



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

TALITA FERREIRA DE SOUZA BRITO

**AS CRÔNICAS DE NÁRNIA, DA LITERATURA AO CINEMA: UMA
INVESTIGAÇÃO INTERSEMIÓTICA**

FORTALEZA

2023

TALITA FERREIRA DE SOUZA BRITO

AS CRÔNICAS DE NÁRNIA, DA LITERATURA AO CINEMA: UMA INVESTIGAÇÃO
INTERSEMIÓTICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva.

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B877c Brito, Talita Ferreira de Souza.
As Crônicas de Nárnia, da literatura ao cinema : uma investigação intersemiótica / Talita Ferreira de Souza Brito. – 2023.
142 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2023.
Orientação: Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva.

1. Tradução intersemiótica. 2. Literatura. 3. Adaptação cinematográfica. I. Título.

CDD 418.02

TALITA FERREIRA DE SOUZA BRITO

AS CRÔNICAS DE NÁRNIA, DA LITERATURA AO CINEMA: UMA INVESTIGAÇÃO
INTERSEMIÓTICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Aprovada em: 30/11/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Gabriela Frota Reinaldo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Marcio Acselrad
Universidade de Fortaleza (Unifor)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha profunda gratidão a todas as pessoas que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho. Em primeiro lugar, agradeço a Deus por me conceder a vida e o direcionamento necessário à descoberta da minha vocação. A Alan, meu marido, pelo amor, companheirismo e paciência durante a trajetória do curso. A meu filho Calebe, que chegou no meio do caminho do mestrado, realizando o meu sonho de tantos anos de me tornar mãe e me dando ainda mais força para lutar. A toda minha família, em especial, à minha mãe, dona Beta, e ao meu pai, seu Zain, *in memoria*, que, mesmo em meio a dificuldades, foram capazes de suprir suas filhas, física e emocionalmente, e a minha irmã, Ana Kelvia, por ser minha melhor amiga e me incentivar a perseguir meus sonhos. Aos amigos, pelo apoio constante. À minha amada igreja, pelas incessantes orações durante todas as etapas desse grande desafio. Ao professor Dr. Robert de Brose, que foi o meu orientador até quase os últimos meses da pós-graduação. Agradeço o seu apoio, orientação e amizade ao longo desta jornada e por ter me ajudado a desenvolver a minha autonomia como pesquisadora. Aos professores do mestrado, pela dedicação e ensinamentos valiosos transmitidos, proporcionando um crescimento pessoal e profissional inestimável, em especial à professora Dra. Gabriela Reinaldo, que esteve presente comigo em várias etapas do curso e sempre se mostrou acessível. Ao professor Dr. Rafael Ferreira, pelo acolhimento na etapa final do mestrado e pelas orientações para a defesa da dissertação. Às bancas de qualificação e de defesa, pelos encaminhamentos que contribuíram para que esse trabalho fosse aprimorado. À secretaria do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução pela presteza no atendimento. À Universidade Federal do Ceará pelos recursos disponibilizados durante todo o curso. Ao Poder Público do Estado do Ceará, que me concedeu, por meio da Seduc, o afastamento do meu trabalho durante uma parte do mestrado para que eu pudesse me dedicar de forma integral aos meus estudos. A todos vocês, o meu muito obrigada por fazerem parte desta jornada.

“People who have not been in Narnia sometimes think that a thing cannot be good and terrible at the same time.” (C. S. Lewis, 1950).

RESUMO

O presente trabalho se propôs a investigar as relações intersemióticas entre o livro de C. S. Lewis, *As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, publicado pela primeira vez em 1950, e o filme homônimo, lançado em 2005 e dirigido por Andrew Adamson. *As Crônicas de Nárnia* são compostas por sete livros que falam sobre a existência de um mundo fantástico e *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, a primeira *Crônica* escrita e publicada, conta como os quatro irmãos Pevensie, personagens principais, descobriram esse lugar habitado por seres mitológicos e animais falantes. Apesar de ser uma obra direcionada para o público infanto-juvenil, alguns assuntos presentes na obra literária revelam-se complexos para a citada faixa-etária. A partir dessa contextualização, o objetivo desse estudo foi analisar como esses mesmos temas foram reconstruídos na adaptação cinematográfica, identificando as estratégias utilizadas para torná-los adequados ao novo formato e ao público, assim como analisar o resultado alcançado por essas escolhas. Além de fundamentar-se nos Estudos da Tradução, com destaque no trabalho de Christiane Nord (2016), e na Tradução Intersemiótica, em específico, com ênfase em Júlio Plaza (2003), a pesquisa buscou outros caminhos de investigação, combinando conceitos da Semiótica e dos Estudos da Adaptação, à luz de autores, como Charles Sander Peirce (2005) e Deborah Cartmell (2012), respectivamente. A linguagem cinematográfica foi outra área explorada, especialmente por meio das contribuições de Bordwell e Thompson (2014), e, por fim, os fenômenos da intertextualidade e da hipertextualidade foram trazidos mediante as definições propostas por Gérard Genette (2010).

Palavras-chave: Estudos da Tradução; Tradução Intersemiótica; *Crônicas de Nárnia*; C. S. Lewis; adaptação cinematográfica.

ABSTRACT

This study aimed to investigate the intersemiotic relationships between C. S. Lewis's book *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe*, first published in 1950, and the homonymous film released in 2005 and directed by Andrew Adamson. *The Chronicles of Narnia* comprise seven books that narrate the existence of a fantastic world. *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, the first written and published chronicle, tells the story of how the four Pevensie siblings, the main characters, discovered this world inhabited by mythological creatures and talking animals. Despite being a work aimed at a children young people, some themes within the literary work prove to be complex for the aforementioned age group. Within this context, the objective of this study was to analyze how these same themes were reconstructed in the screen adaptation, identifying the strategies employed to make them suitable for the new format and audience, as well as analyze the results achieved by these choices. In addition to drawing from Translation Studies, particularly highlighting the work of Christiane Nord (2016), and Intersemiotic Translation, with emphasis on Júlio Plaza (2003), the research sought other paths of investigation by combining concepts from Semiotics and Adaptation Studies, in the light of authors such as Charles Sander Peirce (2005) and Deborah Cartmell (2012), respectively. Film language was another explored area, especially through the contributions of Bordwell and Thompson (2014), and, finally, the phenomena of intertextuality and hypertextuality were brought up through the definitions proposed by Gerárd Genette (2010).

Keywords: Translation Studies; Intersemiotic Translation; Chronicles of Narnia; C. S. Lewis; screen adaptation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Possibilidades de correspondência entre diferentes níveis de descrição 1	34
Figura 2	– Possibilidades de correspondência entre diferentes níveis de descrição 2	35
Figura 3	– Relação triádica entre sistemas hierárquicos e multi-estruturados	35
Figura 4	– Relação triádica em que o efeito sobre o intérprete é uma inferência analógica, e o ícone é um ícone de seu objeto	36
Figura 5	– Ilustração da caminhada de Lúcia e Tumnus pelo bosque	91
Figura 6	– Caminhada de Lúcia e Tumnus pelo bosque	91
Figura 7	– Tumnus olhando os arredores antes de entrar em sua casa	93
Figura 8	– Tumnus trancando a porta	94
Figura 9	– Encontro no bosque/ iluminação difusa; predominância da cor branca	96
Figura 10	– Tumnus tocando flauta/ iluminação low-key	96
Figura 11	– Tumnus chorando na escada/ ausência quase completa de luz	96
Figura 12	– Lúcia e Tumnus correndo pelo bosque/ Livramento de Lúcia com o arrependimento de Tumnus	97
Figura 13	– Tumnus e Lúcia em frente da lareira/ Tumnus se preparando para tocar flauta	98
Figura 14	– Figuras que aparecem no fogo enquanto Tumnus toca flauta	99
Figura 15	– Encontro de Edmundo com a Feiticeira Branca	102
Figura 16	– Edmundo depois de ter se arriscado para pegar uma fotografia do pai no meio de ataques aéreos	106
Figura 17	– Encontro de Edmundo e Tumnus na prisão	106
Figura 18	– A expressão de Edmundo após a Feiticeira Branca contar a Tumnus sobre a traição do garoto	106
Figura 19	– Elenco que interpreta os quatro irmãos Pevensie	108
Figura 20	– Elenco que interpreta os quatro irmãos Pevensie e o diretor Andrew	108

Adamson	
Figura 21 – Os quatro irmãos Pevensie recém-chegados em Nárnia	109
Figura 22 – Os irmãos Pevensie no dique do Sr. Castor	109
Figura 23 – Conversa entre Edmundo e Aslam	111
Figura 24 – Abraço de Edmundo e Lúcia	111
Figura 25 – Edmundo sendo apunhalado pela Feiticeira Branca	111
Figura 26 – Edmundo caído ao chão depois de ser ferido pela Feiticeira Branca	112
Figura 27 – O lobo ameaçando Pedro/ Pedro empunhado uma espada	118
Figura 28 – Maugrim atacando Pedro	118
Figura 29 – Pedro na liderança do exército	120
Figura 30 – Campo de batalha - plano geral em ângulo alto	120
Figura 31 – Campo de batalha/ plano geral filmando algumas figuras em meio primeiro plano	121
Figura 32 – Campo de batalha/ plano médio	121

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Operações adaptativas.....	41
Tabela 2 – Elementos da textualidade x fatores de coerência e condições de produção de discurso	52
Tabela 3 – Perguntas a serem feitas sobre os dois textos no percurso da tradução.....	56
Tabela 4 – Quadro de análise das obras fonte e alvo baseado no modelo proposto por Nord (2016)	82
Tabela 5 – Quadro 1 de análise das passagens do livro e do filme	89
Tabela 6 – Quadro 2 de análise das passagens do livro e do filme	99
Tabela 7 – Quadro 3 de análise das passagens do livro e do filme	112

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	OS VÁRIOS ASPECTOS DA TRADUÇÃO: TEORIAS	17
2.1	Estudos da Tradução	17
2.2	Semiótica	18
2.3	Tradução Intersemiótica	28
2.4	Adaptação	37
2.5	Tradução x Adaptação	45
2.6	Linguagem Cinematográfica	47
2.7	Tradução como Retextualização	52
2.8	Funcionalismo	55
2.9	Intertextualidade e Hipertextualidade	58
2.10	A literatura para crianças	60
3	APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DAS OBRAS	66
3.1	O livro e seu autor	66
<i>3.1.1</i>	<i>Sinopse biográfica</i>	67
<i>3.1.2</i>	<i>O enredo</i>	70
3.2	O filme	73
3.3	Mais traduções/ adaptações	77
4	METODOLOGIA E ANÁLISE DA TRADUÇÃO	80
4.1	Métodos de análise e comparação da tradução	80
4.2	Análise da tradução	82
4.3	Análise das passagens selecionadas do livro e do filme	88
<i>4.3.1</i>	<i>O encontro de Lúcia com o fauno Tumnus</i>	88
<i>4.3.2</i>	<i>Conflitos e competição entre Edmundo e seus irmãos</i>	99
<i>4.3.3</i>	<i>As batalhas de Pedro</i>	112
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
	REFERÊNCIAS	136

1 INTRODUÇÃO

Desde o seu nascimento, o cinema vem usando a literatura como fonte de criação, fazendo com que, até o presente, a quantidade de filmes baseados em livros seja superior à de obras com roteiro original (BRITO, 2006). As formas de adaptar têm mudado ao longo da história, motivadas pela incessante evolução tecnológica e pela construção de uma linguagem própria do cinema (BAZIN, 2018, p. 66-81; MARTIN, 2005, p. 22). Uma das tendências seguidas pelos estúdios ocidentais nas últimas décadas tem sido a produção de franquias de filmes baseados em livros do gênero fantasia, especialmente de histórias escritas em série. Exemplos famosos são a sequência de oito filmes sobre *Harry Potter* de J. K. Rowling e a trilogia *O Senhor dos Anéis*, baseada na obra de J. R. R. Tolkien.

Considerando essa propensão no ramo das adaptações, decidi investigar as relações intersemióticas entre o livro de C. S. Lewis, *As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, publicado pela primeira vez em 1950, e o filme homônimo, lançado em 2005 e dirigido por Andrew Adamson. Lewis destacou-se como um prolífico palestrante e ensaísta, gozando de grande popularidade junto ao público cristão. Embora a maior parte de sua obra seja composta por literatura de não ficção, é possível afirmar que ele é mais reconhecido atualmente pelo público em geral como o escritor da série de histórias de fantasia, *As Crônicas de Nárnia*. Essa coleção é composta por sete livros, dos quais três foram adaptados para o cinema até o momento.

As Crônicas de Nárnia abordam a existência de um mundo fantástico criado pelo Leão Aslam, personagem principal de toda a trama. *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, a primeira *Crônica* escrita e publicada, conta como os quatro irmãos Pevensie: Lúcia, Edmundo, Susana e Pedro, descobriram esse lugar habitado por seres mitológicos e animais falantes. A obra destaca a luta entre o bem e o mal assim como a relação entre escolhas e consequências. Embora voltada para o público infanto-juvenil, como sugerem algumas evidências que serão abordadas ao longo desse trabalho, uma leitura atenta revela a presença de temas complexos na narrativa, que podem ser considerados polêmicos ou controversos, considerando a adequação de certos conteúdos para o público em questão e a mentalidade contemporânea. Ademais, esses temas envolvem três dos personagens principais, que são crianças, a saber: a) conversas com estranhos e sequestro, com Lúcia; b) mentiras e traição, com Edmundo; e c) guerra e morte, com Pedro.

É muito provável que o escritor tenha pretendido ensinar lições morais e repassar certos valores por meio das problemáticas construídas, ainda que o próprio Lewis tenha

mencionado que a literatura pode ter um fim em si, não necessitando possuir um caráter didático. (LEWIS, 2019). Cabe destacar também que há claros sinais de que a história contada em *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* possui conexões com certos acontecimentos na vida do autor e do momento histórico de quando a obra foi produzida. Acredita-se, por exemplo, que o fato de Lewis ter estado nos campos de batalha durante o primeiro conflito mundial tenha influenciado a ênfase dada à temática da guerra na narrativa (MCGRANT, 2013, p. 56). Há outras referências interessantes, como o fato de Lewis ter recebido crianças para abrigar em sua casa durante a Segunda Guerra, semelhantemente ao que acontece com os irmãos Pevensie ao serem enviados para a casa de um professor (HOOPER; LEWIS, 2009b). Existem ainda outras prováveis ligações entre momentos da infância do escritor com alguns trechos do romance que serão comentadas com mais tempo no capítulo 3.

As *Crônicas* já haviam sido adaptadas anteriormente para a televisão, rádio e teatro, sendo esses trabalhos mais bem conhecidos só em países de língua inglesa, preponderantemente, nos EUA e na Inglaterra. O filme de 2005, por seu turno, teve um alcance mundial, como é próprio das grandes produções da indústria cinematográfica. O diretor, Andrew Adamson, que também escreveu parte do roteiro, identificou-se como um leitor de *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, sendo o seu primeiro contato com o livro aos 8 anos. Adamson falou algumas vezes sobre manter a intenção de Lewis e ser fiel à literatura (ANDREW, 2005; FISCHER, 2005), contando para isso com a colaboração de Douglas Gresham, enteado e herdeiro da obra do autor irlandês, com quem o diretor costumava conversar durante a redação do roteiro. Gresham destacou a importância do desenvolvimento dos efeitos especiais no cinema, pois, apesar de desejar produzir os filmes das *Crônicas* há mais de 15 anos, ele esperava fazê-los de uma forma que acreditava que agradaria ao padasto (FISCHER, 2005). Lewis sempre havia se mostrado averso a adaptações audiovisuais, justamente pelas limitações da tecnologia de seu tempo em mostrar imagens que parecessem reais. Seu enteado parecia crer que o escritor se renderia à qualidade do CGI atual.

Contudo, ainda que tenha havido um esforço no sentido de prestar honras ao escritor, já era de se esperar que, ao assistir ao filme, o espectador encontrasse mudanças em consequência do processo de tradução, sendo estas ocasionadas por razões estéticas assim como por questões de recepção, considerando os assuntos complexos já citados, e a aceitabilidade do público. Nesse sentido, me deparei com o seguinte problema que guiou a presente pesquisa: como tais temas foram tratados no filme? Essa questão gerou outras, a

saber: qual foi o possível escopo ¹da tradução [visto que este define a quantidade e a qualidade da relação entre a obra-fonte e a obra-alvo (NORD, 2016)]? Quais foram as estratégias tradutórias adotadas e o que elas tencionaram? E qual foi o resultado da adaptação dos temas?

Para responder provisoriamente a essas perguntas, foram levantadas as seguintes hipóteses: primeiro, que o estúdio havia buscado preservar ao máximo a intenção do autor e os principais elementos que caracterizam o texto-fonte, tais como, personagens, enredo, tempo, espaço, entre outros, seguindo a linha de outras franquias famosas lançadas poucos anos antes de *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*. Por conseguinte, foi aventado que, a despeito da busca pela preservação, haviam sido efetuadas transformações na adaptação, uma vez que os assuntos tratados no livro, por sua seriedade, não poderiam ser transportados para o filme sem alguma espécie de ajuste que levasse em conta a diversidade do público, mais uniforme para o texto fonte, e as qualidades da linguagem de chegada, como, por exemplo, o poder de mostrar imagens que poderiam ser chocantes para sua audiência cinematográfica. Por fim, a respeito da última pergunta, foi pressuposto que o resultado final das adaptações havia sido o alcance de uma tradução funcional², na medida em que o filme havia sido capaz de comunicar sua mensagem de forma eficaz, considerando ao mesmo tempo o conteúdo da obra-fonte e as expectativas do público-alvo.

Posto isso, o objetivo geral deste trabalho foi investigar, mediante a comparação entre livro e filme, como os temas delimitados foram reconstruídos na adaptação cinematográfica por meio de seus elementos constituintes – personagens, enredo e linguagem (BRITO, 2006). Para tanto foram estabelecidos os seguintes objetivos específicos: a) comparar os fatores intratextuais e extratextuais e efeito das duas obras para compreensão do possível escopo da tradução; b) identificar as adaptações feitas do livro ao filme nas partes em análise, estabelecendo classificações com base no referencial teórico e c) interpretar a intenção/função pretendida pelos realizadores em relação às estratégias tradutórias adotadas, verificando também o efeito causado por essas escolhas.

O interesse em analisar *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* justifica-se por ser a primeira *Crônica* a ser escrita e publicada, dando origem às outras histórias sobre Nárnia.

¹ O termo refere-se ao conjunto de objetivos ou intenções subjacentes a um ato de comunicação, que podem variar de acordo com o contexto e a finalidade da comunicação. Em tradução, conforme proposto por Katharina Reiss e Hans Vermeer, e posteriormente desenvolvido por Christiane Nord, refere-se ao conjunto de decisões tomadas pelo tradutor em relação à abordagem e estratégias a serem empregadas durante o processo de tradução. Devem ser considerados o público-alvo, a finalidade da tradução e a sua adequação ao contexto de chegada.

² Segundo a teoria de Nord (2016), uma tradução funcional é aquela que prioriza a eficácia na comunicação do conteúdo à cultura-alvo, mesmo que isso envolva modificações em relação ao texto-fonte. O alcance da funcionalidade se relaciona diretamente com a consideração do escopo da tradução.

Além disso, esse primeiro livro pode ser lido de forma independente, uma vez que, inicialmente, Lewis não tinha o interesse de escrever uma série. Desse modo, é o volume mais famoso dentre os demais, o que fez com que essa fosse a primeira história a ganhar uma adaptação cinematográfica. O filme, no que lhe concerne, obteve um grande sucesso de bilheteria e foi bem avaliado pela crítica, sendo curiosamente o primeiro longa em *live action*³ dirigido por Andrew Adamson. Dessa forma, revelou-se pertinente investigar como cada narrativa, dentro de suas próprias condições de produção, construiu os temas que foram selecionados para análise. Ademais, a pesquisa empreendida mostra-se relevante pelo fato de buscar amparo em uma bibliografia ampla na compreensão de que a tradução intersemiótica é um fenômeno que se encontra em um ponto de intersecção entre várias áreas e disciplinas.

Nessa perspectiva, depois do presente capítulo, o próximo trará as bases teóricas que fundamentaram esse trabalho. Serão apresentados trabalhos dentro do campo dos Estudos da Tradução e da área da Tradução Intersemiótica, em específico, explorando clássicos como Jakobson (2007), um dos primeiros a definir uma divisão para as formas de tradução, tornando-se seu modelo tripartite amplamente difundido, tendo sido, no entanto, revisado posteriormente por Eco (2001). Júlio Plaza (2003) é ainda um dos autores que mais se destacam na Tradução Intersemiótica no Brasil, principalmente pela produção de sua famosa obra de igual nome baseada na semiótica peirciana. Portanto, para compreender melhor o fenômeno da tradução entre diferentes sistemas será necessário estudar a ciência dos signos em suas principais vertentes, iniciando pela tradição americana, inaugurada por Peirce, que será explorada de forma preponderante nesse trabalho. Considerando o gênero da obra-alvo, uma breve análise na história da adaptação fílmica da literatura desde os primórdios do cinema, bem como um estudo sobre as principais técnicas usadas para compor a linguagem cinematográfica, mostrou-se de grande valia.

Desse modo, serão apresentadas as contribuições de estudiosos do universo diegético, como Bazin (2018), Martin (2005) e Bordwell e Thompson (2014) e outros tantos nomes com pesquisas no campo da Adaptação, tais como Cartmell (2012), Milton (2019) e Hutcheon (2006). O funcionalismo nordiano (2016) e o trabalho de Travaglia (2013) sobre a tradução na perspectiva da retextualização, por sua vez, apresentarão a ideia de que, além das características internas de cada uma das obras envolvidas no processo tradutório, existem fatores externos/situacionais que determinam os trabalhos de composição textual e tradutório.

³ O termo utilizado na indústria cinematográfica e de entretenimento para descrever produções em que os elementos são representados por atores reais e cenários físicos, em oposição a animações ou filmes gerados por computador (CGI).

Por fim, na consciência de que existe uma interrelação entre as mais variadas obras de diferentes tempos, lugares e formatos, coube uma investigação sobre os fenômenos da inter e da hipertextualidade. Dessa maneira, para discutir as várias formas de referência textual, Gérard Genette (2010) criou várias categorias, incluindo essas duas formas de interação entre textos. Diniz (1999; 2005) e Stam (2006), também serão citados, uma vez que aplicaram de forma mais específica os conceitos de intertextualidade e hipertextualidade aos processos adaptativos entre literatura e cinema.

O terceiro capítulo irá situar melhor o leitor em relação ao objeto de estudo. Dessa forma, serão apresentadas as origens de *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, uma síntese do contexto histórico e uma breve biografia de C. S. Lewis. Portanto, serão considerados vários aspectos para além das características internas das obras em análise. Em seguida, outros tópicos e subtópicos apresentarão o enredo da história, informações relativas à adaptação cinematográfica e, por último, uma pesquisa sobre o histórico de outras traduções de *As Crônicas de Nárnia*.

O quarto capítulo exporá a metodologia de pesquisa e a análise do livro e do filme tanto em seus aspectos individuais como no percurso tradutório de uma obra a outra, O quinto e último capítulo fechará o trabalho com as considerações finais, retomando as questões de pesquisa e as conclusões sobre as hipóteses levantadas. Será exibindo ainda um resumo dos passos tomados no percurso de estudo, possíveis contribuições do trabalho e expectativas.

A análise do livro e do filme que se segue pretende oferecer *insights* relevantes sobre as particularidades de cada obra e sobre as relações estabelecidas entre elas no percurso tradutório, revelando os desafios e potencialidades desse último. Espera-se que este trabalho possa contribuir de maneira significativa para os Estudos da Tradução e, em especial, para a área da Tradução Intersemiótica no Brasil, estimulando novas reflexões e pesquisas ao estabelecer diálogos com outras áreas de conhecimento. Ao compreender a amplitude e complexidade da prática e teoria tradutória, outros pesquisadores poderão desenvolver estudos ainda mais impactantes.

NOTA: Todas as citações em inglês presentes nas notas de rodapé foram traduzidas para o português por mim, com exceção das passagens do livro *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe*. Neste caso, no corpo do texto, utilizei a versão da obra em português traduzida por Paulo Mendes Campos.

2 OS VÁRIOS ASPECTOS DA TRADUÇÃO: TEORIAS

O presente capítulo se divide em dez subseções e se propõe a ser uma viagem através de múltiplos campos de estudo, visando esclarecer os desafios inerentes à transposição de uma obra literária para o cinema. A começar por uma breve incursão à recente história dos *Estudos da Tradução*, passaremos, em seguida, para a apresentação da *Semiótica* em suas diversas vertentes no intuito de desvendar os complexos sistemas de signos que se relacionam com essa pesquisa. Os tópicos de *Tradução Intersemiótica e Adaptação* serão dissecados para entendermos o complexo desafio de transformar a linguagem escrita em linguagem multimodal, sendo, por conseguinte, as duas áreas comparadas em *Tradução x Adaptação*. Abordaremos a gramática e as regras específicas do cinema no tópico *Linguagem Cinematográfica* e seguiremos para a análise da *Tradução como Retextualização*, que se alinha com o *Funcionalismo*, no sentido de que as duas teorias atentam para questões que vão além das características internas das obras, tais como os aspectos situacionais. Em seguida, investigaremos a *Intertextualidade e Hipertextualidade* para apreender as complexas redes de referências relativas tanto à obra-fonte como à obra-alvo. Finalmente, passaremos às origens da *literatura para crianças*, um domínio que requer considerações especiais e que nos ajudará a atentar para certos aspectos do texto-fonte. Os tópicos abordados aqui permitirão investigar as complexidades e nuances da tradução entre diferentes sistemas sígnicos, revelando como as histórias literárias encontram novas formas e vozes nas telas de cinema.

2.1 Estudos da Tradução

Apesar da antiguidade da tradução, a criação de uma disciplina propriamente dita iniciou-se há apenas algumas décadas, orientada principalmente pelas contribuições de Holmes em seu trabalho seminal *The Name and Nature of Translation Studies* (1972), obra também referida como a fonte do nome atual do ramo que se ocupa em estudar diversas práticas e teorias relacionadas à tradução. Como todo campo de pesquisa novo, os Estudos da Tradução se apoiaram em outros que já possuíam uma teoria mais sólida, a exemplo dos Estudos Linguísticos, da Literatura Comparada e da Semiótica, na tentativa de abrir caminhos para pesquisas que se voltassem para as suas reais necessidades.

Sem dúvidas, os Estudos da Tradução já se consolidaram em muitas partes do globo e continuam avançando. O termo em si, inclusive, tem se tornado uma espécie de *buzzword* e esse clima de novidade promete perdurar por muitos anos, afinal existem áreas da

tradução ligadas a assuntos nitidamente discutidos na atualidade, a exemplo da legendagem e audiodescrição, que se relacionam com temas como tecnologia e acessibilidade, ou da tradução na perspectiva dos estudos culturais, que se conecta à defesa de grupos minoritários.

A Tradução Intersemiótica é mais um exemplo de domínio dos Estudos da Tradução que ocupa grande foco de interesse no momento. Numa simples consulta ao *Google Scholar* ou ao repositório de qualquer universidade é possível verificar o aumento no número de pesquisas dentro da área ano após ano. Por exemplo, quando fazemos uma busca por período, selecionando o intervalo de tempo de 2001 a 2010, encontramos 1.910 resultados contendo o termo *intersemiotic translation* no *Google Scholar*. No que lhe concerne, o mesmo termo está presente em 8.800 trabalhos entre os anos de 2011 e 2020, mais de quatro vezes mais do que na década anterior. A mesma pesquisa feita no repositório da UFC, utilizando os mesmos dados, encontrou 77 resultados no primeiro período contra 557 no segundo, um número mais de sete vezes superior. A elevação da quantidade de trabalhos sobre tradução intersemiótica pode ser explicada em parte pelo crescente avanço de tecnologias digitais que tanto ampliam como criam novas possibilidades de tradução entre sistemas sógnicos diferentes, tornando a área cada vez mais abrangente, ainda que a intermedialidade em si não seja um acontecimento novo. É importante destacar ainda que boa parte dessas pesquisas foram conduzidas por outras áreas, como cinema, comunicação, letras e literatura.

À vista disso, fez-se necessário empreender um levantamento de conteúdos que se alinham e/ou dão suporte ao fenômeno da tradução intersemiótica e, de forma mais específica, ao objeto de estudo desse trabalho. Desse modo, as próximas subseções apresentarão o estado da arte de importantes teorias trazidas por diversos autores dos Estudos da Tradução e de áreas afins, que servirão como fundamento para realizar a investigação intersemiótica à qual essa pesquisa se propõe a fazer. Logo a seguir, começaremos a tratar sobre diferentes abordagens semióticas, compreendendo que as várias teorias existentes, desenvolvidas em diferentes épocas e contextos, servirão como base para as análises dos processos intersógnicos a serem produzidas.

2.2 Semiótica

A semiótica pode ser definida como a ciência que estuda os signos em todas as suas formas e manifestações, embora nem sempre seja abordada de maneira tão abrangente. Umberto Eco construiu a metáfora do limiar semiótico, levantando justamente a questão sobre

as fronteiras desse campo de pesquisa (SANTAELLA, 2013). A partir dos anos de 1960, a semiótica ganha peso e começa a se expandir para além dos limites herdados de suas bases linguísticas e discursivas, abrangendo outros sistemas sógnicos, tais como cinema, pintura e música (SANTAELLA, 2013).

Charles Sanders Peirce, filósofo, matemático e lógico estadunidense, referido também como “pai da semiótica,” é responsável por uma obra tão imensa quanto a diversidade de áreas pelas quais ele se interessou durante a vida. Sua visão abrangente de semiótica, termo indicado por ele como sinônimo de lógica, engloba qualquer experiência humana, incluindo o pensamento. Por conseguinte, “um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido.” (PEIRCE, 2005, p. 46)

O trabalho de Peirce tem sido a base teórica para as produções de outros estudiosos. Roman Jakobson, por exemplo, além de chamar atenção para a desvalorização que a obra do filósofo americano estava sofrendo até então, usa a semiótica peirceana para apoiar seus estudos linguísticos e literários, propondo, inclusive, a poética como o estudo da literatura enquanto sistema de signos verbais em substituição à crítica literária (JAKOBSON, 2007). Desde então, um grande foco tem sido dado aos fundamentos da semiótica americana.

Sem dúvida alguma, o cerne da teoria de Peirce foi o seu conceito tripartite de signo, abordado a partir de uma perspectiva diferente de outra corrente que se desenvolvia quase à mesma época, em Genebra, na Suíça, elaborada pelo linguista Ferdinand de Saussure (1985). Logo, enquanto significado e significante eram para este a divisão de um signo em sua parte material, tangível, e seu conceito, ente abstrato; para aquele, o signo se dividia não em duas, mas em três partes, o que permitia uma cadeia sucessiva e infinita de interpretação.

Sendo assim, há o signo propriamente dito ou “*representâmen*”, o objeto que ele representa e o “*interpretâmen*”, que é o signo gerado na mente do intérprete. Saussure, em quem Jakobson também amparou os seus estudos iniciais, por outro lado, claramente elimina o “objeto” que o signo “deveria” representar:

O sinal linguístico une, não uma coisa e um nome, mas um conceito e uma imagem sonora. 3 Este último não é o som material, uma coisa puramente física, mas a sensação psicológica do som, a impressão que ele causa nos nossos sentidos. A imagem sonora é sensorial, e se por acaso a chamo de "material", é apenas nesse sentido, e por meio de oposição ao outro termo da associação, o conceito, que é geralmente mais abstracto. (SAUSSURE, 1985, p. 36)⁴

⁴ The linguistic sign unites, not a thing and a name, but a concept and a sound-image. 3 The latter is not the

Ao propor outras tríades, Peirce descreve um signo, também, conforme a natureza de sua relação para com o seu objeto, apresentando, desse jeito, as categorias ícone, índice e símbolo, e estabelecendo outras que relacionam o signo com qualquer pensamento e experiência, sendo elas “primeiridade”, “secundidade” e “terceiridade”. A categoria ícone, em especial, foi muito abordada por Jakobson por possuir, conforme ele aponta, um vínculo com a linguagem poética.

Outro aspecto importante da teoria peirceana é que ela se aplica a signos não verbais e traz aquilo que poderia ser descrito como a base para a tradução entre sistemas semióticos diferentes, uma vez que sua teoria supera a mera interpretação dos signos linguísticos e acaba propondo possibilidades ilimitadas de substituição sígnica. Jakobson declarou que: “Quando se estudarem cuidadosamente as ideias de Peirce a respeito das teorias dos signos (...) ver-se-á o precioso auxílio que trazem às pesquisas sobre as relações entre a linguagem e os outros sistemas de signos.” (JAKOBSON, 2007, p. 16). Diante disso, o linguista russo propôs o modelo, igualmente tripartite, de tradução, que apresenta a transmutação ou tradução intersemiótica como uma forma de interpretação de signos verbais por meio de signos não verbais.

Indo também além da linguagem verbal discursiva, Susanne K. Langer (1985) propôs o estabelecimento de condições sintáticas e semânticas para a compreensão de uma morfologia do sentimento humano (INNIS, 1985). Nesse sentido, as artes dos mais variados formatos são capazes de produzir um verdadeiro símbolo carregado de conteúdo e significado. Este símbolo, entretanto, difere daquele outro, linguístico, na medida em que este é caracterizado por linearidade e por ser produzido em unidades individuais, enquanto aquele só pode ser analisado como um todo indivisível, marcando assim a diferença entre “dizer” e “mostrar” (INNIS, 1985). Dessa forma, segundo Langer,

uma obra de arte é um símbolo único, não um sistema de elementos significativos que podem ser compostos de várias maneiras. Seus elementos não têm valor simbólico isoladamente. Eles tiram seu caráter expressivo de suas funções no todo perceptual. (LANGER, 1985, p. 88).⁵

material sound, a purely physical thing, but the psychological imprint of the sound, the impression that it makes on our senses. The sound-image is sensory, and if I happen to call it "material," it is only in that sense, and by way of opposing it to the other term of the association, the concept, which is generally more abstract. (SAUSSURE, 1985, p. 36)

⁵ "A work of art is a *single symbol*, not a system of significant elements which may be variously compounded. Its elements have no symbolic value in isolation. They take their expressive character from their functions in the perceptual whole" (LANGER, 1985, p. 88).

Para Langer (1985), ainda, havia mais contrastes do que semelhanças entre formas estéticas e formas puramente linguísticas, de tal maneira que não seria possível traçar uma correspondência significativa entre as duas. Sendo assim, ela parecia não considerar possibilidades de tradução entre o que ela chamava de “modo presentacional” e “modo discursivo”, o que parece contrastar com a visão jakobsoniana. É verdade que certas obras estéticas não podem ser comparadas a obras que são puramente construídas a partir da linguagem verbal, pelo menos não em todos os níveis. Quando pensamos em uma pintura, por exemplo, não parece haver linearidade ou divisão em determinadas unidades. Esse é um caso em que somos levados a “perceber” toda obra de uma vez.

Todavia, existem outras formas estéticas em que é possível traçar uma certa continuidade linear e desenvolver uma percepção gradual de seus elementos, mesmo que tais características não definam toda a obra. Um filme, por exemplo, conquanto não esteja entre os exemplos de obras estéticas frequentemente citadas por Langer, quase sempre é montado dentro de uma sequência temporal, na qual seus elementos, como personagens, acontecimentos, e até mesmo falas, vão sendo apresentados em partes. Não obstante, é perceptível, na verdade quase o tempo todo, a existência de simultaneidade, situação em que, semelhantemente a uma pintura, a obra é apreendida como um todo.

A questão é que, apesar dos diferentes modos em que se manifestam, certas obras podem ser comparadas umas às outras, embora, não como um todo. Por conseguinte, traçar um paralelo entre um livro e um filme, como esse trabalho se propõe a fazer, torna-se algo concebível. Jakobson, levantando questões relativas à linguística e poética, dá uma lista de exemplos de como diferentes artes são comparáveis e, além disso, declara que “esta afirmativa, porém, é válida tanto para a arte verbal como para todas as variedades de linguagem, de vez que a linguagem compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles (traços pansemióticos)”. (JAKOBSON, 2007, p. 119)

Voltando a Langer, outro ponto de seu trabalho que merece atenção é que, para ela, o trabalho artístico não é uma mera expressão dos sentimentos do artista, desprovido de uma função representativa, existindo apenas como um sintoma de emoções humanas. Se fosse o caso, seria um conceito análogo ao de índice proposto por Peirce. Ao contrário, como já apresentado, Langer vê a arte como representação simbólica do pensamento, ideia que, neste caso, realmente possui laços estreitos com a semiótica peirceana.

(...) acredito que neste mundo, espaço-tempo físico da nossa experiência, há coisas

que não se encaixam no esquema gramatical da expressão. Mas não são necessariamente assuntos cegos, inconcebíveis, místicos; são simplesmente assuntos que requerem ser concebidos através de algum esquema simbólico, para além da linguagem discursiva. (LANGER, 1985, p. 96)⁶

Langer destaca a relação íntima que há entre simbolismo e experiências sensoriais, descrevendo estas últimas como processos de formulação por meio dos quais os nossos órgãos selecionam determinados padrões e constroem formas experienciadas de modo individual e, ao mesmo tempo, símbolos das mesmas (LANGER, 1985). Portanto, o nosso contato com obra estética se dá mediante a capacidade que o pensamento humano tem de construir e ler os símbolos construídos.

Ainda a respeito de trabalhos artísticos, Meyer Schapiro (1985) chamou atenção para os elementos não representativos de uma imagem e para como estes interferem ou contribuem para a construção de um signo, no ensaio intitulado “On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs”. Tais componentes não têm uma correspondência direta com a obra de arte, mas desempenham um papel na composição visual, a exemplo da tela e suas proporções, ou, até mesmo, a presença ou ausência de uma moldura.

Dessa maneira, fazendo um apanhado de trabalhos de arte ao longo da história, mais especificamente de desenhos e pinturas, o autor mostra como o “veículo” ou “campo”, como ele chama a superfície onde linhas ou tinta podem ser aplicadas, mudou com o passar do tempo, começando com rochas, naturalmente ásperas e irregulares, onde os desenhos pré-históricos eram feitos, até chegar ao formato retangular e macio de uma superfície de papel. Schapiro, no entanto, questiona por que a forma mais moderna, usada até nossos dias, tem sido aceita como se se tratasse de algo natural (como são as rochas). “Mas tal campo não corresponde a nada na natureza ou em imagens mentais onde os fantasmas da memória visual surgem em um vago vazio sem limites.” (SCHAPIRO, 1985, p. 209)⁷. Outro contraste exposto por ele entre as antigas rochas pré-históricas e as sofisticadas folhas retangulares de papel é em relação aos limites, que são difíceis de delimitar nas primeiras, sendo, porém, óbvios nas últimas.

Em um certo momento da história, molduras começam a ser usadas ao redor de

⁶ (...) I do believe that in this physical, space-time world of our experience there are things which do not fit the grammatical scheme of expression. But they are not necessarily blind, inconceivable, mystical affairs; they are simply matters which require to be conceived through some symbolistic schema other than discursive language. (LANGER, 1985, p. 96)

⁷ “But such a field corresponds to nothing in nature or mental imagery where the phantoms of visual memory come up in a vague unbounded void.” (SCHAPIRO, 1985, p. 209)

imagens, o que, na perspectiva do historiador, passa a corresponder a mais um tipo de elemento não icônico que se relaciona à construção da imagem-signo. Por exemplo, certas molduras podem aprofundar a visão de um quadro como se fossem janelas de onde é possível se ver o espaço para além do vidro, situação em que, nesse caso, a moldura pertence ao espaço do observador e não ao mundo representado na imagem (SCHAPIRO, 1985).

As reflexões trazidas por Schapiro a respeito do veículo para imagens podem ser aplicadas por analogia a outros tipos de arte visual. Desde as primeiras apresentações dos irmãos Lumière, os filmes foram projetados sob uma superfície retangular e livre de irregularidades, principalmente porque uma obra cinematográfica era evolução natural da fotografia para o modo “motion”. Portanto, desde o início, as imagens em movimento foram marcadas pelos limites físicos de seu veículo tal como os desenhos e pinturas em papel.

O formato da tela também sempre foi um fator importante, chegando a ser associado ao gênero cinematográfico. As dimensões de quadro de um filme são chamadas de relação de aspecto, consistindo na razão entre a largura e a altura e foram estabelecidas logo nos primórdios da história do cinema (BORDWELL; THOMPSON, 2014). Essas medidas mudaram ao longo do tempo e ainda hoje existe uma grande variedade de formas.

“Seja qual for seu formato, o quadro coloca fronteiras ou limites à imagem. Em um mundo implicitamente contínuo, o quadro seleciona uma fatia para nos mostrar deixando o resto do espaço *fora de campo*. Se a câmera deixa um objeto ou pessoa e se move para outra parte, supomos que o objeto ou pessoa ainda está lá, fora do quadro. Mesmo em um filme abstrato, não podemos resistir à sensação de que as formas e os padrões que irrompem na tela vêm de algum lugar” (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 305, grifo do autor).

Pode-se dizer que o cinema também possui uma espécie de moldura, não obstante muita coisa tenha mudado desde o seu nascimento. Muitos dos locais onde as sessões ocorriam eram salões com bonitas construções arquitetônicas, com um palco à frente da tela, que funcionava como um lugar para apresentações. Ademais, era comum a existência de cortinas para ocultar a tela, que se abriam no momento em que o filme estava para começar. Esses elementos não representacionais interferiam na forma como a obra cinematográfica era lida, e do mesmo jeito que o uso da moldura variou ao longo do tempo, a utilização de alguns recursos espaciais na considerável recente história do cinema tem, igualmente, sofrido mudanças. Tais aspectos, nas palavras de Schapiro, “afetam nosso sentido dos signos” (SCHAPIRO, 1985, p. 214).⁸

Outro teórico dos signos, cujo trabalho mantém relações estreitas com a teoria

⁸ “ (...) affect our sense of the signs”. (SCHAPIRO, 1985, p. 214).

peirceana, é o também estadunidense Charles Morris (1985). Ele trabalhou com a já conhecida classificação “ícone – índice – símbolo” que remete à relação entre o signo e seu objeto e compartilha, outrossim, de um conceito de interpretante aproximado ao de Peirce. Contudo, até mesmo em relação ao uso desses termos e classificações, existem diferenças significativas entre as abordagens dos dois semioticistas. Por exemplo, enquanto Peirce se refere a interpretante em termos cognitivos, Morris, a partir de uma visão comportamentalista, usa o termo para fazer menção “a uma disposição para reagir de uma certa maneira (...) sob certas condições” (MORRIS, 1985, p. 178). Estas últimas, por sua vez, referem-se ao contexto em que o signo ocorre, elemento acrescentado pelo teórico ao processo de semiose.

Para Morris, que também era filósofo, ao mesmo tempo que designa um objeto, o interpretante avalia a significância desse objeto e, por último, predispõe o intérprete a uma reação à cognição sgnica, tudo isso por meio de três dimensões que ele nomeia “designativa”, “apraisiva” e “prescritiva”⁹ (GUDWIN; GOMIDE, 1996). Dessarte, o processo de semiose descrito aqui envolve cinco termos: o signo, o intérprete, o interpretante, o objeto e o contexto, representados pelo filósofo fazendo uso das letras v, w, x, y e z, respectivamente. Outrossim, Morris foi responsável pela divisão triádica da Semiótica em sintaxe, que examina a relação de um signo com outros signos, semântica, que analisa a relação entre signo e objeto – em outras palavras, o significado –, e a pragmática, que avalia a relação dos signos com seus usuários, ou intérpretes.

Segundo as bases semióticas anglo-saxônicas, o italiano Umberto Eco passa por várias fases em seus estudos da estética. Além disso, boa parte de sua teoria sofreu influências de Jakobson, que definia fenômenos estéticos a partir de um sistema semiótico autorreferencial, perspectiva essa em que a principal função da arte seria representar o próprio sistema e não necessariamente a realidade. (KIRCHOF, 2016). Nos anos 1960, Eco publica uma coletânea de ensaios intitulada *A Obra Aberta (1991)* em que fala sobre as inúmeras possibilidades de interpretação da arte contemporânea em suas várias formas de expressão. Segundo ele, a obra de arte possui uma certa ambiguidade que não só permite mais de um tipo de leitura como também convida o leitor ou receptor a construir o seu sentido. Indo ainda um pouco mais longe, para o pesquisador italiano, “cada fruição, assim, é uma interpretação e

⁹ Na ordem, a primeira dimensão mencionada refere-se à capacidade do signo de designar ou representar um objeto do mundo real. Por exemplo, a palavra “maçã” em uma linguagem natural designa a fruta que conhecemos no mundo real como uma maçã. A segunda dimensão está relacionada com a avaliação subjetiva ou emoção associada ao signo. Por exemplo, uma imagem de um pôr do sol pode evocar sentimentos de calma, admiração ou nostalgia. A última dimensão refere-se à ação que o signo prescreve ou provoca no receptor. Por exemplo, um sinal de trânsito que mostra uma seta apontando para a direita prescreve que os motoristas devem virar à direita naquele ponto.

uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (ECO, 1991, p. 40)

Morris dispensa uma atenção maior do que a dada por Peirce aos papéis do intérprete e do contexto em um processo de semiose. Todavia, enquanto afirma que alguma coisa só é signo porque primeiramente é interpretado como signo de algo por algum intérprete, Eco, de seu turno, chama a atenção para o papel ativo desse último elemento. Em *Os Limites da Interpretação* (2015), o “leitor-modelo”, conceito já trazido em *Lector in Fábula* (1979), é aquele que entra em interação cooperativa com o texto para descobrir a sua intenção, que é diferente da intenção do autor (ECO, 2015).

Nesse contexto, Eco reforça a ideia de que a ‘fruição estética’ decorre da interpretação do texto estético, como consequência da colaboração por parte do leitor (receptor) para a atualização dos seus conteúdos. O destinatário deve colaborar de forma responsável, intervindo no sentido de preencher os vazios semânticos, reduzir a multiplicidade dos sentidos, de escolher seus próprios percursos de leitura, de considerar vários sentidos ao mesmo tempo, de reler o mesmo texto várias vezes entre outras atitudes. (KIRCHOF, 2016, p. 45)

Tirando um pouco o foco da tradição semiótica norte-americana e de autores que foram influenciados por ela, é necessário voltar a atenção para um movimento que aconteceu no Leste-europeu a partir de 1960. Dessa maneira, enquanto a semiótica peirciana era centrada na ação triádica do signo e a semiologia saussuriana na tradição cartesiana do signo, a semiótica da cultura desenvolvida pelos estudiosos que formaram a Escola de Tartu-Moscú (ETM) estava mais preocupada com o texto cultural. Porém, o formalismo russo e o estruturalismo de Saussure (1985) são as bases conceituais dessa ramificação da semiótica nascida na Rússia e desenvolvida mais precisamente na Estônia.

Os semioticistas russos entendiam cultura como linguagem em todas as suas formas de expressão (VELHO, 2009), a partir de onde, então, criaram o conceito de sistema “modalizador” ou “modelizante”¹⁰, dividido em primário e secundário. A língua natural seria o sistema primário por meio do qual todos os demais sistemas secundários (arte, literatura, religião, ciências etc.) poderiam ser compreendidos. Nessa perspectiva, Iuri Lotman, o principal nome da Escola de Tartu-Moscú, aplicou a ideia de código e de função metalinguística de Jakobson a outras esferas da cultura, uma vez que ele as enxergava como sendo também tipos de linguagem, mediante as quais a comunicação só seria possível se

¹⁰ A modalização se refere à capacidade dos sistemas de fornecer um modelo específico do mundo em seus aspectos mais gerais. Isso significa que os signos não apenas transmitem informações, mas também moldam a maneira como percebemos e compreendemos a realidade.

emissor e receptor tivessem domínio dos códigos (VELHO, 2009). De forma semelhante, ele pega emprestado o conceito de dialogismo de Bakhtin para explicar como se dá a tradução de signos dentro das experiências humanas.

Segundo o linguista russo, quando dois indivíduos (ou sistemas) se encontram, compartilham experiências por meio de um processo de experimentação do outro: um “enxerga” o outro a partir da própria experiência, da própria noção que tem de si. O diálogo se dá a partir do que cada um (eu e o outro) tem de diferente e de comum. (VELHO, 2009, p. 250)

Dentre as formulações trazidas por Lotman, a mais difundida é a de semiosfera. Em analogia ao conceito de biosfera definido por Vernadsky, Lotman delinea a semiosfera como sendo o ambiente com as características específicas para que haja a “vida semiótica”, isto é, o processo de semiose. Em suas palavras: “*a semiosfera é o resultado e a condição para o desenvolvimento da cultura*” (LOTMAN, 1990, p. 125) e “fora da semiosfera não pode haver comunicação nem linguagem” (LOTMAN, 1990, p. 124). Inicialmente, Lotman define tudo que está fora da semiosfera como caos, informação não processada, no entanto em sua fase pós-estruturalista, ele declara que para além dos limites de uma semiosfera existem outras tantas semiosferas.

Por conseguinte, os intercâmbios dialógicos aos moldes bakhtinianos dão-se nas fronteiras da semiosfera, sendo este último outro conceito importante para ser conhecido. As periferias são lugares instáveis que permitem renovação graças à geração de novos códigos, enquanto o centro é estável e responsável pela manutenção das estruturas já estabelecidas que ordenam o *continuum* semiótico. Além disso, “fronteira é um fenômeno ambíguo, pois, além de separar uma semiosfera de outras, também as une, pertencendo, portanto, a ambos os espaços” (AMÉRICO, 2017, p. 9). Ademais, esses limites explicam em parte certas características paradoxais da semiosfera, como, por exemplo, a homogeneidade e a heterogeneidade. Ela é homogênea na medida em que se isola de outras esferas e heterogênea em sua estrutura interna, marcada por irregularidades (NÖTH, 2014).

Muitas das definições trazidas por Lotman mantêm relações estreitas com a Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990). Uma delas é a ideia de que a semiosfera da cultura, subdividindo-se em várias linguagens, contém em si, na verdade, várias subsemiosferas, o que é análogo ao conceito de Even-Zohar de um sistema múltiplo integrado por vários sistemas. Outras definições dos dois autores que se relacionam são as relativas a disputas entre textos. Para Lotman, os vários textos que compõem a cultura ora podem estar mais no centro, ora mais para as periferias da semiosfera; para Even-Zohar, há mudanças de

posição que ocorrem para dentro e fora do cânone estabelecido no sistema literário.

Por fim, é importante ressaltar, ainda, que para o grupo do Leste-europeu, a arte é um sistema de signos cuja principal função é representar a realidade, ao contrário da visão de Eco já mencionada, que encara a arte primordialmente como um sistema sógnico autorreferencial. Contudo, as informações veiculadas por qualquer sistema da cultura são apenas um recorte da realidade construído por intermédio do seu próprio código, não possuindo, conseqüentemente, neutralidade (KIRCHOF, 2010). Destarte, qualquer linguagem, além de comunicar informações, cria para estas uma espécie de modelo a partir do qual o receptor sempre deve recorrer para decodificar as mensagens transmitidas pelo respectivo sistema (KIRCHOF, 2010).

A semiótica, como visto, possui pelo menos três ramificações iniciadas respectivamente por Charles S. Peirce, Ferdinand de Saussure e pela Escola de Tartu-Moscú. Desde os fundamentos teóricos trazidos por essas tradições, a ciência dos signos tem ganhado cada vez mais importância nos círculos acadêmicos, contribuindo para o desenvolvimento de outras disciplinas. Quer seja a partir de uma perspectiva cognitiva, mentalista ou cultural, a visão do mundo constituído por vários sistemas sógnicos é o que parece ter dado aos Estudos da Tradução a capacidade de conceber o processo tradutório em suas incontáveis possibilidades. À vista disso, presume-se que qualquer atividade de semiose é, necessariamente, um processo de tradução e que, do mesmo jeito, qualquer percurso tradutório envolve inevitavelmente atividades semióticas que podem acontecer dentro de um mesmo sistema de signos ou, abrangendo mais de um.

A tradução intersemiótica, nomenclatura atribuída a Jakobson, ou intersistêmica, conforme uma revisão mais recente de Eco (2001) dos postulados jacobianos, consiste na interpretação de signos verbais recorrendo a um sistema de signos não verbais e vice-versa. Várias abordagens semióticas foram exploradas ao longo desse tópico com o objetivo de orientar a presente pesquisa dentro de uma visão holística de signo e de semiose. A ideia empregada aqui, então, foi a de lançar mão de diferentes níveis de análise sógnica com a finalidade de compreender os caminhos que uma atividade de tradução pode tomar, especialmente quando se trata de um processo complexo entre diferentes sistemas. Isso posto, ao próximo tópico foi dispensada a tarefa de discorrer sobre tradução intersemiótica tanto como processo quanto como produto, abordando mais ao fim, em específico, a tradução entre literatura e cinema.

2.3 Tradução Intersemiótica

A tradução entre línguas diferentes, ou tradução propriamente dita, é um fenômeno bastante familiar a ponto de dispensar maiores comentários nesse momento. Há algumas décadas, estudos de novas modalidades de tradução têm sido sugeridos visando explorar outros fatores além do intercâmbio entre diferentes idiomas.

No trabalho *Aspectos Linguísticos da Tradução* (1959), publicado pela primeira vez na segunda metade do século passado, Roman Jakobson apresentou o seu conceito tripartite de tradução que contemplava entre outras formas a tradução intersemiótica. Esse tipo de tradução envolve a passagem de uma obra para um sistema sígnico diferente do inicial ou “(...) na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.” (JAKOBSON, 2007, p. 65). Jakobson se apoiou na semiótica de Peirce, que considerava como sendo “o mais profundo investigador da essência dos signos” (JAKOBSON, 2007, p. 64). Desse modo, para o linguista russo, o significado de um dado signo (linguístico) não seria mais do que a sua tradução por outro signo que lhe poderia substituir tanto em outra língua como na mesma língua ou, até mesmo, em outro sistema sígnico.

Todavia, apesar de ter cunhado o termo, o linguista não se dedicou a desenvolver sua ideia, nem no já citado trabalho, nem em produções posteriores. O que Jakobson parece ter feito foi perceber a intersemiose como uma forma de tradução, preferindo dedicar-se, porém, a outros pontos de sua pesquisa que lhe causavam mais interesse. Entretanto, foi a partir de seu trabalho que outros estudiosos desenvolveram produções voltadas para a área de Tradução Intersemiótica. Dessa maneira, essa forma de trânsito entre signos, também nomeada de transmutação, está presente quando, por exemplo, um poema é transportado para uma música ou para uma pintura, um conto é transformado em história em quadrinhos ou, mais frequentemente, um romance é levado para as telas do cinema.

Júlio Plaza (2003) indicou os escritos de Jakobson como sendo a primeira referência explícita à tradução intersemiótica com a qual teve contato e apontou a teoria semiótica de Peirce como sendo uma de suas principais fontes de reflexão para a construção de sua própria teoria, sintetizada em seu livro intitulado *Tradução Intersemiótica*. Ele definiu esse trabalho como sendo, além do resultado de uma prática, “a tentativa ou esforço de uma reflexão endereçada às questões que dão à tradução seu cunho intersemiótico” (PLAZA, 2003, p. XII).

Nesse sentido, Plaza (2003, p. XII) reconhece a necessidade de um arcabouço teórico que trate especificamente da tradução que envolve diferentes códigos, meios e

linguagens, ressaltando que as questões relativas a esse tipo de operação demandam o trabalho de especialistas nas diversas áreas semióticas. Além das referências autorais citadas em seu trabalho, Plaza (2003) apresenta seu olhar sobre as práticas artísticas multi- e intermídias, as quais não independem dos mecanismos tecnológicos de sua própria época. Por consequência, o autor, que também era artista, enxergava as complexidades advindas dos numerosos meios e linguagens trazidos pela contemporaneidade.

No movimento constante de superposição de tecnologias sobre tecnologias, temos vários efeitos, sendo um deles a hibridização de meios, códigos e linguagens que se justapõem e combinam, produzindo a Intermídia e a Multimídia. O emprego de suportes do presente implica uma consciência desse presente, pois ninguém está a salvo das influências sobre a percepção que esses mesmos suportes e meios tecnológicos nos impõem. (PLAZA, 2003, p.13)

Plaza (2003) propõe uma tipologia da Tradução Intersemiótica (p. 89-94), não na forma de uma categorização rígida, mas como um jeito de compreender aspectos mais gerais relativos aos meios e linguagens envolvidos nas operações intersígnicas. Dessa forma, a tradução icônica¹¹ guia-se pelo princípio da similaridade, onde os significados são produzidos sob a forma de qualidades e aparências (PLAZA, 2003). A iconicidade é uma característica que parece ser fortemente buscada em traduções audiovisuais, de maneira que certos personagens, por exemplo, destacam-se por possuir esse traço, na medida em que, como signos, confundem-se com seus próprios objetos. “O signo estético não quer comunicar algo que está fora dele, nem ‘distrair-se de si’ pela remessa a um outro signo, mas colocar-se ele próprio como objeto” (PLAZA, 2003, p. 25).

Na tradução indicial¹², pelo contrário, o signo jamais se confunde com seu objeto, sendo ela pautada pelo contato entre original e tradução numa relação de causa e efeito (PLAZA, 2003). Por fim, na tradução simbólica¹³, signo e objeto relacionam-se por força de convenção, pois, só pela criação de uma regra, o sentido de um símbolo pode ser dado. Essa tipologia, a exemplo das categorias estabelecidas por Peirce, das quais o próprio Plaza se

¹¹ Consideremos a pintura de uma maçã. Nesse contexto, a pintura cria uma imagem que se assemelha fisicamente a uma maçã real em termos de forma, cor e textura. A semelhança física entre a imagem na tela e uma maçã real é o que produz o significado sob a forma de qualidades visuais e aparências que se aproximam da realidade, e essa semelhança é o que permite que a pintura comunique o conceito de uma maçã ao espectador.

¹² Agora imaginemos um termômetro médico. Quando este indica uma leitura de 40 °C, isso não significa que o termômetro seja uma febre de 40 graus. Em vez disso, a leitura no termômetro é um índice ou indicador causado pela febre no corpo. A tradução indicial é, portanto, baseada na relação de causa e efeito entre o signo (a leitura do termômetro) e o objeto (a febre no corpo), em vez de uma representação direta por semelhança, como ocorre na tradução icônica.

¹³ Por fim, a cor branca é frequentemente usada para simbolizar pureza e paz em muitas culturas ao redor do mundo. No entanto, essa associação não é uma representação direta da pureza ou da paz. Em vez disso, é uma convenção cultural em que a cor branca foi escolhida para representar esses conceitos.

apropriou, são flexíveis, possibilitando que uma tradução possua mais de uma característica.

Contudo, cabe o questionamento sobre o que seria o objeto de um signo traduzido. Seria ele o próprio signo-fonte ou o objeto desse signo inicial? Esse tipo de indagação, no entanto, talvez não fosse relevante para Plaza, pois, para ele, apesar do objeto determinar o signo, aquele só poderia ser apreendido por intermédio do último (PLAZA, 2003). Isso se torna mais verdade ainda quando os objetos aos quais os signos se referem são imaginários, como, por exemplo, os personagens de uma ficção literária que transitam para uma tradução fílmica.

Segundo o autor, “sendo o pensamento ‘o único modo de representação’ e sendo o ícone o ‘único meio de transmitir diretamente uma ideia’, a tradução como pensamento intersemiótico, trânsito de meios e transmutação de formas, inserirá necessariamente (...) as três espécies de signos” (PLAZA, 2003, p. 97). Como não existe conhecimento imediato, conforme Peirce igualmente declarava, o signo, e não o seu objeto, é o único capaz de transitar na passagem da fronteira entre o mundo interior e o mundo exterior (PLAZA, 2003).

O mais interessante é que em sua obra Plaza (2003, p. 12) demonstra como várias operações entre diferentes linguagens e códigos já existem há muito tempo, como uma espécie de “gérmen” da Tradução Intersemiótica, sendo que esta última prática se diferencia das primeiras pela intenção em produzir tradução de forma consciente (PLAZA, 2003). Desde quando o autor escreveu a sua obra, no final dos anos 1980, e agora mais do nunca, o mundo vem se deparando com grandes avanços tecnológicos, principalmente na área digital. A criação de novos códigos e canais inunda o mundo semiótico de novos signos e de possibilidades de intercâmbios entre estes.

O cinema é um belo exemplo de um meio que vem sofrendo mudanças constantes desde a sua origem e essas mudanças, outrossim, tocam no que diz respeito à forma como a literatura vem sendo retratada nas telas. À medida que os vários recursos que o cinema possui foram sendo adicionados: cores, som, efeitos especiais, CGI, entre outros, as narrativas também ganharam novos contornos. Segundo Plaza (2003), tanto os procedimentos de linguagem como o suporte e meios empregados influenciam o processo tradutório, de tal feita que, segundo ele:

A Tradução Intersemiótica se pauta, então, pelo uso material dos suportes, cujas qualidades e estruturas são os interpretantes dos signos que absorvem, servindo como *interfaces*. Sendo assim, o operar tradutor, para nós, é mais do que a "interpretação de signos lingüísticos por outros não-lingüísticos". Nossa visão diz mais respeito às transmutações intersígnicas do que exclusivamente à passagem de signos lingüísticos para não-lingüísticos. (PLAZA, 2003, p. 67)

Logo, a Tradução Intersemiótica opera dentro de um sistema de signos diferentes do original, o que conseqüentemente determina a formação de novos objetos imediatos e sentidos. “A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura” (PLAZA, 2003, p. 43).

Isso implica que, ao decodificar uma informação dada em uma “linguagem” e codificá-la através de um outro sistema semiótico, torna-se necessário modificá-la, nem que seja ligeiramente, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora. (DINIZ, 1999, p. 33)

À vista disso, não é sensato esperar que uma adaptação fílmica seja a tradução literal de um romance. O que Plaza (2003) propõe nesse caso é a tradução criativa a exemplo da transcrição poética:

Na Tradução Intersemiótica como transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, entender estruturas que visam à transformação de formas. (PLAZA, 2003, p. 71)

Mais recentemente, o italiano Umberto Eco (2001, p. 67-130) revisou o trabalho de Jakobson, levantando questionamentos sobre o seu conceito abrangente de tradução e sobre a maneira como o linguista russo se apoiou em Peirce para igualar esse termo a interpretação. Eco argumenta que, conquanto Peirce tenha se referido a interpretação como outra palavra para tradução, ele o fez num sentido figurado, criando uma relação sinedócica entre os vocábulos. Ele acreditava ainda que o próprio Jakobson, apesar de ter dado a entender, não quis dizer “(...) que interpretar e traduzir são sempre a mesma operação, mas que é útil abordar a noção de significado em termos de tradução” (ECO, 2001, p. 71).¹⁴

Para Eco, que iniciou seus estudos acadêmicos no campo da Estética, posteriormente trazendo contribuições para os campos da Semiótica e dos Estudos da Tradução, tradução seria apenas uma das possibilidades de interpretação, não sendo, nesse caso, adequado considerar as duas operações como equivalentes (DUSI, 2015). Destarte, a “(...) tradução é uma espécie do gênero interpretação, regida por certos princípios próprios à tradução” (ECO, 2001, p. 80).¹⁵

¹⁴ “(...) that interpreting and translating are always the same operation, but that it is useful to tackle the notion of meaning in terms of translation” (ECO, 2001, p. 71).

¹⁵ (...) translation is a species of the genus interpretation, governed by certain principles proper to translation. (ECO, 2001, p. 80)

Nesse sentido, em sua divisão também tripartite, o pesquisador italiano propõe categorias de interpretação onde estão incluídas algumas operações que são classificadas como tradução e outras não. Levando em consideração os interesses da pesquisa, iremos falar apenas sobre duas das categorias: a interpretação intrassistêmica e a interpretação intersistêmica (ECO, 2001), dentro das quais a tradução que inclui sistemas sígnicos não verbais está contida. A interpretação intrassistêmica compreende processos tanto dentro de uma mesma língua natural, o que equivaleria à tradução intralingual de Jakobson, como a interpretação de signos por outros signos dentro de um mesmo sistema não verbal (visual em visual, sonoro em sonoro), caso que não foi considerado nos postulados jakobsonianos. Desse modo, essa segunda forma de processo acontece:

(...) quando, por exemplo, uma peça musical é transcrita em tom diferente, passando de maior para menor ou (em tempos antigos) do modo dórico para o frígio, ou quando um desenho é feito com pantógrafo, ou quando um mapa é reduzido em escala ou simplificado (ou, ao contrário, reproduzido em maior detalhe). (ECO, 2001, p. 102-103).¹⁶

A interpretação intersistêmica, por outro lado, inclui o intercâmbio entre diferentes línguas naturais e entre sistemas semióticos diferentes. Neste último caso está incluída a passagem de romances para filmes, o que Eco denomina como adaptação ou transmutação (2001, p. 119; 2007, p. 25). Como o autor mesmo explica, ele prefere não usar o termo *tradução* por “prudência terminológica” (2007, p. 25), por entender que esta operação acontece só em casos específicos, quando, por exemplo, na adaptação fílmica, algum nível é isolado ao se usar a mesma sequência narrativa de eventos ou ao se tentar reproduzir aspectos estilísticos do romance. Sendo assim, a adaptação exigiria um maior grau de deliberação do que a tradução. Em suma, Eco declara que “(...) na tradução a atitude crítica do tradutor está de fato implícita e tende a ficar ocultada, enquanto na adaptação ela se torna preponderante e constitui a própria essência do processo de transmutação.” (ECO, 2001, p. 126).¹⁷

Quando fala em tradução, Eco se refere à tradução propriamente dita ou a outros tipos muito específicos de intercâmbio entre signos que possam ser equiparados em algum nível ao trânsito entre diferentes idiomas (ECO, 2007, p. 25), como no caso comentado no

¹⁶ (...) when, for example, a musical piece is transcribed in a different key, changing from major to minor or (in ancient times) from the Doric mode to the Phrygian mode, or when a drawing is made with a pantograph, or when a map is reduced in scale or simplified (or, contrariwise, reproduced in greater detail). (ECO, 2001, p. 102-103).

¹⁷ But in translation the critical attitude of the translator is in fact implicit, and tends to be concealed, while in adaptation it becomes preponderant and constitutes the very essence of the process of transmutation. (ECO, 2001, p. 126).

parágrafo anterior. Mesmo considerando o trabalho crítico do tradutor como um traço invisível de sua atividade, Eco apresenta essa figura como uma espécie de negociador que lida com escolhas que podem ser encaradas como “apostas interpretativas”. Nesse jogo sempre haverá perdas e ganhos a depender da intenção do texto:

(...) a tradução se apoia em alguns processos de negociação, sendo a negociação, justamente, um processo com base no qual se renuncia a alguma coisa para obter outra — e no fim as partes em jogo deveriam experimentar uma sensação razoável e recíproca satisfação à luz do áureo princípio de que não se pode ter tudo (ECO, 2007, p. 19)

Dessarte, quando falamos em escolhas, negociação, perdas e ganhos, entendemos que uma tradução é sempre outro e não o mesmo texto/obra de partida. No entanto, segundo Eco, “a tradução é uma das formas da interpretação (...) que deve sempre visar, embora partindo da sensibilidade e da cultura do leitor, reencontrar (...) a intenção do texto, aquilo que o texto diz ou sugere em relação à língua em que é expresso e ao contexto cultural em que nasceu” (ECO, 2007, p. 17). Nessa perspectiva, em outro momento ratifica a mesma ideia ao declarar que “traduzir quer dizer entender o sistema interno de uma língua e a estrutura de um texto dado naquela língua, e construir um duplo do sistema textual que, *sob uma certa descrição*, possa produzir efeitos análogos no leitor” (ECO, 2007, p. 17, grifo do autor).

Preocupados com questões relativas à tradução intersemiótica, Queiroz e Aguiar (2010) tentaram aplicar a ideia de Eco sobre “efeitos análogos” de forma mais específica ao intercâmbio entre sistemas diferentes. Os mesmos autores também têm levantado em suas publicações um questionamento importante sobre como a tradução intersemiótica poderia ser definida com mais precisão em sua natureza e variedade e apelam ainda para a necessidade da propositura de um modelo que lhe seja próprio. Ao apresentar duas premissas, a saber que “(i) uma tradução intersemiótica é, primordialmente, uma operação semiótica” e “(ii) processos semióticos são processos multi-estruturados” (QUEIROZ; AGUIAR, 2010, p. 2), e ao usar modelo hierárquico de Salthe (1985, apud QUEIROZ; AGUIAR, 2010, p. 4), os autores descrevem a tradução intersemiótica como um fenômeno complexo que pode ser estruturado hierarquicamente em níveis de organização e ou descrição.

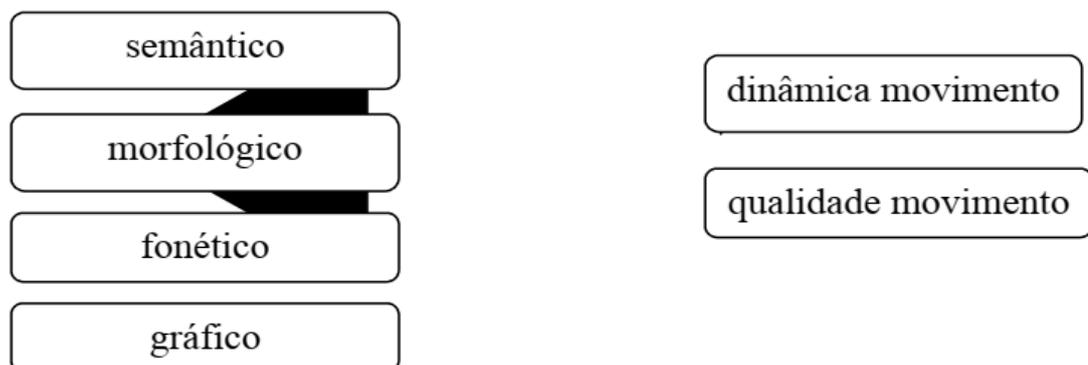
O que chamamos aqui de nível de descrição é um “artefato conceitual” com certo poder heurístico de descrição. Não significa que os níveis estejam claramente distribuídos em termos hierárquicos na obra traduzida ou na tradutora. Também não significa que atuam independentemente. Mas em termos descritivos, e funcionais, possuem certa autonomia, e estão coordenados em termos de constrição (*constraints*) e dependência. (QUEIROZ; AGUIAR, 2010, p. 4)

Esses níveis de descrição dentro de uma obra produzida a partir da linguagem verbal podem ser, por exemplo, o sintático, o semântico, o fonético, o lexical etc. Já numa obra construída a partir da linguagem não verbal, podem ser elementos como som, cores, iluminação, entre outros. Segundo a abordagem defendida pelos autores, uma tradução pode selecionar certos aspectos relevantes do signo traduzido:

Assim, certos níveis de descrição – por exemplo, quando linguístico: rítmico, prosódico, sintático, pragmático, ambientação psicológica, histórico, etc. – têm suas propriedades relevantes selecionadas, e traduzidas, ou transcriadas, como prefere Haroldo de Campos (1997), por meio de novos materiais, por exemplo, em qualidade e dinâmica de movimentação, organização espacial, iluminação, figurino, cenografia, etc. (QUEIROZ; AGUIAR, 2010, p. 5)

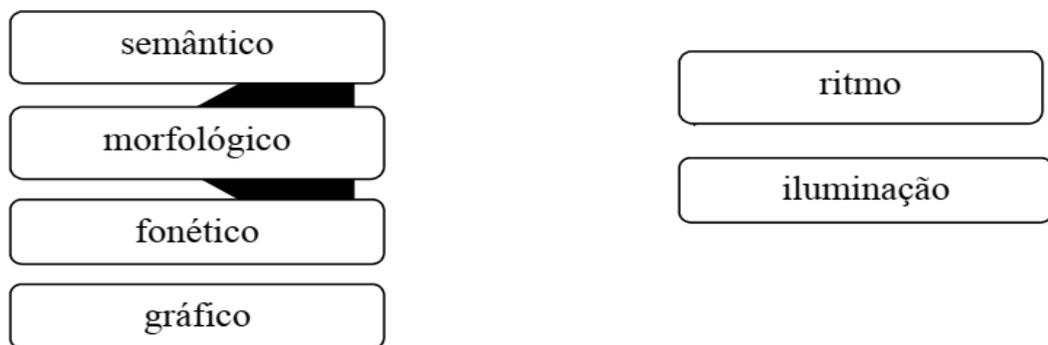
Os autores destacam, porém, a dificuldade de comparação que pode haver entre os níveis de descrição onde o par fonte-alvo possui materiais estruturais muito diferentes, como quase sempre é o caso de obras envolvidas na tradução intersemiótica. Diante disso, Queiroz e Aguiar (2010) elaboram e apresentam diagramas para tentar mapear possíveis correspondências entre níveis de descrição, inclusive para sistemas que não possuem qualquer tipo de correspondência direta.

Figura 1 – Possibilidades de correspondência entre diferentes níveis de descrição 1



Fonte: Queiroz e Aguiar, 2010, p. 6

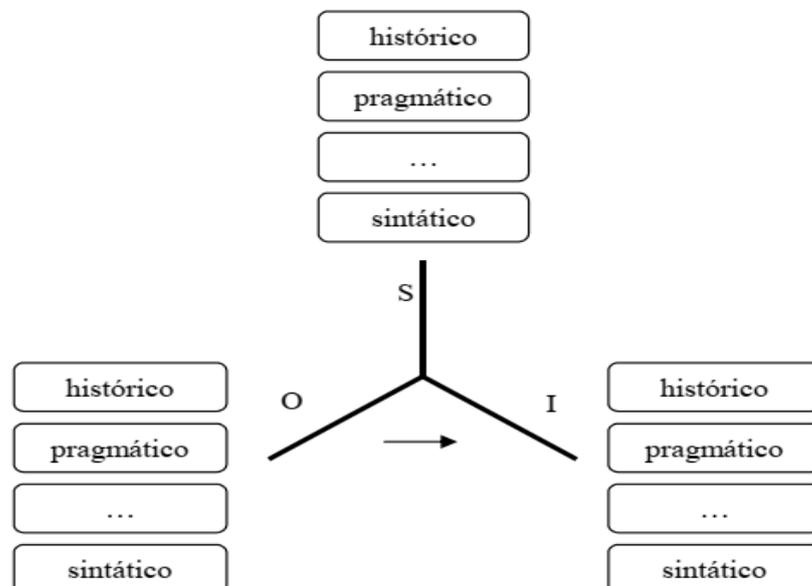
Figura 2 – Possibilidades de correspondência entre diferentes níveis de descrição 2



Fonte: Queiroz e Aguiar, 2010, p. 7

Em outro de seus esquemas, onde a relação triádica explorada pela semiótica peirceana é considerada, o signo é a fonte-semiótica, ou seja, a obra a ser traduzida; o objeto do signo é o objeto da obra-fonte e o interpretante é o signo tradutor ou alvo-semiótico. Em um segundo modelo, o signo é o alvo-semiótico, a obra traduzida é o objeto desse signo e o interpretante é o efeito causado no intérprete (QUEIROZ; AGUIAR, 2010).

Figura 3 – Relação triádica entre sistemas hierárquicos e multi-estruturados



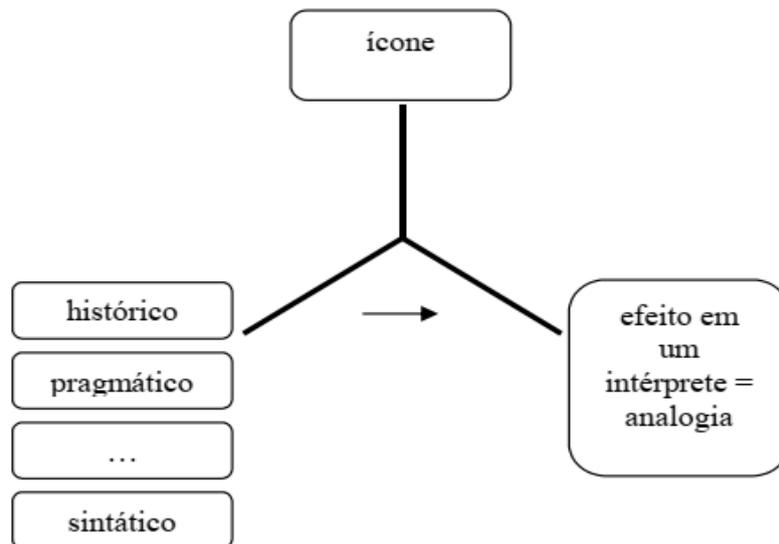
Fonte: Queiroz e Aguiar, 2010, p. 9

Os autores lançam mão ainda de outros diagramas que unem a teoria de Peirce, a sugestão de Eco sobre a produção de um efeito análogo no intérprete e o modelo hierárquico

ou multi-estruturado de sistema, na tentativa de ilustrar o processo de tradução que leva em conta todos esses fatores. Desse modo, na tradução intersemiótica “um signo traduzido produz, em um intérprete, por meio de um signo de diferente natureza, um “efeito análogo” àquele que produziria por meio de um signo de mesma natureza” (QUEIROZ; AGUIAR, 2010, p. 2).

Por fim, Queiroz e Aguiar consideram que, caso a tradução cause no intérprete o mesmo efeito produzido pela fonte-semiótica, como o proposto por Eco, o signo tradutório trata-se, nesse caso, de um ícone, isto é, de um signo de analogia.

Figura 4 – Relação triádica em que o efeito sobre o intérprete é uma inferência analógica, e o ícone é um ícone de seu objeto



Fonte: Queiroz e Aguiar, 2010, p. 10

Em meio à dificuldade que muitas vezes existe em se elaborar signos que sejam comparáveis em sistemas semióticos distintos, o trabalho de Queiroz e Aguiar destaca-se com a apresentação de modelos explicativos e tentativas de criação de categorias para tipificar os fenômenos da transmutação.

A Semiótica, especialmente a trazida por Peirce, e a Tradução Intersemiótica nos dão uma ideia de um processo de tradução focado na ação do signo, no qual a semiose é sobretudo uma operação cognitiva. Porém, isso não significa dizer que a tradução não seja também um processo intercultural, como na abordagem defendida por Lotman. Seja como um signo autônomo ou como representação da realidade, o mundo só tem como ser apreendido mediante a ação sígnica. A tradução intersemiótica se relaciona com atividades há muito tempo realizadas pela humanidade, ainda que de maneira não intencional, conforme a visão de Plaza

(2003, p. 12). Entretanto, com o passar do tempo o homem vem inventando e recriando mais maneiras de comunicar os fenômenos à sua volta que, por sua vez, podem dar origem a novos códigos.

Literatura e cinema, meios de comunicar arte, possuem, cada um, a sua própria forma de linguagem. Contudo, além de um ter estado influenciando o outro ao longo do tempo, podemos dizer que, desde a sua criação, o cinema vem adaptando a literatura ou a literatura tem chegado a novos públicos por intermédio do cinema, semelhantemente ao que acontece quando livros são traduzidos para outros idiomas para que possam ser lidos por mais pessoas.

A transmutação é um fenômeno complexo em que a tradução de obras literárias para filmes tem se elegido como o principal objeto de interesse para estudiosos da área. Dado o grande número de obras escritas que foram transportadas para o universo diegético, o ideal seria que pudéssemos contar com análises totalmente voltadas para essa realidade no sentido de elaborar uma teoria particular. Todavia, é possível se apropriar daquilo que outras áreas de pesquisa têm a oferecer como um recurso para investigar esse fenômeno através de outras lentes.

Os Estudos da Adaptação, por exemplo, compõem um campo que vem ganhando espaço recentemente e, a despeito de ultimamente estar incluindo novas formas de adaptar, o par literatura/cinema é o seu principal objeto de estudo. Ainda que até meados do século passado tenha sido baixo o número de acadêmicos, pertencentes tanto ao ramo da literatura como ao do cinema, que tivesse algo de positivo a falar sobre adaptações cinematográficas (CARTMELL, 2012), a quantidade de obras desse gênero só cresceu. No próximo tópico veremos um pouco sobre a relação entre os campos dos Estudos da Tradução e dos Estudos da Adaptação e possíveis contribuições que um pode trazer ao outro. As referências trazidas a seguir também apresentarão alguns recortes da história da adaptação e nos darão uma ideia de como o jeito de adaptar ao longo dessa trajetória tem mudado.

2.4 Adaptação

A terminologia “adaptação” talvez seja uma das mais usadas tanto no campo dos Estudos da Adaptação como no dos Estudos da Tradução quando o referente é a tradução entre diferentes sistemas semióticos. O objeto de estudo mais frequente dos Estudos da Adaptação e da Tradução Intersemiótica, por sua vez, são obras cinematográficas originadas da literatura, especialmente de romances. No entanto, em que consiste a diferença de perspectiva sobre a qual cada um desses ramos se sustenta? O professor Jonh Milton (2019)

tem afirmado que os Estudos da Adaptação, especialmente no mundo anglo-saxônico, ainda têm tomado como base o aporte teórico de outros campos, carecendo de elaborar algo que lhe seja próprio.

Parece-me que os Estudos da Adaptação têm sido muito dependentes de teorias vindas de fora de sua própria área específica e ainda não desenvolveram sua própria estrutura teórica. Este ponto é apoiado por Lawrence Venuti em “Adaptation, Translation, Critique” (2007), em que ele critica a falta de base teórica de muitos trabalhos sobre Adaptação Cinematográfica. (MILTON, 2019, p. 200, grifo do autor)

Nesse sentido, Milton tem defendido uma maior interação entre os dois campos. Abordando o conceito de interpretante elaborado por Venuti e trazido dos Estudos da Tradução para a análise de materiais adaptados, Milton declara que, ao fazer isso, aquele autor: “(...) aponta uma direção, acredito eu, que os Estudos da Tradução podem seguir: a de desempenhar um papel central nos desenvolvimentos em Estudos da Adaptação por meio da participação em publicações, conferências, cursos, sites, etc.” (MILTON, 2019, p. 201)

De fato, os Estudos da Tradução, pelo caminho que vêm trilhando, têm muito a oferecer aos Estudos da Adaptação. Por outro lado, da mesma forma como os Estudos da Adaptação têm se servido de conceitos mais gerais dos Estudos da Tradução, é possível que a Tradução Intersemiótica possa lograr benefícios da interação com os Estudos da Adaptação. Na transposição da literatura para o cinema, escolhas tradutórias e técnicas de adaptação estão intimamente relacionadas. Robert Stam (2006, p. 50) afirma que “uma adaptação consiste em uma leitura do romance e a escrita de um filme”. Sendo assim, o tradutor não depende apenas de sua interpretação para construir a nova obra, ele depende, antes de tudo das possibilidades e limitações que o novo suporte lhe dará. “Obviamente, o catalisador das relações entre literatura e cinema tinha que ser mesmo a adaptação, ponto nevrálgico em que as duas modalidades de arte se tocam ou se repelem, se acasalam ou se agriDEM.” (BRITO, 2006, p. 67).

Com efeito, Brito (2006) toca no ponto-chave da adaptação, assinalando o vínculo de tensão que existe entre as duas formas de contar histórias. Essas discussões sempre trazem à tona disputas antigas que caracterizam a tradução com termos entre “certo” e “errado”, “fiel” e “livre”, “literal” e “criativa” (DINIZ, 1999:27, grifo da autora). Contudo, conquanto sejam traduções de outros textos, adaptações cinematográficas são novas obras, possuindo, desse modo, as suas próprias características. Diane Lake (2012), escritora e roteirista, que teve sucesso em trabalhos, como na produção do roteiro para o filme *Frida* (1997), com base no livro de Hayden Herrera, discorre um pouco sobre a sua experiência no ramo no ensaio

Adapting the Unadaptable – The Screenwriter’s Perspective. Lake afirma que:

Portanto, é importante entender que a interpretação visual mais literal de um livro que se poderia imaginar ainda não seria o próprio livro. O livro conta uma história, o filme baseado nesse livro conta uma história. Sim, é o trabalho do roteirista dar vida ao livro na tela, mas o próprio ato de contar a história do livro no filme mudará o livro. Se um adaptador se preocupasse em ser absolutamente fiel ao livro, cena por cena, o filme resultante seria – eu asseguro – uma bomba. (LAKE,2012, p. 409)¹⁸

A roteirista reconhece que as técnicas para produções de filmes são tão ricas e variadas que contar uma história visualmente acaba sendo uma forma de permitir que esta se torne mais acessível para o leitor médio. Essa perspectiva se assemelha à de Deborah Cartmell (2012) quando fala em adaptação como sendo a arte da democracia, fazendo um contraponto a William Hunter, crítico do uso da literatura como fonte para o cinema. Cartmell afirma que: “A adaptação, em particular, é condenada com louvor no seu efeito ‘democratizante’: traz a literatura para as massas, mas também traz as massas para a literatura, diluindo, simplificando e, portanto, apelando para os muitos e não para os poucos”. (CARTMELL, 2012, p. 3)¹⁹

A colocação de Cartmell não poderia ser mais verdade. Quantas obras da literatura das mais variadas épocas têm sido adaptadas das mais diversas formas, ao longo de séculos, atraindo para si as massas? Romances foram levados para o teatro, clássicos do teatro transformados em contos, e, só mais recentemente o cinema, o rádio e a televisão recepcionaram a literatura. Adaptações são feitas com o propósito de se atingir um novo público e têm o poder de tornar mais conhecida uma história que já existia em outro formato.

Foi exatamente o que aconteceu com *As Crônicas de Nárnia* de C. S Lewis, que, apesar de ter conquistado um grande público na Inglaterra já nos seus primeiros anos e já serem consideradas um clássico mundial há algumas décadas, a adaptação cinematográfica de *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* fez com que a obra-fonte se tornasse mais popular em outros países onde Lewis, pelo menos nesse gênero, não era tão conhecido. No Brasil, por exemplo, até antes do lançamento do primeiro filme em 2005, Lewis era mais famoso como apologeta cristão do que como o autor das *Crônicas*. O sucesso do filme causou um recorde nas vendas dos livros, que naquele ano foram simplesmente os mais vendidos. Logo, a

¹⁸ So it’s important to understand that the most literal screen interpretation of a book that one could imagine still wouldn’t be the book itself. The book tells a story, the film based on that book tells a story. Yes, it’s the job of the screenwriter to bring the book to life on the screen, but the very act of telling the story of the book on film will change the book. If an adaptor were to worry about being absolutely faithful to the book, scene for scene, the resulting film would – I assure you – be a bomb. (LAKE,2012, p. 409)

¹⁹ “Adaptation, in particular, is damned with praise in its “democratizing” effect: it brings literature to the masses but it also brings the masses to literature, diluting, simplifying, and therefore appealing to the many rather than the few”. (CARTMELL, 2012, p. 3)

afirmação de Cartmell (2012) sobre levar a literatura para as massas recorrendo à adaptação encontra respaldo nesse fato. Com efeito, tem se tornado cada vez mais comum que leitores de um determinado livro procurem saber se existe um filme sobre a história e, conversamente, após assistir determinado filme adaptado de algum livro, muitos têm o desejo de conhecer a história por intermédio da leitura.

Mais que uma forma de reconstrução estética de uma obra pregressa, a adaptação é um fenômeno sociocultural cujos motivos e repercussões devem ser investigados, a fim de alargar o entendimento dos diversos períodos da produção simbólica e artística, e de sua consequente relevância junto ao público que a consome. (SILVA, 2013, p. 22)

O uso da literatura desde os primeiros anos do cinema se explica por algumas razões. Uma delas é que a produção de roteiros originais não acompanhava a crescente demanda da nova indústria, tornando a adaptação uma espécie de procedimento padrão (BUCHANAN, 2012). Outro motivo, peculiar ao cinema mudo, é que adaptar obras que já eram conhecidas se tornava uma tarefa mais fácil, pois os filmes não tinham como apoiar-se em diálogos e, por fim, alguns cineastas acreditavam que o uso da literatura elevaria o status de sua produção (CARTMELL, 2012).

Conforme é sabido, na história do cinema o número de adaptações ultrapassa de muito a quantidade de filmes com roteiros originais, e no entanto, este procedimento nunca foi pacífico, nem no âmbito da emissão, nem no da recepção, quanto mais junto aos literatos. (BRITO, 2006, p. 67).

Dessa forma, já nos primeiros 20 anos da história do cinema, foram catalogados por Denis Gifford, nada menos que 861 autores cujas obras foram adaptadas para filmes (BUCHANAN, 2012). O significado de adaptar, no entanto, tem mudado com a prática ao longo dos anos. O emprego de novas técnicas, se não determina, influencia nas escolhas tradutórias. Os elementos que compõem a narrativa terão de amparar-se nos modos de suporte que existem até dado momento.

Nos anos pioneiros, fazer um filme de um romance ou peça raramente exigiria um interesse pela totalidade da obra, ou mesmo por sua forma estrutural geral. A brevidade de cada filme exibido neste período não permitia tamanha ambição. Em vez disso, o projeto era, na realidade, produzir citações visuais de uma obra, curtas e animadas cinematograficamente. (BUCHANAN, 2012, p. 21)²⁰

²⁰ “In the pioneering years, making a film of a novel or play would rarely require an interest in the totality of the work, or even in its overall structural shape. The brevity of each exhibited film in this period did not allow for such comprehensive ambition. Rather the project was, in effect, to produce cinematically animated, brief, visual quotations from a work.” (BUCHANAN, 2012, p. 21)

Mesmo que os roteiros hoje possam contar com mais páginas, filmes, via de regra, continuam sendo mais breves do que romances, sendo a redução a operação estatisticamente mais frequente no processo adaptativo (BRITO, 2006). Entretanto, pode haver mudanças de outras naturezas:

Com efeito, de um modo geral, há coisas que estavam no romance e não estão mais no filme (redução), há coisas que estão no filme e que não estavam no romance (adição), e finalmente, há coisas que estão nos dois, porém, de modo diferente (deslocamento, transformação). (BRITO, 2006, p. 5)

Nessa perspectiva, Brito (2006) propõe um quadro que apresenta de forma sintética as operações comumente realizadas no processo de adaptação da literatura para o cinema. Como pode ser visto logo a seguir, na coluna da esquerda estão os nomes das operações adaptativas e, à direita, as respectivas definições:

Tabela 1 – Operações adaptativas

OPERAÇÕES	DESCRIÇÃO
REDUÇÃO	Elementos que estão no texto literário (romance, conto ou peça) e que não estão no filme.
ADIÇÃO	Elementos que estão no filme sem estar no texto literário.
DESLOCAMENTO	Elementos que estão em ambos, filme e texto literário, mas não na mesma ordem cronológica, ou espacial.
TRANSFORMAÇÃO PROPRIAMENTE DITA	Elementos que, no romance e no filme, possuem significados equivalentes, mas têm configurações diferentes.
SIMPLIFICAÇÃO	Uma transformação que consistiu em, no filme, diminuir a dimensão de um elemento que, no romance, era maior.
AMPLIAÇÃO	Uma transformação que consistiu em, no filme, aumentar a dimensão de um ou mais elementos do romance.

Fonte: Brito (2006, p. 9)

Segundo Brito (2006) os principais níveis onde essas mudanças podem ocorrer se resumem ao enredo, personagens e linguagem. O mesmo autor lança a seguinte pergunta em seu ensaio *Literatura no cinema*: “haveria regras para se dar forma cinematográfica a um romance?” (BRITO, 2006, p. 4). Porém, ele prefere não responder diretamente a essa questão e sim apresentar as análises comparativas entre romances e filmes empreendidas por ele. Por outro lado, Cartmell apresenta, na obra organizada por ela, *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, “os 10 segredos para se tornar um adaptador de sucesso” identificados por Andrew Davis, que, por sinal, transformou-se em um famoso roteirista.

- 1 Leia o livro.
- 2 Pergunte a si mesmo: por que este livro e por que agora?
- 3 Pergunte a si mesmo: de quem é essa história, realmente?
- 4 Não tenha medo de mudar as coisas, especialmente as aberturas.
- 5 Não comece sem um plano.
- 6 Nunca use uma linha de diálogo se você conseguir o efeito com um olhar.
- 7 Cristalice o diálogo à sua essência.
- 8 Escreva cenas que não estão no livro.
- 9 Evite narração, flashbacks e personagens falando diretamente com a câmera.
- 10 Quebre suas próprias regras quando parecer a coisa certa a fazer (*The Telegraph*, 2011). (DAVIES, 2011 apud CARTMELL, 2012, p. 8)²¹

Com certeza, esses passos são importantes e dizem respeito a diferentes etapas de tomada de decisões que começam com a escolha de uma obra para ser adaptada. No universo cinematográfico deliberações como essas podem e geralmente envolvem mais de uma pessoa. Na verdade, não obstante o roteiro possa ser feito por apenas um indivíduo, isso dificilmente é o que acontece. É muito provável que, no mínimo, ele receba ajustes do diretor, o qual, muitas vezes, participa ativamente na produção do texto como cocriador, ou há casos ainda em que o mesmo profissional escreve e dirige.

Seja como for, a filmagem exigirá a participação de diferentes equipes que serão fundamentais para dar à obra a cara que foi idealizada pelo roteirista e pelo diretor. Todavia, mais do que tudo, um filme é um projeto financeiro que vem acompanhado de um encargo²², o que significa que nem sempre quem escreve o texto faz isso com total liberdade. Em meio a essa realidade, muitos projetos começam, às vezes mudam, às vezes são abandonados, pois a economia da adaptação é caracterizada pela instabilidade (MURRAY, 2012):

Para cada filme exibido no multiplex local ou no cinema de arte, cada minissérie de romance clássico transmitida na televisão ou comprada em DVD, e cada edição relacionada, novelização, roteiro publicado ou livro complementar que aparece nas prateleiras de uma livraria local representa apenas a manifestação mais tangível de uma indústria de adaptação subjacente responsável por criar, disseminar e orientar o

²¹ 1 Read the book.

2 Ask yourself: why this book, and why now?

3 Ask yourself: whose story is this, really?

4 Don't be afraid to change things, especially openings.

5 Don't start without a plan.

6 Never use a line of dialogue if you can achieve the effect with a look.

7 Crystallize dialogue to its essence.

8 Write scenes that aren't in the book.

9 Avoid voice-over, flashbacks, and characters talking directly to camera.

10 Break your own rules when it feels like the right thing to do (*The Telegraph*, 2011). (DAVIES, 2011 apud CARTMELL, 2012, p. 8)

²² Se a tradução pretende ser adequada para um determinado propósito, ela deve satisfazer determinados requisitos, os quais são os encargos de tradução. Os encargos consistem de uma definição prospectiva (explícita ou implícita) da situação alvo, a qual chamamos de skopos do texto alvo. (NORD, 2016, p.28)

consumo de material adaptado. (MURRAY, 2012, p. 122)²³

Desse modo, se considerarmos essa realidade, boas adaptações cinematográficas dependem mais do que os 10 segredos de Andrew Davies apontados por Cartmell (2012). Reconhecer que uma adaptação fílmica é um trabalho que depende de inúmeras mãos, tanto para sua produção como para sua execução, traz à tona outro problema: a questão da autoria, algo tão fácil quando o objeto em questão é um romance. Murray (2012) chama atenção para essa situação ao afirmar que:

(...) a gama de indivíduos responsáveis por uma adaptação – o número de mãos que metaforicamente “dão forma” à produção criativa – precisa ser revisada radicalmente de cima das figuras criativas tradicionalmente valorizadas do autor e diretor de cinema para incluir atores menos visíveis da indústria, como agentes, gerentes de direitos autorais, organizadores de feiras do livro, programadores de festivais de cinema, juízes de prêmios culturais, roteiristas, agentes de elenco, publicitários, profissionais de marketing, produtores, distribuidores, programadores de transmissão, revisores e similares. (MURRAY, 2012, p. 123)²⁴

A situação fica ainda mais difícil quando se trata de *blockbusters*, a exemplo de famosas franquias, como *Harry Potter*, em que a figura de J. K. Rowling como autora é mais do que romantizada, porquanto uma das grandes propagandas dos filmes era que os tais haviam “capturado a essência” do que ela havia escrito. No entanto, quantas cabeças e mãos estiveram e permanecem envolvidas em uma obra transmidiática desse nível?

Nesse ponto, é importante fazer um breve hiato para considerar o significado de “essência”, termo comumente mencionado quando se fala em adaptação, mas raramente acompanhado de uma definição concreta. Marcel Silva (2013), ao abordar a questão em sua obra *Tradução Intercultural*, esclarece que muitos teóricos falam simplesmente em algo que precisa ser preservado, a despeito das mudanças ocorridas na transposição de meios. “Esse algo, na origem dos estudos de adaptação, foi entendido como a essência ou o espírito do texto.” (SILVA, 2013, p. 43). Desse modo, ao citar autores renomados, como o escritor indiano Salman Rushdie e o crítico de cinema Bazin, Silva (2013) expõe tanto as

²³ For each film that screens at the local multiplex or art-house cinema, each classic novel miniseries broadcast on television or purchased on DVD, and every tie-in edition, novelization, published screenplay, or companion book appearing on the shelves of a local bookstore represents only the most tangible manifestation of an underlying adaptation industry responsible for creating, disseminating, and guiding consumption of adapted material. (MURRAY, 2012, p. 122)

²⁴ “(...) the range of individuals responsible for an adaptation – the number of hands which metaphorically “shape” the creative output – needs to be revised radically upward from the traditionally valorized creative figures of the author and film director to include less visible industry players such as agents, rights managers, book fair conveners, film festival programmers, cultural prize judges, screenwriters, casting agents, publicists, marketers, producers, distributors, broadcast schedulers, reviewers, and the like.” (MURRAY, 2012, p. 123)

contribuições que esses mesmos teóricos trouxeram para expandir as discussões sobre adaptação para além dos conceitos de fidelidade bem como suas noções demasiadamente abstratas de essência, que se apoiam apenas na subjetividade do pesquisador. Silva, por seu turno, propõe um conjunto de categorias de análise que considera as múltiplas variáveis envolvidas na realização de uma adaptação, apresentando metodologicamente as diferentes formas de relação que podem existir entre as obras-fonte e alvo. Em que pese a relevância do trabalho de Silva, esta pesquisa não se deterá excessivamente nesse tópico, não podendo, porém, deixar de problematizar o conceito de essência.

Retornando ao problema da autoria, em *A Theory of Adaptation*, Linda Hutcheon (2006) reconhece que cinema e televisão são os meios mais complicados para se definir autoria pela quantidade de pessoas envolvidas em qualquer trabalho. Entretanto, ela parece chegar a uma conclusão ao usar argumentos bem convincentes:

Filmes são como óperas, pois há muitos e variados artistas envolvidos no complexo processo de sua adaptação. No entanto, é evidente, tanto pelos comunicados de imprensa de estúdio quanto pela resposta crítica, que o diretor é, em última análise, responsável pela visão geral e, portanto, pela adaptação. No entanto, outra pessoa geralmente escreve o roteiro que inicia o processo; alguém primeiro interpreta o texto adaptado e o parafraseia para um novo meio antes que o diretor assuma a tarefa de dar vida corporificada a esse novo texto. Por isso, em um filme, o diretor e o roteirista compartilham a tarefa primordial da adaptação. (HUTCHEON, 2006, p. 85)²⁵

Dusi (2015), ao falar das decisões que precisam ser tomadas pelo diretor e pelo roteirista, acaba por apresentar, mesmo que de forma implícita, a mesma ideia: “O diretor e o roteirista devem fazer escolhas, decidir o que mostrar e como mostrar, tornando o que está implícito no texto escrito em algo materialmente diferente.” (DUSI, 2015, p. 195)²⁶

Finalmente, o pensamento de James Russell parece firmar um ponto entre aquilo que foi trazido por Murray e por Hutcheon a respeito do problema da autoria. Ele afirma que “(...) identificar o diretor e o roteirista ao lado do autor original como importantes contribuintes criativos se encaixa bem dentro dos limites dos estudos literários e

²⁵ “Films are like operas in that there are many and varied artists involved in the complex process of their adaptation. Nevertheless it is evident from both studio press releases and critical response that the director is ultimately held responsible for the overall vision and therefore for the adaptation. Yet someone else usually writes the screenplay that begins the process; someone else first interprets the adapted text and paraphrases it for a new medium before the director takes on the task of giving this new text embodied life. For this reason, in a film, the director and screenwriter share the primary task of adaptation. (HUTCHEON, 2006, p. 85)

²⁶ “The director and screenwriter must make choices, decide *what to show and how to show it*, opening up what is implicit in the written text into something materially different.” (DUSI, 2015, p. 195)

cinematográficos.” (RUSSELL, 2012, p. 393)²⁷

Temas como fidelidade, status da obra e autoria são recorrentes nos debates tanto nos Estudos da Adaptação quanto nos Estudos da Tradução, refletindo diferentes pontos de vista. Contudo, tem sido cada vez mais comum a circulação de perspectivas cada vez mais combativas que valorizam a figura do tradutor e do adaptador, reconhecendo que o processo de adaptação e tradução é uma atividade criativa. É notável, ainda, que as fronteiras entre adaptação e tradução são tênues, sendo esse assunto capaz de produzir muitas discussões, pois são muitas as nuances a serem analisadas.

2.5 Tradução x Adaptação

No último capítulo de sua obra (2006, p. 170), Hutcheon faz a pergunta “O que não é uma adaptação?”²⁸ A autora advoga que nenhum texto é fixo, pois possui algum tipo de fluidez. A partir daí ela define um *continuum* de relações entre textos mais antigos e mais novos onde, em um extremo, estão obras nas quais a fidelidade é procurada, tais como traduções literárias e transcrições musicais e, no outro, spin-offs, sequências e prequências. A adaptação propriamente dita, como ela define, ficaria entre esses pontos. Adaptar seria uma forma de condensar, revisar e recontar um trabalho de arte em que mudanças são feitas deliberadamente. (HUTCHEON, 2006)

Eco faz objeção em considerar qualquer tipo de mudança de um sistema para outro como tradução, assinalando, outrossim, um tipo de distinção:

Eco argumenta que, para transpor um romance para um filme, será inevitavelmente necessário decifrar muitas de suas inferências, para ilustrar sua própria interpretação, começando pelos detalhes do mundo possível que é encenado. Este mundo possível se torna tangível e apresentável; ele é representado – na escolha dos personagens, incluindo, necessariamente, sua aparência física e indumentária, nos códigos proxêmicos e nos códigos visuais e sonoros. Falar em “tradução” intersemiótica é, portanto, mais metafórico do que qualquer outra coisa, segundo Eco (2003b: 158-172), e seria mais apropriado falar em adaptação, pois ao avaliar uma transposição é sempre necessário fazer muitas concessões às transformações resultantes de escolhas textuais não previstas pelo texto fonte. (DUSI, 2015, p. 193)²⁹

²⁷ “(...) identifying the director and the screenwriter alongside the original author as important creative contributors fits well within the bounds of literary and film scholarship.” (RUSSELL, 2012, p. 393)

²⁸ “What is not an adaptation?” (HUTCHEON, 2006, p. 170).

²⁹ Eco argues that in order to *transpose* a novel into a film it will inevitably be necessary to spell out many of one’s inferences, to illustrate one’s own interpretation, starting with the details of the possible world that is enacted. This possible world is rendered tangibly and *shown*; it is represented – in the choice of characters, including, necessarily, their physical appearance and clothing, in the proxemic codes, and in the visual and sound codes. Talking about intersemiotic “translation” is therefore more metaphorical than anything else according to Eco (2003b: 158–172), and it would be more appropriate to talk about *adaptation*, because in evaluating a transposition it is always necessary to make many concessions to transformations resulting from textual choices

Para Eco, qualquer manifestação de um filme baseado em outra obra é uma forma de interpretação (DUSI, 2015), mas nesse caso “a interpretação é mediada pelo adaptador, e não é deixada à mercê do destinatário” (Eco 2001, p. 125)³⁰. Logo, esse tipo de atividade se diferencia da que acontece em uma tradução literária propriamente dita. Talvez a chave da questão levantada por Eco esteja em especificar de vez se o ato de ler/assistir a uma obra audiovisual envolve ou não processos interpretativos. Será o “expectador” um ser totalmente passivo ou será ele um expectador/leitor/intérprete?

Com base no que já foi trazido até esse ponto sobre tradução e adaptação, algumas questões podem ser levantadas a respeito desses dois termos. O primeiro ponto seria se essas duas palavras são ou não intercambiáveis. Na verdade, qualquer discussão e tentativa de classificação envolvem, antes de tudo, questões terminológicas. Ao falar sobre Tradução Intersemiótica, Queiroz e Aguiar fazem importantes observações a esse respeito:

Deve-se destacar que não se encontram muitas descrições meticulosas do fenômeno capazes de distingui-lo de outras práticas como, por exemplo, “intersemiose” e “intertextualidade”. Além disso, e mais gravemente, não existem tipologias ou classificações que orientem a distinção entre diversas modalidades: “adaptação”, “baseado em”, “inspirado por”, “orientado por” etc. Se não há generalização de leis sobre o fenômeno, não há forma de comparação com casos descritos em linguística teórica, semiótica geral ou semióticas aplicadas (cinema, teatro, música, arquitetura). (QUEIROZ; AGUIAR, 2010, p. 2)

Por conseguinte, as questões terminológicas vão além do par tradução/adaptação, sendo possível considerar outros termos que podem ser usados, como interpretação, versão, alusão, reescrita etc., dos quais alguns já foram explorados nesse trabalho. Todavia, à luz dos Estudos da Tradução e dos Estudos da Adaptação, os termos tradução e adaptação, respectivamente, são os eleitos para definir tanto o processo como o produto derivado de uma obra que resulta em outra, esta última de uma natureza totalmente diferente da original.

Duas outras questões sobre os termos em discussão são que, em primeiro lugar, é necessário considerar que eles às vezes são usados para designar micro processos relativos a elementos individuais dentro de uma obra e, em outras ocasiões, definem o mesmo trabalho como um todo. Em segundo lugar, parece ser possível considerar ainda que o uso do termo “traduzir” dá a ideia de substituição de algo por outra coisa equivalente em outra língua ou em outro sistema, já o uso do termo adaptar, embora não signifique exatamente isso, transmite uma ideia de quebra e de mudança. À vista disso, o termo tradução é visto com melhores

not envisaged by the source text.” (DUSI, 2015, p. 193)

³⁰ “the interpretation is mediated by the adapter, and is not left at the mercy of the addressee” (Eco 2001, p. 125)

olhos do que adaptação pelos críticos.

Christiane Nord (2016), para quem a adaptação está relacionada com o processo de adequação na tradução do texto-fonte para cultura-alvo, afirma que:

Pode-se fazer uma distinção metodológica entre tradução (no sentido estrito da palavra) e adaptação, mas duvidamos de que isso nos leve adiante. Nós gostaríamos de incluir a característica da adaptação no conceito de tradução, de maneira que as pessoas (ou seja, os utilizadores e iniciadores de traduções) compreendam o que realmente é a tradução. (NORD, 2016, p. 56)

Diante disso, Nord parece ver a adaptação como uma medida necessária dentro da tradução. Ela destaca que tais adequações podem variar em grau:

Os limites da tradução são representados pela transcrição ou transliteração, em que 100% dos elementos formais do TF são conservados, e pela redação independente de um texto (na cultura alvo), na qual nenhum dos elementos formais do TF é preservado. Entre esses dois polos encontramos diversas formas de tradução, que são caracterizadas por diferentes percentagens de adaptação em função do *skopos* da tradução. (NORD, 2016, p. 64)

No contexto dessa pesquisa, tradução intersemiótica e adaptação cinematográfica, ou fílmica, foram usadas como termos intercambiáveis, principalmente para se referir à obra como um todo. Apesar disso, no percurso de análise do objeto estudo que compõe o corpus, “tradução” foi usada quase sempre para definir, em termos jakobsonianos, processos de substituição de um signo verbal por um signo não verbal, enquanto à “adaptação” foi designada a tarefa de refletir as mudanças necessárias de uma obra para outra ou ainda uma operação ocorrida dentro da tradução.

Finalmente, já que um mesmo objeto pode ser alvo de estudo dos dois campos aqui mencionados, cabe questionar quais seriam as diferenças na abordagem desse objeto? É inquestionável que a tradução/adaptação de obras de um sistema para outro exige mudanças profundas. Portanto, talvez a diferença resida no foco. Dessa maneira, seria possível conjecturar que enquanto a Tradução se centra nos signos que compõem a obra, a Adaptação mira na focalização que foi tomada na história e no status da obra, se essa é uma adaptação propriamente dita, se é uma releitura; ou talvez, ainda, a primeira foque mais nas semelhanças, naquilo que foi preservado; e a segunda, mais nas mudanças executadas.

2.6 Linguagem Cinematográfica

Ao longo do tempo, o cinema foi desenvolvendo sua própria linguagem, que foi

se tornando cada vez mais complexa e requintada à medida que a tecnologia e a arte de fazer filmes foram evoluindo. De uma única câmera estática capturando a ação em um único plano, o cinema foi incorporando novas técnicas que permitiram aos cineastas contar histórias de forma cada vez mais dinâmica. A introdução do som também foi um grande divisor de águas na linha do tempo do universo diegético, acompanhada posteriormente, mas com menos impacto, pelo uso das cores. Hoje, na era digital, temos uma gama de recursos ainda mais vasta, que tem permitido, até mesmo, novas formas de distribuição e exibição, a exemplo das plataformas de *streaming*. Contudo, foi ainda na época do cinema mudo que foram estabelecidos os fundamentos de uma linguagem cinematográfica que permanece até hoje como o alicerce de toda a linguagem audiovisual (MARTIN, 2005).

A linguagem cinematográfica é resultado da contribuição de diversos homens e mulheres, mas geralmente suas bases são atribuídas a dois grandes nomes pelo uso que fizeram da montagem para conduzir narrativas e transmitir ideias (MARTIN, 2005), ainda que com perspectivas opostas. O primeiro é o cineasta americano, D.W. Griffith, um dos pioneiros em utilizar a montagem paralela para criar a ideia de simultaneidade entre duas ações distantes no espaço (BAZIN, 2018), como em *Intolerância* (1916)³¹. Griffith também utilizou toda sorte de planos, principalmente no método da decupagem, apresentando a realidade em planos sucessivos que eram uma sequência de pontos de vista sobre um mesmo acontecimento (BAZIN, 2018), e desenvolveu técnicas de enquadramento e movimento de câmera para destacar as emoções dos personagens. O segundo, representando o cinema soviético, foi o cineasta e teórico, Sergei Eisenstein, que desenvolveu um tipo de montagem ideológica que buscava aproximar diferentes imagens com vistas a produzir um determinado sentido. O principal objetivo não era contar uma história, mas atingir o expectador emocionalmente e criar neste algum tipo de engajamento e participação (MARTIN, 2005, p. 173, 203). Em *O Encouraçado Potemkin* (1925), por exemplo, ele utilizou a técnica para produzir cenas que tinham um impacto social.

Dessa maneira, ainda que muitos filmes tenham sido produzidos antes das inovações de Griffith e Eisenstein, a ideia de que o cinema é uma linguagem foi consolidada pela forma como esses dois cineastas manipulavam as imagens para veicular determinado significado.

Ver um filme é, antes de tudo, compreendê-lo, independentemente de seu grau de narratividade. É, portanto, que, em certo sentido, ele "diz" alguma coisa, e foi a

³¹ Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages

partir dessa constatação que nasceu, na década de 1920, a ideia de que, se um filme comunica um sentido, o cinema é um meio de comunicação, uma linguagem. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 177)

Desse modo, mais do que simplesmente usar elementos visuais e sonoros, a linguagem cinematográfica é capaz de construir um verdadeiro código que possibilita a criação e leitura de mensagens com os mais diversos significados. Por meio da combinação de diversas técnicas, que se traduzem em recursos narrativos e expressivos, o cinema tem a capacidade de ativar vários sentidos que podem afetar a nossa percepção do mundo. Assim, uma obra audiovisual consegue transmitir ideias e valores, emocionar ou, até mesmo, persuadir o público. “Isso não acontece por acaso. Filmes são concebidos para ter certos efeitos sobre seus espectadores” (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 29).

Martin (2005) fala não em um código único, mas em um conjunto de códigos e subcódigos, na medida em que os elementos cinematográficos são múltiplos e complexos, fazendo com que a linguagem do cinema apresente um grau de heterogeneidade (MARTIN, 2005, p. 306-307)

A linguagem cinematográfica é um conjunto de códigos e de subcódigos. Os códigos (específicos ou gerais) são os << sistemas de diferenças >> (M), das << configurações significantes >> (A): ex. o código dos movimentos de câmera que é específico do cinema. Os subcódigos (não específicos ou particulares) englobam << certos processos desprovidos de significados ao nível dos códigos >> (A): ex. o subcódigo das escalas de planos que se aplica igualmente à fotografia fixa. (MARTIN, p. 306-307)

Destarte, o caráter híbrido e multifacetado da linguagem cinematográfica oferece aos estúdios inúmeras alternativas de como a mensagem tencionada pode ser transmitida. Contudo, devido à sua natureza pouco sistemática, essa linguagem costuma possuir regras menos rígidas que as das demais, na medida em que suas unidades não são estáveis e nem possuem um significado universal (MARTIN, 2005)

Mas o que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão culturais é o poder excepcional que lhe advém do facto de a sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. Com efeito, com ele, são os próprios seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e falam à imaginação: a uma primeira abordagem parece que qualquer representação (o significante) coincide de forma exacta e unívoca com a informação conceptual que veicula (o significado). (MARTIN, 2005, p. 24)

Os principais aspectos que compõem a linguagem do cinema estão firmados sobre a forma que mais caracteriza a diegese desde o seu berço, a imagem. Bazin (2018), tido como

um dos principais críticos de filmes de todos os tempos, concebe a imagem, nesse contexto, como sendo “tudo aquilo que a *representação* na tela pode acrescentar à coisa representada” (BAZIN, 2018, p. 86).

A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e, simultaneamente, uma realidade particularmente complexa. A sua gênese é, com efeito, marcada por uma ambivalência profunda: é o produto da actividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exacta e objectivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo esta actividade é dirigida no sentido preciso desejado pelo realizador. A imagem assim obtida é um dado cuja existência se coloca simultaneamente em vários níveis da realidade (MARTIN, 2005, p. 27)

Desse modo, a imagem no cinema é manipulada e usada com uma intenção, pois ela “(...) não nos fornece por si própria qualquer indicação quanto ao sentido profundo desses acontecimentos: ela afirma somente a materialidade do facto bruto que reproduz” (MARTIN, 2005, p. 33). O alcance de qualquer resultado depende do emprego das técnicas que trabalham diretamente na forma e disposição em que as imagens que constituem a composição fílmica são apresentadas. Assim, desde quando conceitos e recursos, como plano, enquadramento, montagem, iluminação, entre outros, começaram a ser usados com uma intenção, eles se tornaram meios de contar histórias com sentido e sequência narrativa, e a câmera deixou de ser uma mera registradora de eventos “para se tomar a sua testemunha activa e a sua intérprete.” (MARTIN, 2005, p. 41).

Evidentemente que esta significação da imagem ou da montagem pode escapar ao espectador: *é necessário aprender a ler um filme*, decifrar o sentido das imagens tal como se decifra o sentido das palavras e dos conceitos, a compreender as sutilezas da linguagem cinematográfica. (MARTIN, 2005, p. 34)

Logo, a forma como uma câmera enquadra, seu ângulo e distância do objeto que focaliza, oferecem-nos uma perspectiva e convida-nos a prestar atenção àquilo que o cineasta tencionou evidenciar. No filme analisado na presente pesquisa, veremos como recursos e técnicas foram capazes de produzir mensagens carregadas de valor simbólico, indicial e icônico, fazendo com que nos envolvamos de uma forma mais profunda com os personagens e acontecimentos dentro da narrativa. Bordwell e Thompson (2014) afirmam que “filmes nos oferecem maneiras de ver e sentir coisas que consideramos profundamente gratificantes. Eles nos levam a experiências. Essas experiências são muitas vezes conduzidas por histórias, com personagens com as quais passamos a nos preocupar” (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 29).

Por conseguinte, considerando que o leitor possa não estar a par do significado de todos os termos relativos aos recursos e técnicas fílmicas que foram comentados até aqui e que serão retomados no capítulo 4, decidi organizar uma listagem de terminologias básicas, que serão apresentadas a seguir, acompanhadas de algumas definições trazidas por Bordwell e Thompson (2014) em sua obra *A Arte do Cinema: uma Introdução*:

- a) Plano: *mise-en-scene* significa "pôr em cena", uma palavra aplicada, a princípio, à prática de direção teatral. Os estudiosos de cinema, estendendo o termo para direção cinematográfica, utilizam para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico (p. 205).
- b) Enquadramento: pode afetar poderosamente a imagem por meio (1) do tamanho e da forma do quadro, (2) da maneira como o quadro define o espaço dentro e fora de campo, (3) da maneira como o enquadramento impõe a distância, o ângulo e altura de um ponto de vista à imagem e (4) da maneira como o enquadramento pode se deslocar (p. 299).
- c) Montagem: pode-se pensar na montagem como uma coordenação de um plano com o seguinte (p. 350).
- d) Iluminação: no cinema, a iluminação é mais do que aquilo que nos permite enxergar a ação: áreas mais claras e mais escuras dentro do quadro ajudam a criar a composição geral de cada plano e, assim, orientar a nossa atenção para certos objetos e ações (p. 221).

Tendo em vista que o filme que será analisado aqui é a tradução intersemiótica de um livro, é importante salientar que a evolução da linguagem cinematográfica se deu em conjunto com a prática da adaptação, uma vez que, desde o seu nascimento, a sétima arte já usava a literatura como fonte para compor grande parte de suas obras. Desse modo, a arte de transpor romances para as telas sempre dependeu e ainda depende das possibilidades de suporte desenvolvidas até determinado momento, pois

(...) as formas e técnicas do cinema não existem em um espaço atemporal, igualmente acessível a todos os cineastas. Em circunstâncias históricas particulares, certas possibilidades estão presentes enquanto outras não estão. Griffith não poderia fazer filmes como Godard, da mesma forma que Godard jamais poderia fazer filmes como Griffith os fazia. (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p 687).

Nessa perspectiva, a evolução da adaptação fílmica e da linguagem cinematográfica ao longo do tempo se confundem tanto do ponto de vista historiográfico como técnico. Na transposição da literatura para o cinema, a despeito das escolhas do

tradutor, o resultado final depende significativamente das técnicas ou tecnologias existentes no momento. Por exemplo, uma adaptação feita na era do cinema mudo possuía limitações muito diferentes de uma adaptação feita na era do cinema sonoro. O desenvolvimento da tecnologia de efeitos especiais, por seu turno, começou a influenciar na maneira do tradutor representar cenas e personagens. Inclusive, a forma como o CGI foi usado em *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* contribuiu preponderantemente para o sucesso do longa, sendo um dos aspectos do filme mais comentados de forma positiva. Desse modo, compreender a linguagem cinematográfica ajuda em um melhor entendimento do processo de adaptação, visto que a transposição de um meio estético para outro exige uma consciência tradutora que perscrute o potencial e limites do novo meio (PLAZA, 2003, p. 109).

2.7 Tradução como Retextualização

Além das teorias até aqui abordadas, a tradução pode ser descrita também como um processo de retextualização. Travaglia (2013), ao preconizar essa posição em sua tese de doutorado, propõe que a tradução é “a colocação em texto da leitura feita de um outro texto” (TRAVAGLIA, 2013, p. 142). Dessa forma, todos os elementos que compõem a primeira tessitura, que é o original, são levados para as novas condições de produção, onde nasce uma tradução. É nesse sentido que Travaglia elenca uma lista de fatores de coerência e condições de produção do discurso que se assemelham aos já bem conhecidos elementos da textualidade trazidos pela linguística textual.

Tabela 2 – Elementos da textualidade x fatores de coerência e condições de produção de discurso

Linguística textual	Retextualização (TRAVAGLIA, 2013)
- coesão	- conhecimento linguístico
- coerência	- conhecimento de mundo
- intencionalidade	- conhecimento partilhado
- intertextualidade	- focalização
- informatividade	- inferência
- aceitabilidade	- relevância
- situacionalidade	- intencionalidade
	- intertextualidade
	- informatividade
	- aceitabilidade
	- situacionalidade

Fonte: minha autoria

Assim como os elementos da textualidade são considerados fundamentais para a produção e análise de textos, os fatores da retextualização devem ser considerados na produção e análise da tradução. O trabalho do tradutor não será apenas substituir signos por outros signos, mas fazer isso de uma forma coesa e coerente, tentando atingir os graus de informatividade, aceitabilidade, entre outros, que já foram completados pelo texto-fonte.

(...) a abordagem da tradução como retextualização desloca o foco de observação do processo tradutório para um outro aspecto deste mesmo processo: para o fato de que, ao traduzir, isto é, “transpor ideias”, “buscar equivalência”, “captar e exprimir mensagens alheias”, “captar e exprimir sentidos”, etc., o tradutor está na realidade acionando todos os elementos que conferem textualidade a um texto e que foram anteriormente acionados pelo produtor do texto original, com a diferença de que, manejando uma outra língua o tradutor estará de certa forma manejando outros elementos ou até os mesmos elementos sob perspectivas diferentes (TRAVAGLIA, 2013, p. 80-81, grifo da autora).

Travaglia afirma que o texto apresenta os mesmos ingredientes para o tradutor e para o leitor comum, com a diferença de que, para o primeiro, muitos aspectos são evidenciados de uma forma diferente, já que sua intenção não se esgota com a leitura. Isto posto, é razoável imaginar que, na medida em que lê, o tradutor ao mesmo tempo vai montando um plano de tradução que se situa justamente naqueles aspectos que por algum motivo lhe saltam mais à vista.

Apesar das análises de tradução presentes no trabalho de Travaglia (2013) se voltarem para a tradução entre diferentes idiomas, seu conceito pode ser ampliado e estendido para tratar de outros tipos de tradução, uma vez que a própria autora destaca que sua proposta possui um caráter abrangente, se aplicando a qualquer tipo de texto. Nessa perspectiva, a tradução entre diferentes sistemas semióticos, a exemplo da literatura e do cinema, não depende somente da transposição dos signos para outro meio, mas também do atendimento de certos critérios para que esse novo texto/obra faça sentido e tenha relevância. Esses critérios, considerando o que é posto por Travaglia, são os fatores de coerência e condições de produção do discurso.

Dando um destaque maior aos fatores da intencionalidade e da aceitabilidade, Travaglia defende que o processo de produção de um texto nasce da intenção de significar algo e do reconhecimento por parte do receptor daquilo que foi produzido. Ante o exposto, acrescenta ela que na tradução há, de maneira semelhante, uma aceitação da intenção do texto original por parte do leitor-tradutor; porém, ele também busca aceitação para a reconstrução do sentido/intenção feito por ele. “Nesse sentido, toda tradução é argumentativa enquanto tradução (além de já o ser enquanto texto), pois contém as marcas do tradutor e de sua

intenção de expressar algo que reconstruiu pela sua leitura” (TRAVAGLIA, 2013, p. 140).

Desse modo, na tradução como retextualização, a intenção do original e aquela que foi reconstruída pelo tradutor coexistem. Tais marcas, entretanto, são a evidência de que, apesar dos elementos do primeiro texto serem novamente evocados na tradução, esses são trazidos para um novo contexto. Assim, a autora acrescenta que, conquanto o tradutor pretenda extrair a exata intenção comunicativa do original, ele dependerá dos elementos de que dispõe na sua nova situação comunicativa. Inclusive, uma das hipóteses levantadas na presente pesquisa é que a adaptação cinematográfica de *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* tentou manter o máximo de relações com seu texto-fonte, carecendo, contudo, de fazer ajustes na direção de alcançar o público-alvo.

A questão é que a tradução consiste na produção de uma nova obra que exigirá sempre um certo grau de adequação, pois ela precisou ser produzida por algum motivo, como se, de certa maneira, os fatores e condições existentes no formato original não satisfizessem ou não se aplicassem mais às novas circunstâncias. Portanto, “o processo de ação tradutória é iniciado porque o iniciador precisa de um instrumento comunicativo específico: o texto alvo” (NORD, 2016, p. 28)

Retextualizar é, portanto, enunciar de uma nova forma o que já foi dito por alguém. Por conseguinte, Travaglia chama a atenção para como o fator da focalização é uma das razões que mais contribuem para a produção de novos enunciados, uma vez que “a diferença de focalização, que faz com que o mesmo texto possa ser explorado de muitas maneiras, é o fator que motiva as inúmeras abordagens de um mesmo assunto” (TRAVAGLIA, 2013, p. 113). Este fator também se relaciona com muitos outros, sendo “um elemento a se considerar na abordagem do processo da tradução, pois quer se queira quer não, o texto traduzido reflete o prisma sobre o qual o tradutor focalizou” (TRAVAGLIA, 2013, p. 113).

Não é à toa que, até mesmo na tradução interlinguística, é possível encontrar o mesmo texto com várias traduções para uma mesma língua. Quando se consideram traduções intralinguísticas e traduções intersemióticas, as possibilidades de variação pela mudança de focalização são infinitas. Ademais, na passagem de um romance para uma obra cinematográfica há mais de um processo de retextualização, visto que a obra literária precisa passar pela etapa de reescrita ou tradução intralingual que resultará na produção de um roteiro carregado de características multimodais que, posteriormente, durante a produção fílmica, se apoiará em elementos não verbais, dando início assim ao processo de transmutação ou tradução intersemiótica.

Cada um dos diferentes atos comunicativos, romance, roteiro, filme, possuirá uma

focalização diferente, e cada uma das etapas/processos de tradução carregará suas próprias marcas de adequação/retextualização, pois estão inseridas em condições de produção diferentes, onde, nas palavras de Travaglia: “o terreno de instabilidade de cada um movimentando elementos diversos” (TRAVAGLIA, 2013, p. 82).

Por fim, ao destacar os fatores de produção/recepção, a tradução como retextualização é apresentada dentro de um funcionamento discursivo que, segundo Travaglia, se mostra mais abrangente do que teorias que consideram a tradução apenas como um processo de recodificação. Outrossim, a autora justifica que: “Assim ao tratar do processo de tradução de diferentes tipos de texto, nossa teoria permite mostrar que as diferenças normalmente discutidas por várias teorias da tradução são na verdade diferenças de ênfase em elementos do processo de retextualização” (TRAVAGLIA, 2013, p. 82).

2.8 Funcionalismo

A visão da tradução como retextualização pode ser facilmente relacionada com a teoria funcionalista da tradução elaborada por Christiane Nord (2016). A tese da autora enfatiza que só a partir da compreensão dos aspectos intra e extratextuais, pode-se chegar à função do texto na cultura de partida e, então, compará-la com a função pretendida na cultura de chegada (NORD, 2016), pois “(...) tanto o texto fonte quanto o texto alvo, cada um vinculado a uma situação comunicativa, fazem parte de uma interação comunicativa.” (NORD, 2016, p. 34). Desse modo, a textualidade não diz respeito apenas à propriedade estrutural do texto, mas também às suas características sociocomunicativas.

Além dos fatores intra e extratextuais, a autora destaca que qualquer modelo de análise também deve levar em consideração o encargo – o conjunto de informações e exigências relativas à tradução, podendo ter este uma função idêntica à do texto-fonte ou não, uma vez que a equivalência é apenas uma das possibilidades existentes. Segundo Nord (2016), o encargo pode ser solicitado por diferentes agentes, tais como: produtor/autor/emissor do texto-fonte, receptor/destinatário do texto-alvo ou ainda iniciador/cliente.

Nesse sentido, Nord propõe um modelo de análise pré-translativo onde, com base nas informações do encargo, os fatores intra e extratextuais e o efeito comunicativo do texto-fonte e do texto-alvo são estruturados lado a lado para serem comparados. Para identificar tais elementos, a autora (2016, p. 74) sugere uma série de perguntas que podem ser feitas a respeito de ambos os textos, a saber:

Tabela 3 – Perguntas a serem feitas sobre os dois textos no percurso da tradução

Quem transmite Para quê Para quem Por qual meio Em qual lugar Quando Por quê Com qual função	Sobre qual assunto ele diz O quê (o que não) Em qual ordem Usando quais elementos não verbais Com quais palavras Em quais orações Com qual tom
Com qual efeito?	

Fonte: Nord (2016, p. 74)

As respostas para as questões em ambas as colunas apontarão para a paridade e contraste entre os fatores internos e externos das duas situações comunicativas. As diferenças resultarão em problemas que exigirão a adoção de uma solução adequada funcionalmente (NORD, 2016). A pergunta sobre o efeito, por seu turno, diz respeito “a um conceito global ou holístico, que inclui a interdependência dos fatores extratextuais e intratextuais” (NORD, 2016, p. 75). Nord também propõe que o tradutor, por meio de um processo translativo circular no qual a tradução assume um caráter retrospectivo e prospectivo, olhe constantemente em direção ao texto-fonte e ao texto-alvo, fazendo as adequações necessárias, até chegar à escrita final (NORD, 2016).

O que se espera atingir mediante esse processo é a funcionalidade, qualificada por Nord (2016, p. 62) como o aspecto mais importante a ser buscado numa tradução, podendo ser definido como o alcance da função pretendida na cultura de chegada sem sacrificar a intenção do texto de partida. Para isso, o escopo, um termo que se relaciona diretamente com a teoria funcionalista, precisa ser considerado no processo de tradução.

Na nossa definição, afirmamos que deve haver certa relação entre o texto fonte e o texto alvo. A qualidade e quantidade dessa relação são especificadas pelo skopos da tradução e fornecem os critérios de decisão no que diz respeito aos elementos do TF-em-situação que podem ser “preservados” e os que podem, ou devem, ser “adaptados” para a situação alvo (adaptação facultativa versus adaptação obrigatória) (NORD, 2016, p. 62)

O escopo refere-se à finalidade da tradução, “em que o texto alvo deve supostamente preencher uma determinada função que pode e, realmente, deve ser especificada

antecipadamente” (NORD, 2016, P. 62). Por outro lado, Nord afirma que a função do texto só se completa no ato de recepção, que é determinado pela situação comunicativa onde tanto o texto-fonte como o texto-alvo estão inseridos, incluindo as expectativas pessoais do público, que derivam de sua origem social, conhecimento de mundo e necessidades comunicativas (NORD, 2016).

Como um produto da intenção do autor, o texto permanece provisório até que seja efetivamente recebido. É o acolhimento que completa a situação comunicativa e define a função do texto. Pode-se dizer que o texto, como um ato comunicativo, é completado pelo receptor. (NORD, 2016, p. 42).

Contudo, a intenção do produtor do texto pode ou não coincidir com as expectativas dos receptores. Por essa razão, para “verificar a dimensão da intenção, temos de perguntar que função o emissor pretende que o texto cumpra e que efeito sobre o receptor ele quer alcançar mediante a transmissão do texto” (NORD, 2016, p. 91). Desse modo, Nord destaca uma relação de dependência entre os aspectos intenção, função e efeito.

Em relação ao tradutor, Nord (2016) declara que esse é o receptor crítico que pode receber o texto em diferentes níveis a partir dos quais ele pode assumir diferentes papéis, a saber, na sua própria situação de intérprete, como destinatário do texto-fonte e como destinatário do texto-alvo. O tradutor é um agente que age com autonomia, mas que ao mesmo tempo precisa tentar se colocar no lugar do outro para tentar enxergar o mundo com outras lentes.

Apesar de seu modelo de avaliação ser mais direcionado à tradução interlinguística, Nord propôs em seu trabalho um método de análise abrangente que incluísse qualquer gênero e se aplicasse, inclusive, tanto a textos literários como a não literários. Por essa razão, essa pesquisa busca usar a teoria da autora para respaldar as análises que ainda a serem apresentadas.

Os sinais comunicativos nem sempre precisam consistir unicamente de elementos linguísticos, mas podem igualmente ser complementados ou acompanhados por elementos não linguísticos ou não verbais, tais como entonação, expressões faciais ou gestos na comunicação face a face, ou por ilustrações, layout, um logotipo de uma empresa, etc. Na comunicação escrita, em alguns textos, os elementos não verbais podem ter ainda maior importância que os elementos verbais, como é o caso das histórias em quadrinhos.²³ No processo de tradução, o tradutor pode achar que às vezes é necessário trocar um elemento não verbal por um elemento verbal, ou vice-versa (NORD, 2016, p. 38-39).

No início desse trabalho foram apresentados os temas complexos que estão

presentes em *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* de C. S. Lewis. A teoria de Nord será de grande auxílio para compreender se, diante de um novo sistema de signos, as estratégias tradutórias adotadas na adaptação fílmica foram adequadas, “evitando-se assim soluções inconsistentes para determinados problemas” (NORD, 2016, p. 247). Análises posteriores, nos capítulos adiante, permitir-nos-ão responder com mais precisão a essa e a outras questões.

2.9 Intertextualidade e Hipertextualidade

Bakhtin (1997) ao desenvolver o conceito de dialogismo, afirma que todo discurso é um diálogo, uma vez que:

(...) todo enunciado, além do objeto do seu teor, sempre responde (no sentido lato da palavra), de uma forma ou de outra, a enunciados de outros anteriores. (...) O enunciado está voltado não só para o seu objeto, mas também para o discurso de outro acerca desse objeto. A mais leve alusão ao enunciado do outro confere à fala um aspecto dialógico que nenhum tema constituído puramente pelo objeto poderia conferir-lhe. (Bakhtin, 1997, p. 319-320).

A partir do dialogismo bakhtiniano, Julia Kristeva propõe o termo “intertextualidade” no âmbito da Crítica Literária, como sendo o intercâmbio semiótico de um texto, com outro ou outros textos anteriores, sendo estes últimos caracterizados como o “intertexto”, isto é, o corpus com que um determinado texto mantém relações. (KRISTEVA, 1969, 1974 *apud* ALÓS, 2006, p.14). De acordo com Samoyault (1989), o dialogismo de Bakhtin e a intertextualidade de Kristeva descrevem o mesmo fenômeno, todavia, este último não foi apresentado de uma forma tão metodológica quanto o primeiro, o que explicaria uma série de revisões posteriores do termo. (SAMOYAULT, 1989).

Gérard Genette (2010), por sua vez, propõe diferentes tipos de interações entre textos, sendo a intertextualidade apenas uma das classes contidas no fenômeno que ele denomina como transtextualidade. Dessa forma, em *Palimpsestos*, o autor, além da intertextualidade, apresenta as categorias da paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade, dando destaque a esta última e denominando os hipertextos como “todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação” (GENETTE, 2010, p. 7). Segundo Genette, a hipertextualidade é marcada pela relação que une um texto B, ou “hipertexto”, a um texto anterior A, ou “hipotexto”, que pode ser ou não explícita. Enquanto o autor entende a intertextualidade como a co-presença de dois ou vários textos, ele define a hipertextualidade como a derivação de um texto em outro.

Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da *Poética* de Aristóteles) “fala” de um texto (*Édipo rei*). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de *transformação*, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. (GENETTE, 2010, p. 18)

Alguns autores tratam da relação tanto da intertextualidade como da hipertextualidade com a adaptação (DINIZ, 2005; STAM 2006; COVALESKI, 2009). Apesar de os referidos termos remeterem à ideia de textos escritos ou orais, o intercâmbio semiótico extrapola a linguagem verbal. Assim, qualquer obra, produzida em qualquer tipo de código, carrega em si a presença de um discurso anterior.

As adaptações fílmicas estariam situadas num redemoinho de referências e transformações intertextuais, de textos que geram outros textos no processo infinito de reciclagem, transformação, transmutação, sem qualquer ponto de origem necessariamente definido. Entram aí as noções de intertextualidade e transtextualidade e hipertextualidade sugeridas por Gérard Genette, que se mostram úteis para se conceituar as adaptações. (DINIZ, 2005, p. 17)

Thaís Flores Diniz (2005) ao comentar mais sobre o trabalho de Genette, explica que existem graus de hipertextualidade. O maior grau seria quando uma obra é derivada de outra de forma completa e explícita. Isto não significa dizer que o texto fonte tenha que ser usado de forma integral, mas sim que a obra derivada ampara a ideia geral da obra anterior. Nesse sentido, o filme que compõe o corpus analisado nesta pesquisa, seria um hipertexto do livro de Lewis no grau máximo, posto que a relação criada não é só explícita como é intencional, pois existe um interesse claro por parte da produção que o público saiba que *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* é mais uma adaptação cinematográfica na linha de franquias anteriores já citadas em outras passagens desse trabalho (*O Senhor dos Anéis* e *Harry Potter*).

Para Diniz, pesquisadora em áreas como tradução intersemiótica, adaptação e relação entre literatura e cinema, o termo hipertextualidade se aplica melhor a filmes adaptados do que o termo intertextualidade, na medida em que as várias obras que vão surgindo ao longo do tempo (remakes) podem ser vistas como “variantes hipertextuais iniciadas a partir de um mesmo hipotexto” (DINIZ, 2005, p. 44).

O que a hipertextualidade enfatiza não são as similaridades entre os textos, mas as operações transformadoras realizadas nos hipotextos. Algumas delas desvalorizam e trivializam os textos pré-existentes, outras re-escrevem-nos em outro estilo; outras re-elaboram certos hipotextos cuja produção é, ao

mesmo tempo admirada e menosprezada. Outras ainda modernizam obras anteriores acentuando certas características do original. Mas, em muitos casos, o que se transpõe não é uma única obra, mas todo um gênero. (DINIZ, 2005, p. 44)

Robert Stam (2006) também acredita que entre os tipos de transtextualidade definidos por Genette, a hipertextualidade seja a mais adequada ao contexto das adaptações. Stam corrobora a visão do autor francês esboçada em *Palimpsestos*, afirmando que “a hipertextualidade reflete a vitalidade de artes que incessantemente inventam novos circuitos de significados a partir de formas mais antigas” (STAM, 2006, p. 35).

Em relação ao livro *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, tanto ele como as demais crônicas têm sido amplamente estudados devido às suas construções intertextuais. Existem conexões das mais diversas, envolvendo desde a Bíblia a elementos das mitologias grega e nórdica. Sendo assim, as obras que formam o objeto de estudo da presente dissertação, tanto livro como filme, dialogam com muitas outras fontes, seja qual for a denominação dada ao tipo de intercâmbio existente, intertextualidade ou hipertextualidade.

2.10 A literatura para crianças

A literatura infantil tem uma história rica e complexa que remonta a diferentes tradições, formas e lugares. Ao adentrarmos esse universo, deparamo-nos com uma vasta gama de narrativas, desde contos de fadas primitivos até obras contemporâneas, de onde se destaca o livro *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* de C. S. Lewis. Este tópico busca realizar um breve apanhado sobre as origens da literatura infantil como gênero, observando como tais textos mudaram ao longo do tempo, adaptando-se à mentalidade predominante sobre o que era infância. Para compreendermos melhor a relevância e a concepção contemporânea de obras como a de Lewis, é fundamental considerarmos as transformações históricas e culturais que influenciaram a construção e o desenvolvimento do gênero infantil, bem como examinar como essas mudanças impactaram a maneira como as histórias são contadas e recebidas hoje pelas crianças e pelo público em geral.

A origem da literatura infantil como um gênero de fato é atribuída ao trabalho do francês Charles Perrault, que, no final do século XVII, publicou *Contos de Mamãe Gansa* (1697), livro que continha oito histórias advindas da memória popular, e costumavam ser repassadas oralmente. Algumas das mais conhecidas são: *A Bela Adormecida no Bosque*, *Chapeuzinho Vermelho* e *O Gato de Botas*. Um contemporâneo de Perrault, o também francês

Jean de La Fontaine, além das antigas histórias recolhidas do meio do povo, extraiu ideias de textos da Antiguidade para compor sua obra (COELHO, 2003). As *Fábulas de La Fontaine* denunciavam, de forma velada, algumas injustiças e acontecimentos da corte francesa, contando com títulos famosos como *O Lobo e o Cordeiro*, *A Cigarra e a Formiga* e *A Raposa e as Uvas*.

Um século depois dos franceses, no entanto, foram dois alemães, os irmãos Grimm, os principais responsáveis pela difusão da literatura infantil na Europa e nas Américas (COELHO, 2003). Para tanto, Jacob e Wilhelm Grimm

entregam-se à busca das possíveis invariantes linguísticas, nas antigas narrativas, lendas e sagas que permaneciam vivas transmitidas de geração para geração, pela tradição oral. Duas mulheres teriam sido as principais testemunhas de que se valeram os Irmãos Grimm para essa homérica recolha de textos: a velha camponesa Katherina Wieckmann, de prodigiosa memória, e Jeannette Hassenpflug, descendente de franceses e amiga íntima da família Grimm. Em meio à imensa massa de textos que lhes servia para os estudos linguísticos, os Grimm foram descobrindo o fantástico acervo de narrativas maravilhosas, que, selecionadas entre as centenas registradas pela memória do povo, acabaram por formar a coletânea que é hoje conhecida como Literatura Clássica Infantil. (COELHO, 2003, p. 23)

No acervo de narrativas dos irmãos Grimm estavam muitos dos contos recolhidos por Perrault, a exemplo dos três já mencionados, além de outros, tais como *Branca de Neve e os Sete Anões*, e *Joãozinho e Maria*. Algumas décadas após os irmãos Grimm, o dinamarquês Hans Christian Andersen começou a escrever contos cujos temas buscavam valorizar ideais românticos e valores cristãos, criando para isso histórias permeadas de situações difíceis nas quais seus personagens viviam uma série de injustiças (COELHO, 2003). Muitos de seus contos possuem finais trágicos, sendo *O Patinho Feio* e *O Soldadinho de Chumbo* alguns dos mais conhecidos.

Esse breve resumo histórico dos principais expoentes que originaram o gênero literário infantil pode aparentar organização e desenvolvimento gradual, mas essas narrativas transitaram da oralidade para os livros e dos livros para oralidade mais de uma vez, atravessando fronteiras geográficas, culturais e sociais. Elas, na verdade,

surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais. Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram. podemos avaliar a distância entre nosso universo mental e dos nossos ancestrais se nos imaginarmos pondo para dormir um filho nosso contando-lhe a primitiva versão camponesa do "Chapeuzinho Vermelho". (DARNTON, 1986, p. 26)

A versão mencionada por Darnton (1986) representa uma das variações do conto que originalmente circulava entre os camponeses. Na tradição oral, a narrativa descreve como o lobo chegou primeiro à casa da vovó e a matou, cortando em seguida a sua carne em fatias e colocando o seu sangue em uma jarra. Quando a neta chega, são-lhe oferecidos a carne e o sangue e, após a menina se servir, sem saber que se tratava dos restos mortais de sua avó, o lobo pede a Chapeuzinho que tire a roupa e se deite com ele na cama. “Para cada peça de roupa — corpete, saia, anágua e meias — a menina fazia a mesma pergunta. E, a cada vez, o lobo respondia: — Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dela” (DARNTON, 1986, p. 22). Quando termina de se despir, o lobo a devora.

De fato, como posto por Darnton, hoje é inconcebível apresentar um conteúdo literário desse nível para as nossas crianças. Conhecer uma versão de um dos contos infantis mais famosos mundialmente, com claros toques de violência e, talvez, não tão claro teor sexual, nos faz sentir deslocados do tempo e lugar onde estas histórias eram disseminadas. Mesmo as primeiras edições dos *Contos de Grimm*, originalmente publicados como *Contos de Fadas para Crianças e Adultos*³², precisaram ter seu conteúdo modificado em publicações posteriores para atender aos interesses do público, suprimindo ainda mais elementos das formas orais. Sendo assim, influenciados por valores cristãos e incomodados com as críticas de alguns intelectuais, os escritores retiraram trechos de suas histórias que continham excessiva violência (COELHO, 2003).

Contudo, os elementos que nos impressionam hoje poderiam ser vistos com muita naturalidade em outras épocas. É necessário compreender a mentalidade do europeu, especialmente entre as classes mais baixas, no período em que essas histórias eram contadas. As próprias narrativas em sua forma antiga podem nos fornecer algumas pistas. Darnton (1986), sendo historiador etnográfico³³ empreendeu a tarefa de tentar compreender a mente da sociedade francesa no século XVIII, estudando os contos de fadas da forma conforme circulavam naquele tempo. O autor fala sobre a conclusão que qualquer um que se empenhe em investigar o passado chegará:

(...) os outros povos são diferentes. Não pensam da maneira que pensamos. E, se queremos entender a sua maneira de pensar, precisamos começar com a ideia de captar a diferença. Traduzindo em termos do ofício do historiador, isto talvez soe, simplesmente, como aquela familiar recomendação contra o anacronismo. Mas vale a pena repetir a afirmativa, porque nada é mais fácil do que deslizar para a

³² *Kinder-und Hausmärchen* no original alemão.

³³ profissional que combina as abordagens da história e da etnografia para estudar culturas e sociedades passadas, utilizando métodos de pesquisa qualitativa para compreender as práticas, costumes e contextos históricos de diferentes grupos humanos.

confortável suposição de que os europeus pensavam e sentiam, há dois séculos, exatamente como fazemos agora (...) Precisamos ser constantemente alertados contra uma falsa impressão de familiaridade com o passado, de recebermos doses de choque cultural. (DARNTON, 1986, p. XV).

Assim, começamos a entender que as histórias eram contadas da forma como o eram para crianças porque a concepção da infância em outro tempo e lugar também era diferente. Na França do século XVIII, por exemplo, o autor afirma que era comum que, desde muito cedo, os pequenos já participassem de muitas das atividades dos adultos. "Ninguém pensava nelas como criaturas inocentes, nem na própria infância como uma fase diferente da vida, claramente distinta da adolescência, da juventude e da fase adulta por estilos especiais de vestir e de se comportar." (DARNTON, 1986, p. 47)

Entretanto, com o tempo isso mudou. As transformações estão diretamente associadas à estrutura e aos costumes das famílias. Segundo o livro *História social da criança e da família*, de Philippe Ariès (1981), as concepções de infância e família passaram por mudanças significativas ao longo da história. A começar pela Idade Média, Ariès explora como nesse período a infância não era considerada uma fase peculiar da vida, e as crianças eram tratadas mais como adultos em miniatura. No entanto, à medida que a sociedade foi passando por transformações econômicas e culturais, a infância começou, aos poucos, a ser valorizada e reconhecida como uma fase de desenvolvimento única. Uma das mudanças mais marcantes foi a introdução do conceito de núcleo familiar. Desse modo, nasceu o sentimento de casa, que, de acordo com Ariès, é outra face do sentimento de família, e o entendimento de que as crianças deveriam ser protegidas do resto da sociedade. A ideia de infância e família que temos hoje se originou no final do século XVIII, tendo essa concepção, segundo o mesmo autor, se modificado muito pouco entre as burguesias urbanas e rurais desde então, de onde começou a irradiar para outras camadas da sociedade (Ariès, 1981, p. 271).

Sendo assim, a criança deixou de ser tratada como um miniadulto e passou a ser

(...) concebida como um adulto em potencial, cujo acesso ao estágio dos mais velhos só se realizaria através de um longo período de maturação. A literatura passou a ser vista como um importante instrumento para tal, e os contos coletados nas fontes populares são postos a serviço dessa missão. Tornam-se didáticos e adaptados à longa gênese do espírito a partir do pensamento ingênuo até o pensamento adulto, evolução do irracional ao racional. (CADEMARTORI, 2010, p.28)

Diante dessas mudanças graduais, os contos infantis foram sendo transformados ao longo do tempo, até que pudessem ser caracterizados como uma literatura de fato voltada para crianças. Assim, pode-se dizer que essas narrativas passaram por um longo período de

adaptação ou tradução, atravessando a tradição oral até a escrita, mais de uma vez, sendo ainda contadas de formas diferentes em diferentes contextos, até chegarem às histórias tais como as conhecemos hoje. Isso sem mencionar as adaptações que têm sido feitas para outras mídias no decorrer do tempo, a exemplo dos inúmeros desenhos e filmes já lançados.

Há, no entanto, quem considere a supressão de elementos problemáticos como uma mudança negativa, visto que eles poderiam contribuir para o amadurecimento saudável das crianças, ensinando-as a superar suas questões interiores. Essa é a concepção de Bruno Bettelheim (2002), que considera algumas versões adaptadas como “amesquinhas e simplificadas” (p. 22). Segundo o autor, que escreve sobre os contos de fadas sob a perspectiva da psicanálise,

(...) a suprema importância dos contos de fadas para o indivíduo em crescimento reside em algo mais do que ensinamentos sobre as formas corretas de se comportar neste mundo - tal sabedoria é plenamente suprida na religião, mitos e fábulas. As estórias de fadas não pretendem descrever o mundo tal como é, nem aconselham o que alguém deve fazer (...). O conto de fadas é terapêutico porque o paciente encontra sua própria solução através da contemplação do que a estória parece implicar acerca de seus conflitos internos neste momento da vida. O conteúdo do conto escolhido usualmente não tem nada que ver com a vida exterior do paciente, mas muito a ver com seus problemas interiores, que parecem incompreensíveis e daí insolúveis. (BETTELHEIM, 2002, p. 25)

Todavia, Darnton criticou Bettelheim por sua abordagem atemporal na análise dos contos clássicos infantis. Darnton argumentou que Bettelheim negligenciou considerar a natureza variável dos significados dessas narrativas ao longo do tempo e espaço. Ele enfatizou a importância de levar em conta as diferentes interpretações que as histórias podem ter tido em contextos históricos e culturais diversos, ao invés de adotar uma visão universal e estática sobre elas.

A questão que guia a presente pesquisa está firmada sobre a existência de alguns temas em *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* de C. S. Lewis, que podem ser considerados complexos para o público infantil atual, criando, por conseguinte, a problemática de como essas temáticas foram traduzidas para o cinema. Em comparação com os contos de fadas primitivos ou, até mesmo, com as versões adaptadas por Perrault e pelos irmãos Grimm, as *Crônicas* de Lewis podem soar nada polêmicas, mas é preciso lembrar justamente que falamos de contextos diferentes.

Desse modo, assim como no período em que Lewis escreveu seus livros, as expectativas em relação à literatura infantil eram distintas da época dos contos de fadas clássicos, a percepção sobre o mesmo tema pode ter mudado de Lewis até a atualidade. Nessa

perspectiva, o que o autor escreveu talvez não soasse tão complexo naquele contexto, mas à luz das mudanças na mentalidade contemporânea, essas mesmas temáticas podem ser interpretadas de maneira mais sensível e suscitar questionamentos sobre a sua adequação para as crianças de hoje.

3 APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DAS OBRAS

Neste capítulo, adentraremos o universo dessa pesquisa, que gira em torno dos objetos centrais desta dissertação: o livro *As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* e sua adaptação cinematográfica de mesmo título. Inicialmente, serão apresentados o enredo da obra literária, destacando os pontos principais da narrativa, e uma breve biografia do autor, Clives Staples Lewis. Mais adiante, seguiremos com a exposição da adaptação cinematográfica, dirigida por Andrew Adamson, trazendo informações importantes relativas tanto à produção como à recepção do filme. Para enriquecer esse trabalho, também serão abordadas outras formas de adaptação de *As Crônicas*, incluindo versões para o rádio, teatro e televisão, contextualizando assim a amplitude das reinterpretações das histórias de Lewis ao longo do tempo. Dessa forma, o leitor terá uma visão abrangente dos objetos de estudo desta pesquisa e de sua relevância na compreensão das relações intersemióticas entre literatura e cinema.

3.1 O livro e seu autor

O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa foi o primeiro livro da série *As Crônicas de Nárnia* a ser escrito. Seu processo de produção levou pouco mais de um ano, quando, finalmente, em 1950, foi publicado na Inglaterra pela editora Geoffrey Bles. Contudo, a edição em inglês que se tornou mais difundida foi a americana, da HaperCollins, que saiu pela primeira vez em 1994. Ao lado dos outros livros da série, a obra ganhou traduções para vários idiomas e vendeu mais de 120 milhões de cópias em todo o mundo. C. S. Lewis dedicou *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* à sua afilhada, Lucy Barfield, a quem alguns atribuem a inspiração para o nome de uma das protagonistas do romance, Lucy Pevensie, mas essa é apenas uma das teorias a esse respeito.

Na dedicatória, a única feita para uma das *Crônicas*, o autor declara: “Comecei a escrever esta história para você, sem lembrar que as meninas crescem mais depressa do que os livros”. Lewis havia criado uma história para crianças, todavia, ainda na mesma dedicatória, ele acrescenta: “Mas um dia virá em que, muito mais velha, você voltará a ler histórias de fadas. Irá buscar este livro em alguma prateleira distante e sacudir-lhe o pó.” Levando em consideração suas palavras, o autor parecia acreditar haver em cada ser humano um espírito de criança que nunca morreria e que poderia voltar a despertar em um certo período da vida em busca de reinos encantados. Talvez essa mesma força, que, de forma particular, parece ter

estado sempre ao lado de Lewis, tenha compelido-o a escrever *As Crônicas* numa fase bem madura da sua vida.

3.1.1 Sinopse Biográfica

Clive Staples Lewis, o caçula de dois filhos do advogado Albert James Lewis e de Florence Augusta Lewis, filha de um membro do clero da Igreja da Irlanda, nasceu em 29 de novembro de 1898, em Belfast. Inicialmente, a sua educação e de seu irmão ficou a cargo da própria mãe e de uma governanta. Os dois meninos mostravam-se crianças muito criativas e cheias de imaginação, especialmente o pequeno Clive, que por conta própria, com apenas 5 ou 6 anos, pediu para que a família começasse a chamá-lo de “Jacksie” sem nenhuma explicação aparente, apelido que foi rapidamente adotado pelos membros da casa e foi se transformando até chegar a “Jack”, apenas. Alister McGrant (2013), escritor de uma biografia de Lewis que marcou o 50º aniversário de sua morte, aponta para duas principais razões que contribuíram para a mente fértil da criança:

A paisagem física da Irlanda foi inquestionavelmente uma das influências que moldaram a fértil imaginação de Lewis. No entanto, há outra fonte que colaborou muito para inspirar sua perspectiva na juventude — a literatura em si mesma. Uma das suas mais persistentes lembranças da juventude é a de uma casa abarrotada de livros. (MCGRANT, 2013, p. 28)

A perda materna veio muito cedo, quando o pequeno Jack tinha apenas 10 anos de idade. A partir daí, vieram outras mudanças que fizeram com que a doce infância nunca mais fosse a mesma. O pai, abalado com a morte da esposa e por outras duas devastadoras perdas (a de seu genitor e a do irmão mais velho), tudo isso em um intervalo menor que dois meses, decidiu enviar o caçula para um colégio interno na Inglaterra. Mais tarde, Lewis vai se referir ao período que ficou como interno, começando no Wynyard School, como um dos mais difíceis de sua vida.

Seu irmão já havia estudado ali durante dois anos e se adaptado ao brutal regime escolar com relativa facilidade. Lewis, que tinha pouca experiência do mundo fora do carinhoso casulo de Little Lea, ficou chocado com a brutalidade de Capron e, mais tarde, atribuiu à escola o apelido de “Belsen”, numa referência ao infame campo de concentração nazista do mesmo nome. (MCGRANT, 2013, p. 38)

Lewis se referia ao fim de sua estadia no segundo colégio, o Cherbourg, instituição para onde foi transferido após o fechamento do Wynyard, como sendo o momento em que não conseguia mais encontrar em si qualquer resquício da fé cristã que tivera um dia

(MCGRANT, 2013). Com apenas 15 anos, o jovem se declarou ateu abertamente e assim permaneceu por um longo estágio da idade adulta. Nesse mesmo período, ele começou a desenvolver um grande interesse pelas mitologias nórdica e grega e pelo estudo de línguas antigas. O acontecimento mais importante foi o que ele mesmo denominou como a descoberta de sua “nordicidade”. Sua inspiração inicial foi a leitura de um periódico literário que, segundo ele, o trouxe para “uma visão de espaços vastos e claros pairando sobre o Atlântico no interminável crepúsculo do verão nórdico” (MCGRANT, 2013, p. 40). É bem provável que os rudimentos de Nárnia tenham nascido aí.

Por último, Lewis passou pelo Malvern College, em Worcestersteshire, e em seguida, com 18 anos, foi admitido pelo University College, em Oxford. Apesar de uma interrupção nos estudos devido ao serviço prestado durante a Primeira Guerra, acontecimento que lhe custou a perda de um grande amigo, ele se formou com louvor em *Classics*, ao obter um *First Class Honours* em Grego e Latim alguns anos depois. Outras formações vieram em seguida e, após um considerável período em que esteve desempregado, também a oportunidade de participar do corpo docente de algumas conceituadas universidades, como a Universidade de Oxford (Magdalen College) e de Cambridge (Magdalene College).

Na atmosfera da academia, o escritor conheceu J. R. R. Tolkien, com quem desenvolveu uma profunda amizade regada por longos debates. Tolkien, que era católico fervoroso, foi o responsável por conduzir Lewis de volta ao Cristianismo. No entanto, ao contrário do que o amigo esperava, o ateu recém-convertido abraçou a fé protestante. Tolkien se tornou tanto um grande apoiador bem como crítico do trabalho de Lewis em *As Crônicas de Nárnia*, e com certeza as conversas que os dois tiveram serviram ao último como fonte de inspiração, principalmente em relação à visão tolkienista sobre a natureza dos mitos.

Outra importante amizade que marcou a vida do escritor foi a que teve com Janie King Moore (1872–1951) ou “senhora Moore”, como é mencionada em muitas das cartas de Lewis para amigos e familiares (HOOPER; LEWIS, 2009a). Mas o seu primeiro contato foi com o filho dessa senhora, Edward Francis Courtenay Moore (1898–1918), também conhecido como “Paddy”, um rapaz simples com quem dividiu um quarto no tempo de serviço prestado ao exército britânico, na Primeira Guerra, e de quem se tornou grande amigo. Em apenas dezoito meses, Lewis sofreu a perda de Paddy nos campos de batalha e de outros quatro rapazes com quem também fez amizade no Keble College, lugar onde a sua companhia de cadetes foi treinada e alojada, conquanto Lewis tenha descoberto só algum tempo depois que um dos amigos, Denis Howard de Pass, havia sobrevivido (MCGRANT, 2013).

Apesar do relativo curto período em que conviveram, devido à morte prematura

do amigo, Lewis desenvolveu um relacionamento profundo com Paddy e com a família deste. Nas *Collected Letters of C. S. Lewis, 2009a*, podemos encontrar algumas informações a esse respeito:

Ao se apresentar ao Keble College em 7 de junho de 1917, Paddy se viu dividindo um quarto com C. S. Lewis. Eles gostaram um do outro desde o início, e Paddy logo apresentou Lewis a sua mãe e irmã. Em uma carta ao pai, de 10 de junho de 1917, Lewis disse: ‘Moore de Clifton, meu companheiro de quarto, é um pouco infantil demais para uma companhia real, mas vou perdôá-lo muito por sua apreciação de Newbolt. (HOOPER; LEWIS, 2009a, p. 1024)³⁴

Conforme o tempo foi passando, mais relatos foram dados por Lewis ao pai:

‘Moore, meu colega de quarto, vem de Clifton e é um tipo de homem muito decente’, disse ele em 18 de junho, ‘Sua mãe, uma senhora irlandesa’, mencionando-a pela primeira vez, ‘está hospedada aqui e eu a encontrei uma ou duas vezes.’ Em 27 de agosto de 1917, ele escreveu ao pai sobre uma semana de manobras em Warwick. ‘Na semana seguinte’, disse ele, ‘passei com Moore na casa de sua mãe que, como mencionei, está hospedada em Oxford. Eu gosto muito dela e me diverti muito.’ Do ponto de vista de Paddy, ele também havia encontrado um amigo de quem gostava muito. (HOOPER; LEWIS, 2009a, p. 124)³⁵

Vendo o número de soldados mortos crescer a cada batalha, os dois jovens fizeram um pacto para o caso de um deles não sobreviver até o fim da guerra. Quem ficasse cuidaria do pai ou da mãe do outro. Assim se explica o fato do amigo sobrevivente ter acompanhado a senhora Moore daquele momento em diante, até ela falecer mais de 30 anos depois. Apesar dessa justificativa, tanto a família de Lewis como seus amigos próximos desconfiavam de que pudesse haver algo além do afeto natural entre uma mãe sem filho e um filho sem mãe. A senhora Moore não fora feliz no casamento e havendo se separado do marido, partiu com a filha Maureen, que na época tinha 12 anos, para ficar perto do filho que já se encontrava alojado no Keble College. A partir daí iniciou-se a relação de Lewis com toda a família Moore.

Warren, seu irmão, referia-se a Sra. Moore em termos desagradáveis, e há provas

³⁴ On reporting to Keble College on 7 June 1917 Paddy found himself sharing a room with C. S. Lewis. They liked one another from the beginning, and Paddy soon introduced Lewis to his mother and sister. In a letter to his father of 10 June 1917 Lewis said, ‘Moore of Clifton, my room companion, is a little too childish for real companionship, but I will forgive him much for his appreciation of Newbolt. (HOOPER; LEWIS, 2009a, p. 1024)

³⁵ ‘Moore, my roommate, comes from Clifton and is a very decent sort of man,’ he said on 18 June, ‘His mother, an Irish lady,’ mentioning her for the first time, ‘is staying up here and I have met her once or twice.’ On 27 August 1917 he wrote to his father about a week of manoeuvres in Warwick. ‘The following week,’ he said, ‘I spent with Moore at the digs of his mother who, as I mentioned, is staying at Oxford. I like her very much and thoroughly enjoyed myself.’ From Paddy’s point of view, he too had found a friend he liked very much. (HOOPER; LEWIS, 2009a, p. 124)

de que Lewis mentiu várias vezes em cartas enviadas ao pai sobre o grau de proximidade mantido com ela, algo que ele mesmo menciona ao se corresponder com o amigo e confidente, Arthur Greeves (MCGRANT, 2013). Lewis chega, inclusive, a comemorar uma correspondência trocada entre esse mesmo amigo e a Sra. Moore, declarando a alegria de saber que as duas pessoas que mais importavam para ele estavam se comunicando. Outro amigo íntimo, George Sayer, que por sinal tornou-se biógrafo de Lewis, já havia definido o relacionamento do jovem e da senhora divorciada entre “platônico” e “ambivalente” (MCGRANT, 2013, p. 75). Seja qual tenha sido a motivação maior daquela relação de longa data, a presença da mãe de seu falecido amigo deixou marcas em sua vida, e a sua morte, mesmo já numa idade avançada, o deixou abalado. Foi à Sra. Moore e à filha que Lewis disse certa vez “Vou escrever um livro para crianças!” (MCGRANT, 2013, p. 222). Então, aproximadamente uma década depois, a primeira crônica começou a ser escrita.

Outro detalhe que chama a atenção na biografia do escritor é o fato de ter sido solteiro por quase toda a vida, vindo a se casar já perto da terceira idade, após anos de amizade, com Joy Davidman, uma judia divorciada com dois filhos e que se encontrava acometida de câncer. A união durou até a morte da esposa, apenas quatro anos depois.

A vida de Lewis foi marcada inicialmente por uma infância feliz e tranquila na Irlanda, na companhia da família, especialmente do seu irmão mais velho, em contraste com o que viria a seguir, como a perda de pessoas queridas de forma precoce, a negligência do pai, a guerra, o abandono e volta ao Cristianismo e alguns relacionamentos profundos. Certamente essas experiências moldaram, pelo menos em parte, o seu caráter e se refletiram também em sua obra.

3.1.2 O enredo

O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa deu início a uma série de sete histórias sobre Nárnia, um mundo fantástico habitado por criaturas extraordinárias, incluindo desde animais falantes a seres de diversas origens mitológicas. O livro conta a história dos quatro irmãos Pevensie, que deixam a sua casa em Londres por algum tempo devido aos bombardeios da Segunda Guerra. As crianças passam a morar na casa de um excêntrico professor que vivia na companhia apenas da governanta e de uns poucos empregados. Como o enredo de *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* é um elemento central para as considerações desenvolvidas nessa dissertação, e porque talvez o leitor não o conheça ou talvez dele não mais se lembre, irei apresentar, no que se segue, uma versão sinóptica do

mesmo.

Logo em seu segundo dia de estadia, os recém-chegados visitantes querem sair para conhecer o lugar, mas veem-se obrigados a ficar em casa devido à chuva que começa a cair. A situação descrita no romance faz lembrar da própria infância de Lewis, que em muitos dias chuvosos encontrava consolo nos livros, vagando por passagens imaginárias.

A Irlanda é a “Ilha Esmeralda” precisamente devido a seus elevados índices pluviométricos e suas névoas, o que lhe proporcionam um solo úmido e uma viçosa relva verde. Parece natural que Lewis mais tarde transferisse essa sensação de confinamento pela chuva a quatro criancinhas, presas na casa de um velho professor, incapazes de explorar o exterior por causa da “incessante chuva, tão densa quando se olhava pela janela que não se podia ver nem as montanhas e as florestas e nem mesmo o regato no jardim”. (MCGRANT, 2013, p. 29)

Na ficção, Pedro, o irmão mais velho, declara aos demais que pretende explorar a casa, um lugar imenso e cheio de cômodos e corredores. A nova moradia das crianças, somada à impossibilidade de brincadeiras no exterior, funciona como um convite inicial para a grande aventura que envolverá a história.

Semelhante a essa passagem, há uma descrição de Lewis sobre o momento em que sua família se mudou para uma casa nova mais espaçosa, sua “Little Lea”, que ficava nas cercanias de Belfast:

A Casa Nova é praticamente um personagem de relevo na minha história. Sou um produto de longos corredores, cômodos vazios e banhados de sol, silêncios no piso superior, sótãos explorados em solidão, ruídos distantes de caixas d'água e tubos murmurantes, e o barulho do vento sob as telhas. (LEWIS, 1998, p. 17)

Em *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, enquanto exploram a casa do professor, os quatro irmãos passam por várias salas vazias, até que encontram uma com apenas um guarda-roupa. Todos decidem seguir viagem, mas Lúcia, a mais novinha, fica fascinada pelo móvel antigo, sendo pega de surpresa ao constatar que a porta que tentava abrir não estava trancada. Ao entrar no guarda-roupa, a menina descobre que acabara de encontrar uma espécie de portal para um lugar onde mais tarde ela e os irmãos viveriam muitas aventuras. Nesse primeiro momento, ela faz amizade com um fauno e escuta dele várias histórias sobre aquela terra fascinante chamada Nárnia. Ao voltar para casa, a garotinha se apressa para contar tudo aos seus irmãos, não percebendo que as horas não haviam se passado enquanto estivera fora, razão que a leva a ser desacreditada pelas demais crianças.

Em outra ocasião, a caçula entra novamente por aquela passagem secreta, sendo

seguida por Edmundo, o mais novo dos meninos e apenas um ano mais velho que ela. Com a intenção de zombar da irmã pelo que ela havia contado dias atrás, ele acaba sendo surpreendido ao ver que ela havia dito a verdade. Apesar disso, Edmundo decide mentir para os irmãos mais velhos ao voltar para casa, alegando que tudo não passava de uma fantasia da caçula. Ainda em Nárnia, antes de encontrar a irmã, ele havia acidentalmente atravessado o caminho da Feiticeira Branca, que havia se apresentado a ele como sendo a rainha de Nárnia, uma história divergente da que Lúcia ouvira do fauno. Mas qual seria a versão verdadeira? McGrath destaca a diferença que há entre *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* e outras histórias infantis anteriores:

O contraste com algumas histórias infantis anteriores é muito evidente. Em *O Mágico de Oz* (1900), por exemplo, Dorothy é informada sobre quais bruxas são más e quais são boas. Em Nárnia, os personagens não têm apelidos que declarem o caráter moral de cada um deles. As crianças (e os leitores) têm de descobrir essas coisas sozinhos. Os personagens que encontram são complexos e multifacetados. Seu verdadeiro caráter moral precisa ser descoberto. (MCGRANT, 2013, p. 224)

Ao reconhecer o menino como um humano, um “Filho de Adão”, a suposta rainha suspeita de que ele seja uma das crianças, mencionada em uma antiga profecia, que traria a paz de volta para aquele lugar. A chegada daquelas crianças, dessa forma, daria fim ao inverno de mais de um século causado pela ação da Feiticeira e marcaria, igualmente, o término do seu governo, com a volta de Aslam, um leão, filho do Imperador de Além-Mar e rei legítimo de Nárnia. A ilídima rainha, para impedir o cumprimento da profecia, por meio de falsas promessas, consegue convencer Edmundo a trazer todos os seus irmãos até ela.

Finalmente, em certo dia, todos os quatro, que brincavam pela casa, correm para a sala do guarda-roupa e se escondem dentro do móvel para fugirem da governanta. Agora é a vez de Pedro e Susana, os mais velhos, de também conhecerem Nárnia. Não muito tempo depois, já estão todos os quatro lá. Esse vai ser o começo de uma longa jornada para as quatro crianças, cada uma delas será desafiada em certa medida e experimentará um processo de amadurecimento.

Apesar de escrito para crianças, *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* é uma história marcada por batalhas, traição, perdão e redenção. Edmundo, o mais novo dos meninos, tornar-se-á o agente causador de muitos problemas e é sempre descrito, pelo menos até certo ponto do romance, de forma negativa; entretanto, o seu papel é fundamental para o cumprimento da profecia que trará paz a Nárnia. A narrativa parece um misto de um conto de fadas, à medida que crianças em meio às suas peripécias são transportadas magicamente a um

lugar encantado, e de uma história de cavalaria medieval, uma vez que determinados sentimentos ou atitudes, tais como amor, coragem, generosidade e lealdade são valorizados.

A despeito de ter sido a primeira crônica a ser publicada, Lewis criou, alguns anos depois, outra história sobre a origem de Nárnia. Logo vieram mais sequências, algumas trazendo mais aventuras vividas pelos mesmos irmãos, e outras em que eles não aparecem ou são citados apenas de forma indireta. Posto isso, a ordem cronológica da narração não obedece necessariamente à ordem de publicação. Apesar disso, *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* foi concebida como uma obra independente e completa, pois Lewis não pretendia inicialmente escrever mais livros sobre Nárnia. É a partir dela que as demais histórias nascem e ganham sentido, ainda que algumas o façam retrospectiva ou paralelamente.

Da série de sete romances, apenas três histórias serviram de fonte para o cinema até hoje. Dada a importância de *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, já era de se esperar que esta fosse a primeira obra a ser adaptada, como de fato aconteceu, depois de mais de 50 anos da publicação do livro.

3.2 O filme

A adaptação de *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* para o cinema, que recebeu o mesmo título do livro, estreou em dezembro de 2005 e ganhou duas sequências, *Príncipe Caspian*, em 2008, e *A Viagem do Peregrino da Alvorada*, em 2012. O filme foi dirigido pelo neozelandês Andrew Adamson e marcou sua estreia na direção de um elenco em *live action*, já que até então ele havia trabalhado apenas com filmes de animação. O roteiro foi escrito por Ann Peacock em parceria com Adamson. Além destes, houve a colaboração da dupla Christopher Markus e Stephen McFeely, famosa por escrever muitos roteiros para a Marvel. A produção ficou a cargo da Walden Media e a distribuição foi feita pela Walt Disney Pictures.

Mesmo tendo recebido classificação PG³⁶, um fator que muitas vezes interfere no alcance de algumas produções, o filme foi um grande sucesso de bilheteria, arrecadando um montante superior a quatro vezes o valor de seu orçamento (THE CHRONICLES OF NARNIA: SÉRIE DE FIMES. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre, 2022) e ainda foi

³⁶ *Parental Guidance* ou, em tradução livre, “Orientação Parental” – classificação que indica que o conteúdo pode não ser adequado para todas as idades, sendo recomendado, nesse caso, que as crianças assistam com a orientação dos pais ou responsáveis.

indicado para algumas categorias de premiação, vencendo em Melhor Maquiagem com Howard Berger e Tami Lane (Oscar, 2006 e BAFTA, 2006), Melhor Trilha sonora com Harry Gregson-Williams (Globo de Ouro, 2006) e ainda Melhor Vilã com Tilda Swinton (Awards, 2006).

Andrew Adamson já havia obtido êxito com a franquia *Shrek* (2001 e 2004), também ganhadora de prêmios e detentora de uma receita líquida invejável, o que não deixa de chamar a atenção para o fato de *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* ter sido o seu primeiro filme com um elenco real. O roteiro resultou em um longa de aproximadamente 140 minutos, repleto de efeitos especiais, o que, com o auxílio do figurino e da maquiagem, proporcionou à obra uma beleza visual notável. A fotografia foi feita em parceria pelas empresas ILM, e Weta, as mesmas de *Star Wars* e *O Senhor dos Anéis*, respectivamente.

Os estúdios americanos entenderam que era possível adaptar literatura simultaneamente de uma forma fiel e rentável depois que franquias como *Harry Potter* e *O Senhor dos Anéis* se tornaram *blockbusters* (ANDREW, 2005). Adamson queria se propor a fazer o mesmo: “o sucesso daqueles filmes me deu de certa forma licença para fazer isso neste caso”, disse (ANDREW, 2005)³⁷. O diretor não dá detalhes sobre o seu entendimento de “fidelidade”, mas chega a assinalar pelo menos um aspecto em uma entrevista dada ao website Dark Horizons:

Adamson: “Eles vieram até mim (Walden Media). Eu falei sobre o que eu queria fazer com o filme (...) Eu esperava que eles quisessem contemporizá-lo, que o americanizassem, e não o fizeram. Eles queriam ser fiéis ao livro, que era o que eu queria da minha leitura de quando tinha 8 anos.” (Fischer, 2005, grifo nosso)³⁸

De fato, essa foi a linha adotada pelas famosas franquias citadas por Adamson, cujo bom resultado levou o diretor a querer fazer o mesmo. Inclusive, por serem todas adaptações do mesmo gênero e terem sido lançadas em períodos próximos *As Crônicas de Nárnia* são frequentemente comparadas com *O Senhor dos Anéis* e com *Harry Potter*; em termos de popularidade e bilheteria. Contudo, existem críticas dado ao fato de a adaptação do livro de Lewis não ter atingido a mesma fama dessas outras grandes produções. No entanto, como já apresentado, o filme de Adamson conseguiu uma boa margem de lucro e conquistou premiações importantes. Outro detalhe que deve ser considerado é que muitas vezes as opiniões dizem respeito às franquias completas e não a um filme em específico, e, nesse

³⁷ “The success of those films has somewhat given me licence to do that in this case (ANDREW, 2005).

³⁸ They came to me. I talked about what I wanted to do with the film (...) I expected them to want to contemporize it, want to Americanize it, and they didn't. They wanted to be true to the book, which is what I wanted from reading it as an 8-year-old. (FISCHER, 2005).

último caso, as sequências de *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* não obtiveram muito êxito, o que deixa a trilogia em desvantagem. Porém, o sucesso de *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* é equiparável em muitos aspectos com o da maioria dos filmes pertencentes às outras franquias.

Peter Bradshaw, crítico de filme do *The Guardian*, atribuiu nota máxima ao longa, avaliando o seu resultado como um triunfo:

É lindo de se ver, com um elenco soberbamente escalado, espirituosamente dirigido e divertido e emocionante por vezes. Desdobra o livro fino em uma rica experiência visual que é ousada, espetacular e arrebatadora, mantendo suas intimidades humanas. Eu não consigo ver como isso poderia ser feito melhor. (BRADSHAW, 2005)³⁹

Roger Ebert (1942 - 2013), outro crítico famoso, que ganhou o Prêmio Pulitzer de Crítica⁴⁰, falou sobre o habilidoso emprego de efeitos especiais, de forma que os animais pareciam tão reais quanto o elenco em *live action*. Ebert elogia também a aptidão de Andrew Adamson em lidar com os diferentes gêneros que envolvem a atmosfera das *Crônicas*: “Ele conhece tanto a comédia quanto a ação, e aqui os combina de uma maneira que faz de Nárnia um lugar encantador com interlúdios espantosos.” (EBERT, 2005)⁴¹

Mick LaSalle, autor de livros sobre cinema e escritor de resenhas fílmicas para o *San Francisco Chronicle*, chama atenção para a escolha do elenco. Todos, com exceção de Tilda Swinton, eram desconhecidos, inclusive, as crianças. Entretanto, todos, de igual modo, foram capazes de desempenhar um trabalho brilhante, o que pode ser facilmente percebido logo nos primeiros minutos de exibição, conforme indica LaSalle (2005).

Contudo, ainda que em menor quantidade, a obra também foi capaz de levantar pontos de vista negativos. Uma das principais questões trazidas por Peter Travers, que já escreveu resenhas para as revistas *People* e *Rolling Stones* e que agora trabalha na mesma função para a *ABC News*, atuando também como apresentador televisivo para a mesma empresa, é que Adamson não fez decisões que lhe causassem risco. Dessa forma, segundo o crítico, apesar de ser um filme bonito, não há em *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* nada de surpreendente, traço que permeia as páginas da obra de Lewis. Nele falta, nas palavras de Travers, “a sensação de que algo vital está em jogo” (TRAVERS, 2006)⁴².

³⁹ It is gorgeous to look at, superbly cast, wittily directed and funny and exciting by turns. It unfolds the slim book into a rich visual experience that is bold and spectacular and sweeping, while retaining its human intimacies. I can't see how it could be done better. (BRADSHAW, 2005)

⁴⁰ *Pulitzer Prize for distinguished criticism.*

⁴¹ “He knows his way around both comedy and action, and here combines them in a way that makes Narnia a charming place with fearsome interludes.” (EBERT, 2005)

⁴² “the feeling that something vital is at stake” (TRAVERS, 2006)

James Berardinelli, dono do blog *ReelViews*, onde costuma publicar suas resenhas fílmicas, aponta para outras escolhas inadequadas na adaptação. A principal foi a ampliação da batalha, que no livro é narrada de forma breve. Contudo, para obter uma classificação PG, ao mesmo tempo que o filme mostra dois exércitos enormes deixando feridos pelo caminho, não há nele sangue e violência de fato, o que se torna “uma abordagem estranha e insatisfatória” (BERARDINELLI, 2005).⁴³ Berardinelli chega a apontar desacertos, inclusive, em pontos que são considerados fortes por outros críticos, a exemplo dos efeitos especiais comentados anteriormente. Ele afirma que a falha mais evidente se apresenta na aparência de Aslam, que parece demais com aquilo que realmente é, um leão gerado por computador.

Na dificuldade de encontrar, dentro de textos clássicos sobre cinema, critérios que me direcionassem a mensurar a qualidade do filme em estudo, decidi recorrer a alguns canais de crítica na internet cujos autores tivessem uma carreira reconhecida no ramo. Desse modo, os apontamentos realizados nos parágrafos anteriores tiveram por base o conteúdo desses canais, bem como critérios mais exatos, tais como arrecadação financeira e premiações, na medida em que esses dados podem ser comparados com os de outras produções e, assim, oferecer uma perspectiva mais abrangente da posição de *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* no cenário cinematográfico mundial ou, pelo menos, ocidental.

Dessarte, considerando esses critérios, a conclusão a que se chega é que, apesar de algumas críticas e de não ter obtido a classificação livre para todos os públicos, *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* possui muito mais pontos positivos do que negativos e tem sido considerado um trabalho exitoso, conseguindo ocupar um espaço significativo no mundo do cinema, além de reunir fãs no mundo inteiro, incluindo tanto aqueles que cresceram lendo os livros de C. S. Lewis quanto aqueles que descobriram a história pela primeira vez com a adaptação. Esse resultado reforça a capacidade das adaptações cinematográficas em interpretar e transmitir efetivamente narrativas literárias.

3.3 Mais traduções/ adaptações

Antes mesmo do lançamento do primeiro filme, *As Crônicas de Nárnia* já eram um verdadeiro fenômeno de tradução. Todos os livros da série já haviam sido traduzidos para mais de 40 línguas e já haviam sido adaptados total ou parcialmente para o rádio, televisão e teatro, tornando-se as obras mais conhecidas de Lewis. A primeira versão foi uma peça para

⁴³ “an odd and unsatisfying approach” (BERARDINELLI, 2005).

rádio, produzida por Lance Sieveking em 1959 (HESSEL, 2005). As demais obras baseadas nos livros de Lewis só vieram depois de sua morte, porquanto o escritor sempre demonstrou uma grande relutância em aceitar adaptações visuais para *As Crônicas*.

A primeira pessoa a tentar convencê-lo, sem sucesso, a levar Nárnia para a televisão foi uma jovem escritora americana chamada Jane Douglass. Em maio de 1954, antes de falar diretamente com Lewis, ela escreveu para Geoffrey Bles, dono da editora homônima que já havia publicado as cinco primeiras crônicas até aquele exato período, dizendo:

Estou interessada no direito de fazer uma série de rádio e televisão das histórias de Nárnia de C. S. Lewis. Existe alguém em Nova York com quem eu possa lidar, pois a ideia pode ser repulsiva para o Sr. Lewis e ele sem dúvida gostaria de ouvir alguém que tenha me visto e repassado o projeto antes de dizer sim ou não? Escrevo em segundo lugar porque percebo a importância de fazer isso bem feito. (HOOPER; LEWIS, 2009c, p. 732)⁴⁴

Ainda que cortês em sua resposta a Jane Douglas, Lewis expressou o seu desagrado em ver Aslam nas telas, especialmente dentro do tipo de linha de produção da Disney. Para ele seria uma blasfêmia.

Conquanto algumas declarações do escritor pudessem dar a entender que houvesse de sua parte um sentimento de iconofobia⁴⁵, outras, no entanto, parecem esclarecer que os seus critérios estavam, na verdade, atrelados a questões estéticas e não, a religiosas. Lewis escreveu em cartas para Joy, sua esposa, sobre a incapacidade de criação visual dos animais antropomórficos retirados de suas narrativas, algo que, na sua opinião, só seria possível em versão animada. (HESSEL, 2005). O escritor rejeitava totalmente a ideia de pessoas vestidas de animais. Ele foi crítico até mesmo das ilustrações feitas por Pauline Baynes para o seu livro devido à sua “total ignorância da anatomia animal” (HOOPER; LEWIS, 2009c, p. 909).⁴⁶

Ademais, ele escreveu a Jocelyn Gibb, futuro autor da biografia *Light on C. S. Lewis (1965)*, que uma de suas reservas estaria relacionada às limitações de participação em decisões sobre as obras audiovisuais que lhe seriam impostas: “Eu sinto que deveríamos permitir isso apenas sob salvaguardas que o pessoal da TV quase certamente não nos dará: ou

⁴⁴ I am interested in the right to make a Radio and Television series of the Narnian stories by C. S. Lewis. In there anyone in New York with whom I could deal, as the idea may be repulsive to Mr. Lewis and he would doubtless like to hear from someone who had seen me and passed upon the project before saying yes or no? I write in the second place because I realize the importance of having it done well. . (HOOPER; LEWIS, 2009c, p. 732)

⁴⁵ refere-se ao medo ou aversão a ícones, imagens, ou representações visuais por razões ideológicas, religiosas ou culturais.

⁴⁶ “(...) but her total ignorance of animal anatomy”. (HOOPER; LEWIS, 2009c, p. 909).

seja, fotos exemplares dos personagens e um roteiro completo com direito de veto de nossa parte.” (HOOPER; LEWIS, 2009c, p. 734).⁴⁷

A primeira adaptação televisiva viria sair só em 1967, mais de uma década depois das primeiras tentativas. Foi uma série de 10 capítulos de 30 minutos, apenas sobre *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, produzida pela *ABC Weekend TV* e transmitida pela *ITV*. Os animais da história, como Lewis temia, foram interpretados por atores em fantasias (THE LION, THE WITCH AND THE WARDROBE TV SERIES 1967, 2022). Em 1979 foi lançada em duas partes uma produção americana em desenho animado sobre a mesma crônica, apresentada na *CBS*. Foi o primeiro longa-metragem animado feito para a televisão, sendo visto por 37 milhões de telespectadores e ganhando dois *Emmy Awards* (THE LION, THE WITCH AND THE WARDROBE: 1979 FILM, 2022). Posteriormente, o filme, que havia sido produzido pelo *Children's Television Workshop* (atual *Sesame Workshop*) teve que ser regravado com vozes de dubladores ingleses para ser passado nos canais britânicos.

A partir dos anos de 1980, a BBC fez várias adaptações, começando por *Tales of Narnia* no rádio, baseados na obra completa. De 1988 a 1990, adaptou *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* e mais três outras crônicas para uma série de tv que foi indicada a 16 prêmios, ganhando, contudo, apenas um BAFTA de “Melhor Iluminação” (1988) e, entre 1999 e 2002, fez uma nova versão da obra completa para rádio, que também foi lançada posteriormente em formato de CD (THE CHRONICLES OF NARNIA:TV SERIES, 2022).

No teatro, as quatro primeiras crônicas começaram a ser apresentadas, a partir de 1984, no London's Westminster Theatre. Em seguida, apenas *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* se tornou musical, sendo apresentado tanto no Reino Unido como nos Estados Unidos, a partir dos anos 2000 (SAUTHIER, 2012).

Os três filmes estreados em 2005, 2008 e 2012 são as adaptações audiovisuais mais recentes conhecidas. Desde 2013 começaram a circular na internet notícias sobre a produção de um quarto filme (ABRAMOVITCH, 2013; MCNARY, 2013) e em 2015 foi anunciada a conclusão de um roteiro feito por David Magee, o mesmo de *As Aventuras de Pi* e *Em Busca da Terra do Nunca* (BAKER, 2015). No entanto, as gravações do longa nunca se iniciaram. Por último, a Netflix anunciou que iria adaptar a obra completa para o streaming após comprar os direitos de todos os livros em 2018. Desde então falou-se na produção de um filme e de uma série, mas vários fatores, incluindo a pandemia de COVID-19, impediram as

⁴⁷ “I feel we shd. allow it only under safeguards which the T.V. people will almost certainly not give us: i.e. specimen photos of the characters and a full script with a right of veto on our part.” (HOOPER; LEWIS, 2009c, p. 734)

filmagens, que não se iniciaram até o momento (SAKAI, 2021).

A despeito da popularidade na Inglaterra e até mesmo nos Estados Unidos, e da tradução para dezenas de idiomas, *As Crônicas de Nárnia* de C. S. Lewis não eram tão conhecidas em outros países, até o início dos anos 2000, como são hoje, uma vez que todas as adaptações se deram em torno dos supracitados países de língua inglesa. Essa mudança deu-se exatamente por causa do grande sucesso do lançamento do filme *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* em 2005, que, embora também seja uma produção britânico-americana, está inserido em um gênero conhecido por ser um fenômeno da cultura de massa e de alcance internacional: o cinema. Destarte, o longa trouxe mais notoriedade para o autor e para a obra literária. No Brasil, por exemplo, *As Crônicas* se tornaram os livros mais vendidos no ano da estreia do filme.

4 METODOLOGIA E ANÁLISE DA TRADUÇÃO

Inicialmente, essa pesquisa foi desenvolvida por meio de revisão bibliográfica, abrangendo trabalhos advindos dos Estudos da Tradução e de outras diversas áreas que lhe podem ser consideradas subjacentes ou complementares, a exemplo da Semiótica, da Adaptação e da Intertextualidade. A fase seguinte consistiu em ler o livro *As Crônicas de Nárnia: o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* e assistir ao filme sobre o livro. Uma vez que, tanto essas obras, objeto de estudo desse trabalho, como os fundamentos teóricos já foram apresentados, esse capítulo se deterá na abordagem metodológica e análise propriamente dita da tradução. Desse modo, no tópico 4.1, serão apresentados os autores que contribuíram de forma preponderante para este trabalho na fase mais prática de análise da tradução, fornecendo modelos comparativos, com ênfase em Christiane Nord (2016), que elaborou uma teoria completa para embasar as suas propostas, teoria essa que já foi apresentada no capítulo 2, tópico 2.8 (funcionalismo), e será retomada a seguir. Nos tópicos 4.2 e 4.3, o leitor encontrará o trabalho analítico resultante da comparação entre livro e filme e alguns quadros esquemáticos que apresentarão as análises de forma resumida. O primeiro tópico diz respeito a aspectos gerais das obras e o segundo, aos recortes que foram feitos para uma investigação mais focada.

4.1 Métodos de análise e comparação da tradução

A partir dos estudos de Reiss e Vermeer (Skopostheorie, cf. Reiss & Vermeer, 1984), Nord (2016) formulou, no final dos anos 80, o seu conceito funcional de tradução. Ela elaborou um modelo de análise textual, com vistas a considerar as “condições gerais e (...) constituintes da situação na qual a tradução acontece” (NORD, 2016, p. 21). Para este fim, a autora fez um estudo detalhado dos fatores intra e extratextuais que compõem as duas situações, fonte e alvo, envolvidas no processo tradutório, considerando a tradução um ato comunicativo entre duas culturas. Conquanto em seus escritos, Nord (2016) tenha tratado precipuamente da tradução interlingual, incluindo a interpretação, ela, algumas vezes, abordou a tradução intralingual, sendo possível também afirmar que a autora deixa uma abertura para o emprego de sua teoria no processo de tradução intersemiótica, uma vez que tencionou um modelo abrangente, aplicável a qualquer tipo de situação comunicativa.

No modelo de análise de textos orientado para tradução, (NORD, 2016, p. 21), que é um método pré-translativo, fatores intra e extratextuais da obra de partida são

comparados com os mesmos fatores da obra de chegada para determinar as condições em que a tradução foi produzida e para avaliar sua qualidade. No meio desse percurso são considerados problemas e questões no processo de transferência que precisam ser resolvidos pelo tradutor. O efeito da tradução inclui a interdependência entre os fatores intra e extratextuais (NORD, 2016, p.75). Tanto o modelo de Nord como alguns de seus conceitos foram fundamentais para as análises realizadas nessa pesquisa.

O quadro de operações definido por Brito (2006), instrumental já apresentado em capítulo anterior, trata sobre o processo de adaptação da literatura para o cinema e foi outro modelo de comparação aqui utilizado para auxiliar numa classificação mais precisa das mudanças feitas de uma obra para outra. Outras análises realizadas nesse trabalho foram feitas com base em algumas categorias abordadas dentro da semiótica e permitiram expressar as adaptações em termos da passagem de signos de um sistema para outro. Os trabalhos de autores, como Martin (2005) e Bordwell e Thompson, (2014), por seu turno, foram de grande auxílio para o entendimento das principais técnicas que compõem a linguagem cinematográfica, contribuindo para que as estratégias tradutórias destacadas durante as análises pudessem ser nomeadas de forma mais adequada, com termos pertencentes ao gênero de chegada.

Passando para a próxima parte desse capítulo, o tópico a seguir inicia as análises com um quadro de comparação entre fatores intratextuais e extratextuais e efeito das narrativas de partida e chegada (tabela 4), possibilitando um panorama das obras e de um possível escopo da tradução. Na coluna do meio, eu compus algumas perguntas sobre o processo de transferência que me fizeram refletir melhor sobre os prováveis desafios da tradução e me conduziram a buscar respostas de todas as formas possíveis. Desse modo, além dos dados retirados de dentro do livro e do filme e da realização de algumas inferências, o preenchimento desse quadro teve por base outros materiais, tais como entrevistas, making-of, críticas de cinema, biografias, correspondências e paratextos, seguindo, assim, a sugestão de Nord, que declara que “os tradutores devem explorar todas as fontes que estiverem à sua disposição” (NORD, 2016, p. 95). Mesmo sendo este um trabalho de análise e não de produção de uma tradução, a sugestão da autora ainda é válida, na medida em que essas outras referências forneceram mais informações que puderam preencher algumas lacunas relativas às condições de produção do romance e da adaptação cinematográfica.

4.2 Análise da Tradução

O quadro a seguir foi baseado no modelo pré-translativo de Nord, no entanto, a metodologia foi aplicada *a posteriori*, como forma de investigação das escolhas tradutórias já realizadas e não como meio de análise prévia para produção da tradução. Essa mesma forma de comparação posterior já havia sido adotada por Tavares (2016), que em sua dissertação de mestrado defendeu que:

Embora o modelo de análise proposto por Nord seja inicialmente destinado a fins práticos e didáticos na produção de uma tradução, o mesmo é passível de aplicação retroativa para análise de traduções que já foram elaboradas. Isso ocorre, pois essa teórica compreende a tradução como um processo não linear, ou seja, como um processo circular, o que significa que, ao compreender todos os aspectos do processo como interdependentes, há a permanente possibilidade de revisão e retomada das etapas sempre que o tradutor julgar necessário. (TAVARES, 2016, p. 93)

Como já explicitado, o quadro a seguir sintetiza as informações recolhidas relativas ao livro e ao filme de forma geral.

Tabela 4 – Quadro de análise das obras fonte e alvo baseado no modelo proposto por Nord (2016)

	ANÁLISE DO TEXTO-FONTE: Livro <i>As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa</i> (1950)	TRANSFERÊNCIA	ANÁLISE DO TEXTO-ALVO: Filme <i>As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa</i> (2005)
A- FATORES EXTRATEXTUAIS			
EMISSOR	C. S. Lewis	Quem e quantos são os emissores em uma produção cinematográfica? - Diferente da obra fonte, o roteiro foi escrito pelo menos por quatro pessoas, dos quais os principais foram Ann Peacock e o próprio diretor.	1. Andrew Adamson (co-escritor, co-produtor e diretor); 2. Ann Peacock (co-escritora principal); 3. Douglas Gresham (co-produtor, co-iniciador, herdeiro e até então detentor dos direitos da obra); 4. Walden Media (produtora e iniciadora)

INTENÇÃO	<p>1. Segundo o autor “fazer um livro para crianças”.</p> <p>2. Explorar o universo das possibilidades. Lewis declarou: “Vamos <i>supor</i> que exista uma terra como Nárnia e que o Filho de Deus, que se tornou homem em nosso mundo, lá se tornasse um leão. Vamos imaginar o que aconteceria depois”.</p>	<p>Há alguma negociação entre a intenção do autor da obra de partida e tantas outras intenções para a obra de chegada?</p> <p>- O filme precisava “ter a cara do livro”, mas também ser um negócio rentável.</p>	<p>1. Manter as intenções do autor (o que era tanto um desejo do co-iniciador, o enteado e herdeiro de Lewis e o do próprio diretor);</p> <p>2. Ser fiel ao livro, mas, conforme Adamson explicou, isso estaria mais relacionado com as suas próprias memórias de quando tinha apenas 8 anos de idade e leu o livro pela primeira vez e do que ele pensava sobre o imaginário produzido pela obra nas mentes de seus inúmeros leitores;</p> <p>3. Seguir o sucesso de franquias anteriores do mesmo gênero e que se tratavam também de adaptações de livros.</p>
PÚBLICO	Infanto-juvenil inglês ou de língua inglesa.	<p>Mesmo público, novo público ou os dois?</p> <p>- Ampliação de público</p>	Infanto-juvenil e adulto; fãs da obra-fonte e do autor
MEIO	Livro	<p>Como se dá a mudança de canal/sistema?</p> <p>- Em duas etapas: 1. do livro ao roteiro; 2. do roteiro ao filme</p>	Filme
LUGAR	Inglaterra – produção e publicação.	<p>De onde para onde?</p> <p>- Diferente do livro, o filme foi lançado em vários países simultaneamente.</p>	Filmado quase todo na Nova Zelândia; produção britânico-americana. Estreia simultânea em vários países.
TEMPO	Escrito em 1948; Publicado em 1950.	<p>De quando para quando e quanto tempo levou a produção de cada obra?</p> <p>- Nesse aspecto o filme não estava dentro do contexto de guerra ou pós-guerra no qual o livro foi escrito e que está inserido no início da crônica. Por outro lado, o salto temporal de uma obra para outra deu possibilidade para que todo o aparato tecnológico existente à época da obra cinematográfica desse vida, com realismo, aos elementos da obra-fonte.</p>	Roteirização, produção e gravação entre 2002 e 2005; Estreia em 2005.

MOTIVO	<p>1. Segundo declarações do próprio autor a respeito de <i>O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa</i>, “Tudo começou com imagens; um fauno carregando uma guarda-chuva, uma rainha em um trenó e um leão magnífico. No início não havia nada de cristão sobre eles; esse elemento se introduziu por conta própria.” (site reelane.com.br). Alister Mcgrat (2013, p. 213), um biógrafo de Lewis, também escreveu que Nárnia “teve suas origens em imagens mais do que em ideias.”</p> <p>2. As longas conversas literárias com J. R. R. Tolkien, que além de tudo o incentivou no projeto do livro e inclusive na produção de novas histórias.</p> <p>3. Lewis gostava de contos de fada, algo que sempre declarou e ainda certa vez mencionou que havia se deliciado com uma história de Tolkien para crianças (O Hobbit). (MCGRANT, 2013, p. 153). Ele declarava também “Às vezes as histórias de fadas podem dizer o que é melhor” (site reelane.com.br)</p> <p>4. Alcançar um público novo, já que até então as suas produções ainda não haviam se voltado para o público infanto-juvenil?</p>	<p>Quais as motivações para a produção de uma nova obra a partir de outra?</p> <p>- As motivações da produção de obra para outra diferem muito. Primeiro, pode-se considerar questões referentes à autoria e pessoas envolvidas em um projeto. Livros literários são geralmente projetos individuais, no qual a parte financeira e comercial, apesar de fazer parte, acaba por não interferir muito nesse fator. Por outro lado, uma produção cinematográfica é um projeto que se relaciona imediatamente com a parte pecuniária e onde existem muitas pessoas envolvidas que, por sua vez, carregam diferentes motivações que podem interferir na obra final. Em segundo lugar, há razões que se relacionam com questões específicas da tradução, como o porquê de determinada obra ter sido escolhida para ser adaptada.</p>	<p>1. No caso da produtora, a boa recepção de adaptações filmicas de livros do gênero ficção/fantasia que haviam sido lançados nos anos anteriores (Franquias <i>Harry Potter</i> e <i>Senhor dos Anéis</i>).</p> <p>2. Desenvolvimento tecnológico: Douglas Gresham afirmou que já haviam existido vários projetos para as crônicas que haviam sido colocados de lado por alguns motivos, dentre os quais a falta de aparato tecnológico de décadas anteriores se destacava como o principal.</p>
FUNÇÃO	<p>Literatura de fantasia voltada para crianças; meio de aquisição/enriquecimento cultural.</p>	<p>Para que um filme?</p> <p>Criação de novas possibilidades comunicativas. Alcance tanto dos leitores da obra de Lewis como de um novo público que não conhecia ou não havia lido o livro.</p>	<p>Filme que conta a história do livro mantendo a intenção do autor; ser mais uma adaptação do segmento (<i>Harry Potter/Senhor dos Anéis</i>); muitas vezes visto como mera forma de entretenimento.</p>
B – FATORES INTRATEXTUAIS			
ASSUNTO/	<p>Os primeiros contatos e entrada dos irmãos Pevensie em Nárnia.</p>	<p>Sobre o quê?</p>	<p>Os primeiros contatos e entrada dos irmãos Pevensie em Nárnia.</p>

CONTÉUDO	<p>A história inicia com a explicação de que os irmãos precisaram se mudar temporariamente para a casa de um excêntrico professor devido à guerra. Logo depois são relatados os primeiros dias das crianças na mansão, buscando alguma forma de entretenimento. Lúcia é a primeira a ter contato com Nárnia, seguida por Edmundo e finalmente dos irmãos mais velhos. Ao entrarem todos naquele lugar fantástico, os irmãos deparam-se com uma série de desafios e descobrem que eles próprios fazem parte de uma antiga profecia que restaurará a paz naquele mundo. Depois da superação de conflitos, a tranquilidade retorna a Nárnia e os irmãos Pevensie tornam-se todos reis e rainhas. Após muitos anos, nenhuma das crianças se lembra mais de suas antigas vidas, porém em um belo dia de caçada, todos retornam para casa pelo mesmo lugar de onde tinham vindo. Quando atravessam o guarda-roupa, como o tempo em sua própria realidade não havia passado enquanto estiveram fora, todos voltam a ser crianças, encerrando assim a primeira viagem dos quatro irmãos à Nárnia.</p>	<p>Quais são os elementos que devem/podem ser levados para um filme, considerando tanto a relevância desses mesmos elementos quanto a limitação de tempo da obra de chegada?</p> <p>- Por se tratar de uma obra audiovisual, muitas situações e elementos que são descritos pelo narrador dentro da história do livro, precisam ser mostrados no filme. Faz-se necessário também a seleção e a consequente exclusão de cenas já que nem tudo pode ser comportado em um filme.</p>	<p>O filme inicia com cenas de bombardeios acontecendo dentro da cidade de Londres, passando depois para a casa da família Pevensie, onde todos tentam proteger-se das explosões. Em seguida, é mostrada a viagem das crianças até a chegada na casa do professor. São apresentados os primeiros dias das crianças na mansão e sua busca por alguma forma de entretenimento. Lúcia é a primeira a ter contato com Nárnia, seguida por Edmundo e finalmente dos irmãos mais velhos. Ao entrarem todos naquele lugar fantástico, os irmãos deparam-se com uma série de desafios e descobrem que eles próprios fazem parte de uma antiga profecia que restaurará a paz naquele mundo. Depois da superação de conflitos, a tranquilidade retorna a Nárnia e os irmãos Pevensie tornam-se todos reis e rainhas. Após muitos anos, nenhuma das crianças se lembra mais de suas antigas vidas, porém em um belo dia de caçada, todos retornam para casa pelo mesmo lugar de onde tinham vindo. Quando atravessam o guarda-roupa, como o tempo em sua própria realidade não havia passado enquanto estiveram fora, todos voltam a ser crianças, encerrando assim a primeira viagem dos quatro irmãos à Nárnia.</p>
----------	---	---	--

PRESSUPOSIÇÕES	<p>Levando-se em conta pistas deixadas na dedicatória, espera-se que o leitor seja alguém que lê contos de fadas.</p> <p>Dentro da narrativa as crianças precisam sair de Londres por causa dos bombardeios da guerra. O livro é escrito poucos anos depois do fim da II Guerra. Talvez o autor desejasse criar uma identificação entre o relato na obra a situação real vivida por milhões de crianças no período de guerra.</p> <p>É possível que a escolha por inserir a narrativa dentro do contexto de guerra tenha relação com as próprias experiências de Lewis, que serviu na I Guerra e por pouco não foi recrutado para a II, que coincide também com período de produção da obra.</p> <p>Apesar de ser um livro aparentemente escrito apenas para crianças, inclusive Lewis atribuiu o subtítulo “um conto infantil”, que foi publicado na versão em original, em inglês, pressupõe-se que o autor esperava que adultos também lessem sua história, pois há algumas pistas tanto dentro da obra em discussão como em outras, a exemplo da dedicatória feita para Lucy, em que ele diz que esperava que em uma determinada fase adulta, ela buscase pelo livro em alguma “prateleira empoeirada”. É possível que “infantil” possua mais de um significado, referindo-se também a um estado de espírito. Há ainda, em outra crônica, a entrada de pelo menos dois personagens em Nárnia em idade adulta.</p>	<p>O que é possível inferir da nova e de seu público? Os pressupostos da situação de partida se aplicam à situação de chegada?</p>	<p>Apesar de considerar o interesse de fãs da obra de Lewis, não se pressupõe que o público do filme, de forma geral, precise conhecer ou ter lido o livro.</p> <p>O contexto de guerra/ pós-guerra não se insere no tempo e espaço onde o filme foi lançado, constituindo-se como elemento apenas dentro da narrativa, mas não fora dela.</p>
ESTRUTURAÇÃO	17 capítulos	Como e em quanto tempo os capítulos do livro foram reestruturados dentro do roteiro cinematográfico?	3 atos; 143 min.
ELEMENTOS NÃO VERBAIS	Ilustrações de algumas cenas feitas pela jovem Pauline Baynes.	<p>Como os elementos verbais do livro foram expressos de forma não verbal no filme?</p> <p>- Algumas das ilustrações de P. B. parecem ter inspirado algumas cenas do filme. As descrições narradas são mostradas na obra audiovisual.</p>	Elementos visuais e sonoros: fotografia, figurino, maquiagem, trilha sonora etc.
LÉXICO	Vocabulário simples.	Quais mudanças nesse sentido foram necessárias, considerando o novo formato da obra de chegada e o contexto onde ela se insere?	Vocabulário mais simples que o do livro, com marcas da linguagem verbal.

SINTAXE	Narração em 3ª pessoa e uso de discurso direto	De que outra forma a história pode ser contada?	Não há narração, apenas discurso direto
ELEMENTOS SUPRASEMÂNTICA	Uso de itálico para indicar a inserção de um texto dentro de outro texto (a nota da rainha deixada na casa do fauno Tumnus e antiga profecia sobre a volta de Aslam e restauração de Nárnia)		Não se aplica
C – EFEITO			
EFEITO	A obra de Lewis se trata de uma história feita para crianças, em que os principais personagens são igualmente crianças, essas últimas, no entanto, lidam com escolhas e consequências, entrando em uma típica “jornada do herói” de onde elas saem mais maduras, fazendo com que a obra produza um efeito didático. A narrativa soa como um convite à aventura e uma espécie de apelo a viver a infância, ainda que não o leitor não seja uma criança (a exemplo do personagem do professor, que se mostra mais disposto a acreditar na quebra do natural do que as crianças mais velhas).	O efeito foi mantido (totalmente/parcialmente) ou não? /De que forma esse efeito pode ser sentido/ identificado?	A narrativa do filme - começo, meio e fim - é estruturada de forma semelhante à do livro. Os personagens principais passam pelos mesmos conflitos, escolhas e consequências. Há, dessa forma, a transmissão tanto de uma sensação de convite para o despertar do imaginário como o desenvolvimento de uma trama que envolve a tomada de decisões e suas consequências, contexto de onde os personagens se tornam mais maduros, fazendo com que a história possua um tom didático.

Fonte: minha autoria com base no quadro de Nord (2016, p. 252-253)

Além do quadro geral de comparação das obras para compreender o possível escopo da tradução, coube, outrossim, a execução de um exame mais focado nas passagens do livro e do filme que delimitam o tema de estudo. Dessa maneira, é necessário lembrar que, apesar de ser uma obra voltada para o público infanto-juvenil, *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* contém assuntos de difícil construção, abrangendo situações complexas, como morte, guerra, mentiras, traições, entre outras. Assim sendo, foi de interesse dessa pesquisa entender como os supracitados elementos (personagens, enredo e linguagem) que compuseram tais assuntos foram reconstruídos no filme, verificando as adaptações operadas, suas intenções, motivações, função e efeito causado em comparação com o livro.

Ademais, as análises que serão apresentadas partiram de algumas pressuposições. Primeiro, acreditei que o tradutor tentou manter a intenção do autor e os principais elementos que caracterizam o texto-fonte, tais como, personagens, enredo, tempo, espaço, entre outros, fazendo, contudo, as adaptações necessárias, seguindo a linha de outras franquias de sucesso que foram lançadas no mesmo período. Por conseguinte, outra hipótese é que as adaptações

tiveram em vista atenuar a complexidade dos temas e assim e adequá-los ao público. Por fim, pressupus que as transformações operadas resultaram no alcance de uma tradução funcional, na medida em que o filme foi capaz de atender ao escopo, fazendo as adaptações que a nova situação comunicativa exigia sem sacrificar o significado do texto original, conseguindo cumprir a função pretendida.

4.3 Análise das passagens selecionadas do livro e do filme

O quadro anterior (quadro 1) permitiu uma visão geral das informações das obras fonte e alvo e do processo de transferência, já os quadros a seguir (2, 3 e 4) antecederão as análises desenvolvidas sobre as partes específicas do livro e do filme já mencionadas para expor um resumo esquemático e assim melhor situar o leitor das etapas tomadas no processo investigativo. Nessa perspectiva, serão apresentados o conteúdo de ambas as obras, as transformações que foram percebidas na adaptação fílmica, a classificação das técnicas adaptativas e estratégias tradutórias utilizadas e o resultado das análises sobre os aspectos intenção, função e efeito.

É importante mencionar que Nord (2016) já traça uma relação entre intenção, função e efeito, considerando os três conceitos como “pontos de vista diferentes acerca do mesmo aspecto de comunicação” (NORD, 2016, p. 91), salientando, porém, a necessidade de distingui-los em uma perspectiva metodológica para fins do processo de tradução. Desse modo, para a autora, para “verificar a dimensão da intenção, temos de perguntar que função o emissor pretende que o texto cumpra e que efeito sobre o receptor ele quer alcançar mediante a transmissão do texto” (NORD, 2016, p. 91).

No que concerne à forma de organização dos quadros a seguir, acredito que foi mais profícuo apresentar intenção e função lado a lado, tendo em vista serem estes aspectos difíceis de ser demarcados separadamente na análise de pontos específicos estudados nas obras fonte e alvo. Já o efeito pode ser entendido como o resultado final obtido pelo emprego desses dois fatores. Vale a pena frisar ainda que cada um desses elementos textuais teve diferentes níveis de relevância nas diferentes partes analisadas das obras, ficando o seu sentido mais ou menos claro em cada uma das situações apontadas. Por fim, elaborei algumas questões para guiar o processo de análise da tradução, com vistas a compreender melhor as decisões tomadas pelo tradutor no processo de transferência.

4.3.1 O encontro de Lúcia com o fauno Tumnus

Tabela 5 – Quadro 1 de análise das passagens do livro e do filme

IDENTIFICAÇÃO DO PROBLEMA/ TEMA COMPLEXO: RELACIONAMENTO COM ESTRANHOS E SEQUESTRO						
Livro	Transf. /Perguntas	Filme	Descrição das cenas do filme e transformações	Técnicas adaptat./estratég. tradutórias	Função/Intenção	Efeito
<p>Conteúdo</p> <p>Transcrição das passagens (LEWIS, 2011):</p> <p>– Segure no meu braço, Filha de Eva. Assim a sombrinha dá para dois. O caminho é por aqui. Foi assim que Lúcia começou a andar pelo bosque, de braço dado com aquela estranha criatura, como se fossem velhos amigos. (p. 108).</p> <p>.....</p> <p>E, para distrair-se, tirou de uma caixinha uma flauta pequena e esquisita, que parecia feita de palha, e começou a tocar. A melodia dava a Lúcia vontade de rir e chorar, de dançar e dormir, tudo ao mesmo tempo. (p. 109).</p> <p>.....</p> <p>(...) os olhos castanhos do fauno estavam cheios de lágrimas, que começaram a correr-lhe pelo rosto até a ponta do nariz. Depois ele cobriu a cara com as mãos e começou a soluçar. (p. 109).</p> <p>.....</p> <p>- (...) É o que eu sou: ladrão de crianças! Olhe para mim, Filha de Eva: acredita que eu seja capaz de encontrar no bosque uma pobre criança inocente, que nunca fez mal a ninguém, fingir que sou muito amigo dela, convidá-la para vir à minha gruta, e depois fazer com que ela adormeça, para entregá-la à Feiticeira Branca? (p. 110).</p> <p>.....</p>	<p>Quais partes do conteúdo foram usadas e como foram apresentadas?</p> <p>O que se quis alcançar e por quê?</p> <p>O que foi alcançado?</p>	<p>Conteúdo</p> <p>Transcrição das falas (NARNIAFANS.COM, 2006):</p> <p>Tumnus: Vamos. Não é todo dia que consigo fazer uma nova amiga.</p> <p>Lúcia: Bem, suponho que eu possa ficar por alguns instantes. Se você tiver sardinha.</p> <p>Tumnus: Aos montes. (Eles caminham de braços dados até a casa de Tumnus)</p> <p>Tumnus: Não muito além... espere até ver. Você está bem?</p> <p>Lúcia: Hum-hum. (Lúcia para ao ver a porta, mais uma vez maravilhada com Nárnia)</p> <p>Tumnus: Bem, aqui estamos. Venha comigo. (p. 5).</p> <p>.....</p> <p>Agora, você está familiarizado com alguma canção de ninar de Nárnia?</p> <p>Lúcia (balança a cabeça): Desculpe, não.</p> <p>Tumnus: Bem, isso é bom. Porque isso... provavelmente não vai soar como uma. (Tumnus toca uma canção de ninar de Nárnia e Lúcia assiste os narnianos dançando no fogo e adormece sob um encantamento. Horas depois, ela acorda, o sol se pôs.)</p> <p>Lúcia: Ah, eu tenho que ir.</p> <p>Tumnus: É tarde demais para isso agora. Eu sou um fauno tão terrível.</p> <p>Lúcia: Ah, não. Você é o fauno mais legal que eu já conheci.</p> <p>Tumnus: Eu temo que você tenha tido muitos maus exemplos.</p> <p>Lúcia: Não. Você não pode ter feito nada tão ruim.</p> <p>Tumnus: Não é algo que eu fiz, Lúcia Pevensie. É algo que estou fazendo.</p> <p>Lúcia: O que você está fazendo?</p> <p>Tumnus: Estou sequestrando você... Foi a Feiticeira Branca. Ela é quem faz com que seja sempre inverno, sempre frio.</p>	<p>Antes de entrarem na casa, Tumnus olha ao redor como se verificasse se alguém estava vendo Lúcia junto dele e, ao entrarem, tranca a porta com chaves (figuras 03 e 04).</p>	<p>Uso de enquadramentos que funcionam como índices (PEIRCE, 2005).</p>	<p>Fornecer pistas para criar expectativas na audiência;</p>	<p>Criação de um estado de alerta e antecipação da sensação de perigo.</p>
			<p>Enquanto Tumnus toca uma canção em um tom melancólico, aparecem figuras na fogueira relacionadas às histórias contadas por ele sobre os tempos felizes de Nárnia (figuras 09 e 10);</p>	<p>Transformação propriamente dita (BRITO, 2006)</p>	<p>Aproximar ao máximo a tradução do original por razões estéticas;</p>	<p>Alcance de efeito análogo (ECO, 2007) ou signo por analogia/signo icônico (QUEIROZE AGUIAR, 2010) e representação por similaridade (PEIRCE, 2005);</p>
			<p>Há uma gradação na iluminação entre o passar de cenas, até chegar na parte em que há quase ausência completa de luz, quando Tumnus revela suas verdadeiras intenções a Lúcia (figuras 05 a 07).</p>	<p>Iluminação e cores (BORDWELL; THOMPSON, 2014; MARTIN, 2005)</p>	<p>Usar a iluminação para criar uma atmosfera de drama e perigo.</p>	<p>Mudança para um tom mais mórbido ocasionado pela variação na iluminação.</p>

<p>Agora percebo. Não sabia como eram os humanos até encontrar você. Não iria entregá-la à feiticeira, principalmente agora, que a conheço. (p. 110).</p> <p>.....</p> <p>– Então, já para casa. Espero que me perdoe por aquilo que eu desejava fazer...</p> <p>– Está perdoado – disse Lúcia, apertando-lhe a mão com afeto. (p. 111).</p>		<p>Ela deu ordens. Se algum de nós encontrar um humano vagando na floresta, devemos entregá-lo a ela! (p. 6).</p> <p>.....</p> <p>Tumnus: Me desculpe. Eu sinto muito. Aqui. (Ele tenta devolver o lenço de Lúcia)</p> <p>Lúcia: Fique com ele. Você precisa mais do que eu. (Tumnus ri e toca o nariz de Lúcia.)</p> <p>Tumnus: Não importa o que aconteça, Lúcia Pevensie, estou feliz por ter conhecido você. Você me fez me sentir mais aquecido do que eu já estado em cem anos. Agora vá. Vá! (p. 6-7).</p>				
--	--	---	--	--	--	--

Fonte: minha autoria

O encontro de Lúcia com o fauno Tumnus é um dos momentos mais marcantes do livro *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, que se traduz no contato de dois mundos diferentes. Duas criaturas alheias à existência uma da outra de repente andam de braços dados pelo bosque como dois velhos amigos. “O tema de atravessar limiares desempenha um importante papel imaginativo na série de Nárnia. Ele permite que o leitor entre num mundo estranho, explorado por meio de ações e aventuras dos personagens principais” (MCGRANT, 2013, p. 226). Lewis descreve com detalhes os traços daquela primeira criaturinha de Nárnia a aparecer na história:

Trazia um cachecol vermelho de lã enrolado no pescoço. Sua pele também era meio avermelhada. A cara era estranha, mas simpática, com uma barbicha pontuda e cabelos frisados, de onde lhe saíam dois chifres, um de cada lado da testa. Na outra mão carregava vários embrulhos de papel pardo. Com todos aqueles pacotes e coberto de neve, parecia que acabava de fazer suas compras de Natal. (LEWIS, 2011, p. 107)⁴⁸

Os desenhos de Pauline Baynes contidos no livro (figura 5) também ajudam o leitor a visualizar aquele momento de forma icônica. Ela fora contratada por Lewis após indicação de Tolkien, que já havia encomendado anteriormente os serviços da artista para ilustrar *O Senhor dos Anéis*. Tolkien, ao ver o resultado do trabalho da artista, falou: “são

⁴⁸ He had a red woollen muffler round his neck and his skin was rather reddish too. He had a strange, but pleasant little face, with a short pointed beard and curly hair, and out of the hair there stuck two horns, one on each side of his forehead. One of his hands, as I have said, held the umbrella: in the other arm he carried several brown-paper parcels. What with the parcels and the snow it looked just as if he had been doing his Christmas shopping. (C. S. LEWIS, 2013, p. 133)

mais que ilustrações, são um tema colateral” (TOLKIEN, 1949 apud MCGRANT, 2013, p. 226). É conhecido que Lewis considerou fazer os desenhos por conta própria, mas acabou desistindo. (HOOPER; LEWIS, 2009c) Ele relata que o seu primeiro contato com a arte por meio de imagens foi com as ilustrações dos livros que lia quando criança (LEWIS, 2019). “As dos *Contos*, de Beatrix Potter, eram o prazer da minha infância” (LEWIS, 2019, p. 18). Tomando a própria experiência, de como os desenhos dos livros mexiam com a sua mente, o escritor deve ter considerado a atribuição dada a Baynes muito importante, o que explica ele ter sido tão criterioso com o trabalho da ilustradora.

Figura 5 – Ilustração da caminhada de Lúcia e Tumnus pelo bosque



Fonte: (Pauline Baynes, 1950)

Figura 6 – Caminhada de Lúcia e Tumnus pelo bosque



Fonte: Filme *As Crônicas de Nárnia, o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) - print de tela

Voltando ao enredo, depois da caminhada pelo bosque até a casa do novo amigo e da conversa agradável enquanto tomavam chá, vem um momento de maior tensão, quando o fauno revela o real motivo do convite feito à Lúcia. Antes mesmo dessa confissão, a menina já estava lidando com uma situação conflituosa, em que tinha que decidir se iria ou não aceitar o pedido do “estranho”. De início ela age com cautela quando diz “Muito obrigada, Sr. Tumnus, mas eu estava querendo voltar pra casa” (p. 108)⁴⁹, mas em seguida cede: “É muita bondade de sua parte. Só que não posso demorar muito” (p. 108)⁵⁰. Tumnus também estava em uma batalha interna para decidir se iria ou não entregar a criança para a Feiticeira Branca. Lúcia era uma garota doce e amigável, mas parecia ser prudente para uma criança de sua idade. Provavelmente em sua mente se passava a preocupação sobre algo que ela devia ter ouvido sobre não conversar com estranhos. Mas, ao mesmo tempo, havia diante da menina a possibilidade de conhecer um amigo de verdade, em que surgiria, como diz Bakhtin, uma relação dialógica, que não existia anteriormente (Bakhtin, 1997, p. 346).

Essa é a forma como Lewis decidiu construir o primeiro contato entre “o nosso mundo” e Nárnia. Lúcia foi a criança certa para essa ocasião porque qualquer um dos seus irmãos teria agido de forma diferente. Edmundo era egoísta demais para fazer uma nova amizade, Susana era prudente demais aceitar o convite e Pedro era grande demais para que o fauno se sentisse tentado a enganá-lo. É por meio dessa personagem que o escritor insere um tema sério em sua obra direcionada para o público infantil. Entretanto, fica claro pelo desenrolar da história que a questão colocada no enredo não é fácil de responder, afinal, Lúcia teria agido certo ou não ao ter ido à casa de Tumnus? Para Bruno Bettelheim, a fantasia na infância pode contribuir na compreensão de certos assuntos que não seriam aprendidos de outra forma. “Com isto, a criança adequa o conteúdo inconsciente às fantasias conscientes, o que a capacita a lidar com este conteúdo.” (BETTELHEIM, 2002, p. 7)

A situação vivida pela personagem Lúcia em muito lembra o clássico conto de *Chapeuzinho Vermelho* já comentado em capítulo anterior (página 60). A figura da menina indefesa andando sozinha pela floresta se tornou um elemento emblemático. Contudo, diferente das evidentes más intenções do lobo, especialmente na versão camponesa apresentada por Darnton (1986), ao ler o livro, o leitor de qualquer idade possivelmente não duvidará muito da índole do fauno até que ele revele o plano de sequestrar a menina, a narração parece não dar espaço para isso. Porém, quando essa passagem é mostrada no filme,

⁴⁹ “Thank you very much, Mr Tumnus,” said Lucy. “But I was wondering whether I ought to be getting back.” (p. 135)

⁵⁰ “Well, it’s very kind of you,” said Lucy. “But I shan’t be able to stay long.” (p. 135)

tudo muda. O momento do encontro e da caminhada pelo bosque (figura 6) não é muito diferente daquilo que pode ser imaginado por meio da leitura do livro, no entanto, nas cenas seguintes, o expectador pode notar algumas mudanças em comparação com o romance, por meio de pistas não verbais deixadas na obra adaptada, como enquadramentos e movimentos de câmera. Segundo a teoria semiótica de Peirce (2005), índice é “tudo o que atrai a atenção” e “tudo o que nos surpreende” (PEIRCE, 2005, p. 67). De acordo com o autor, o índice aponta para uma segunda experiência, tendo em vista que quando ele atrai a atenção, não é para si próprio. Martin (2005, p. 306), por sua vez, afirma que “nada nos impede de considerar um movimento de câmara um signo, atendendo a que esse movimento de câmara tem sempre um sentido e porque, no código dos movimentos de câmara, ele é o mais pequeno elemento que o tem.”

Certos comportamentos demonstrados por alguns personagens em algumas cenas do filme podem ser considerados índices, como, por exemplo, a forma que Tumnus olha ao redor de sua casa antes de entrar (figura 7) ou quando tranca a porta com chave (figura 8), algo que não pode ser visto, mas ouvido. Atitudes como as tais são no mínimo ambíguas. Ou o fauno queria proteger Lúcia de algo, ou queria tentar alguma coisa contra a menina. De todo modo, diante desses sinais, o expectador fica num estado de alerta pelo que possa acontecer à criança.

Figura 7 – Tumnus olhando os arredores antes de entrar em sua casa



Fonte: Filme *As Crônicas de Nárnia, o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) - print de tela

Figura 8 – Tumnus trancando a porta



Fonte: Filme *As Crônicas de Nárnia, o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) - print de tela

É notável também a variedade de iluminações, que, para Martin (2005, p. 71), “constituem um factor decisivo de criação da expressividade da imagem”. A luz e as cores são signos que podem estar carregados de valor simbólico e são capazes de causar um efeito sobre nós. Em um primeiro plano os personagens aparecem em um cenário muito claro por causa da neve (figura 9), além da presença de um lampião no meio do bosque (figura 6). Um detalhe interessante é que no livro, quando Lúcia chega em Nárnia, é noite, já no filme, cenas posteriores vão mostrar um céu claro, evidenciando que ainda não escureceu. Nessa paisagem inicial temos uma luz difusa e predominância do branco, que muitas vezes é considerado ausência de cor ou a soma de todas as cores, o que remeteria, em último caso, a uma ideia de totalidade, e, de fato, a neve cobria toda Nárnia há mais de 100 anos. Uma das interpretações que *O Dicionário de Símbolos* sugere sobre a cor é a seguinte: “O branco produz sobre nossa alma o mesmo efeito do silêncio absoluto... Esse silêncio não está morto, pois transborda de possibilidades vivas... É um nada pleno de alegria, juvenil, ou melhor, um nada anterior a todo nascimento, anterior a todo começo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 142). A tomada de entrada de Lúcia em Nárnia simboliza o momento zero, que parte em seguida para um universo de possibilidades. A menina poderia ter retornado ao guarda-roupa dominada pelo medo, mas ela vence qualquer obstáculo e segue em frente. Inclusive, no final da história, quando é coroada rainha de Nárnia, ela recebe o título de “a destemida”.

Na tomada seguinte é apresentada a casa de Tumnus com uma luz sutil vinda da lareira (figura 10). Na linguagem cinematográfica, essa espécie de efeito é chamada de iluminação em low-key, em que há um maior contraste com o uso concentrado de luz em pontos específicos e sombras mais nítidas e escuras (BORDWELL; THOMPSON, 2014).

Esse tipo de iluminação tem sido comumente aplicado a cenas sombrias e misteriosas (BORDWELL; THOMPSON, 2014). Porém, a presença da lareira e a luz num tom de amarelo dá ao ambiente, ao mesmo tempo, um ar de aconchego, produzindo uma sensação de ambiguidade, variando entre a segurança e o perigo iminente. Segundo Martin (2005), existe um maior grau de liberdade de criação no uso da iluminação em cenas de interiores, que não precisam seguir aspectos de verossimilhança. O mesmo autor também afirma que:

a verdadeira invenção da cor cinematográfica data do dia em que os realizadores compreenderam que ela não necessitava de ser realista (isto é, conforme com a realidade) e que devia ser utilizada, principalmente, em função dos valores (como o preto e branco) e das implicações psicológicas das diversas tonalidades (cores quentes e cores frias). (MARTIN, 2005, p. 86).

Por fim, na tomada seguinte, ainda no mesmo cenário, a iluminação é quase nenhuma quando a lareira se apaga. A luz se esvai à medida que a tensão aumenta. Sem o fogo, o ambiente com pouca luz fica em um tom azul-escuro, transmitindo uma sensação de frio e tristeza. Tumnus está sentado sobre os degraus de uma escada, recostado sobre o corrimão, bem mais afastado de Lúcia do que na cena anterior. (figura 11). A menina desperta do sono que parece ter sido causado pela música da flauta, se levanta da cadeira onde adormeceu e vai até o fauno. É nesse exato momento que, chorando, ele confessa o crime que estava para cometer. Há muita tensão nessa cena porque até então não é possível saber com precisão se se tratava de uma atitude sincera ou da manifestação de um quadro psicótico. Esse tom mais pesado reforça a ideia do perigo sofrido pela menina.

Depois de demonstrar sinais de arrependimento, o fauno decide livrar Lúcia. A próxima cena apresenta os dois correndo no bosque para que a garota escapasse antes que mais alguém a visse. Ela é deixada perto do lampião, próximo à entrada do guarda-roupa. O bosque, apesar de ainda bem iluminado, já está um pouco mais escuro, dando a ideia de que é noite e muitas horas haviam se passado desde que Lúcia atravessara o portal (figura 12). Essa gradação da luz, que só existe no filme, realça ainda mais o drama vivido pelos personagens, contribuindo de forma simbólica para transmitir diferentes atmosferas e graus de perigo. “A transformação progressiva da iluminação do cenário, destinada a sugerir a passagem a um outro plano de realidade, permite efeitos poderosamente evocadores.” (MARTIN, 2005, p. 239).

Figura 9 – Encontro no bosque/ iluminação difusa; predominância da cor branca



Fonte: Filme *As Crônicas de Nárnia, o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) - print de tela

Figura 10 – Tumnus tocando flauta/ iluminação low-key



Fonte: Filme *As Crônicas de Nárnia, o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) - print de tela

Figura 11 – Tumnus chorando na escada/ ausência quase completa de luz



Fonte: Filme *As Crônicas de Nárnia, o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) - print de tela

Figura 12 – Lúcia e Tumnus correndo pelo bosque/ Livramento de Lúcia com o arrependimento de Tumnus



Fonte: Filme *As Crônicas de Nárnia, o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) - print de tela

A despeito das mudanças que são transmitidas de forma sutil através dos indícios já apresentados, existem momentos que evidenciam o esforço por parte dos realizadores para transpor de forma icônica certas passagens para as telas, ainda que tal tarefa se traduza em um grande desafio. Aquilo que Brito (2006) chama de transformação propriamente dita diz respeito ao processo de transportar, do livro para o filme, elementos com um significado equivalente, porém apresentados em uma diferente configuração. Um exemplo é o momento em que Tumnus se oferece para tocar um instrumento musical para reproduzir uma canção narniana. O romance traz a seguinte passagem: “(...) tirou de uma caixinha uma flauta pequena e esquisita, que parecia feita de palha, e começou a tocar. A melodia dava a Lúcia vontade de rir e chorar, de dançar e dormir, tudo ao mesmo tempo.” (p. 109).⁵¹

Na adaptação fílmica, Tumnus apresenta uma flauta de um formato bem peculiar (figura 12). A música tocada pelo fauno tem um tom triste, sendo executada enquanto Lúcia toma chá olhando para a lareira (figura 13), de onde começam a surgir figuras do que parecem ser seres de Nárnia dançando alegremente (figura 14), fazendo referência às histórias que estavam sendo contadas por Tumnus sobre os tempos antigos, antes do reinado da Feiticeira Branca. É possível afirmar que existe uma grande aproximação entre original e tradução, na medida em que a cena reproduz as mesmas sensações antitéticas narradas no romance, por meio da ativação de dois sentidos (audição e visão). A melancolia da melodia e a alegria representada pelas figuras no fogo remetem a sensações opostas bastante próximas ao “rir e

⁵¹ he took out from its case on the dresser a strange little flute that looked as if it were made of straw and began to play. And the tune he played made Lucy want to cry and laugh and dance and go to sleep all at the same time. (p. 136)

chorar” citados no livro.

(...) é oportuno lembrar que cinema e literatura têm, entre outras formas de atuação, uma função narrativa. Entretanto, cada um usa seus próprios meios. O romancista dispõe de um único meio de expressão, que é a linguagem verbal. Esta relaciona-se com o pensamento, mas pode também sugerir efeitos sensoriais, impressões de espaço, aparência visual, cor e luz. Já o cineasta, além da linguagem verbal, escrita, como em títulos e legendas, ou oral, como nos diálogos, dispõe de outros meios de expressão, tais como música e imagem visual. Porém o pensamento, mais facilmente associável à linguagem verbal, mostra-se menos acessível aos recursos típicos do cinema. Por outro lado, aspectos que, na literatura, mal podem ser sugeridos pela linguagem verbal - espaço, aparência visual, cor e luz - emergem de forma concreta e precisa no discurso cinematográfico. (DINIZ, 2005, p. 21-22)

A transformação propriamente dita (BRITO, 2006) acontece devido à mudança de sistema semiótico, todavia, nessa operação a intenção é, por outro lado, causar o mesmo efeito. Eco (2007) traz a mesma ideia quando fala sobre “efeito análogo” e Queiroz e Aguiar (2010) aplicam-na de forma mais específica à tradução intersemiótica. Na perspectiva dos últimos autores, os signos tradutórios tornam-se ícones do seu objeto ou signos por analogia. (QUEIROZ E AGUIAR, 2010). Peirce (2005) também afirmou que “um signo pode ser icônico, isto é, pode representar seu objeto principalmente através de sua similaridade, não importa qual seja o seu modo de ser” (PEIRCE, 2005, p. 64).

Figura 13 – Tumnus e Lúcia em frente da lareira/ Tumnus se preparando para tocar flauta



Fonte: Filme *As Crônicas de Nárnia, o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) - print de tela

Figura 14 – Figuras que aparecem no fogo enquanto Tumnus toca flauta



Fonte: Filme *As Crônicas de Nárnia, o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) - print de tela

4.3.2 Conflitos e competição entre Edmund e seus irmãos

Tabela 6 – Quadro 2 de análise das passagens do livro e do filme

IDENTIFICAÇÃO DO PROBLEMA/ TEMA COMPLEXO: MENTIRAS E TRAIÇÕES						
Livro	Transf. / Perguntas	Filme	Descrição das cenas do filme e transformações	Técnicas adaptat./estratég. Tradutórias	Função/Intenção	Efeito
<p>Conteúdo</p> <p>Transcrição das passagens (LEWIS, 2011):</p> <p>Acabem com isso! – falou Edmund, com muito sono, mas fingindo que não, o que o tornava sempre mal-humorado. (p. 103).</p> <p>.....</p> <p>– Não fique reclamando e resmungando o tempo todo – disse Susana para Edmund. (p. 104).</p> <p>.....</p> <p>Seu irmão será duque, e suas irmãs, duquesas.</p> <p>– Mas eles não têm nada de mais! – exclamou Edmund. (p. 118).</p> <p>.....</p> <p>Edmund, já meio incomodado por ter comido tanto manjar turco, sentiu-se ainda pior ao ouvir dizer que a dama da qual se tornara amigo era uma perigosa feiticeira. Mas, lá no fundo, o</p>	<p>Quais partes do conteúdo foram usadas e como foram apresentadas?</p> <p>O que se quis alcançar e por quê?</p> <p>O que foi alcançado?</p>	<p>Conteúdo</p> <p>Transcrição das falas (NARNIAFANS.COM, 2006):</p> <p>Edmundo: Espere. Papai! (Pedro o agarra e o persegue)</p> <p>Pedro: Ed!</p> <p>Sra. Pevensie: Edmundo, não!</p> <p>Pedro: Eu vou busca-lo!</p> <p>Sra. Pevensie: Pedro, volte!</p> <p>Pedro: Ed! Venha aqui!</p> <p>Edmundo! Abaixese! (Edmundo corre para dentro, pega a foto, Pedro o empurra para o chão enquanto a janela explode)</p> <p>Pedro: Vamos, seu idiota, corra! Saia! (Eles correm de volta para o abrigo.). (p. 2).</p> <p>.....</p> <p>Susana: Não é hora de você estar na cama?</p> <p>Edmundo: Sim, Mãe! (p. 4).</p>	<p>Já nos primeiros minutos do longa, Edmund arrisca-se a voltar para casa para pegar uma foto do pai em meio a ataques aéreos. Em outra cena, o personagem fica encarcerado na companhia do fauno Tumnus (figuras 10 a 12);</p>	<p>Adição (BRITO, 2006)</p>	<p>Desperta no público um sentimento de simpatia por Edmund, mediante a adição de duas cenas.</p>	<p>A adição de algumas situações que não estão presentes no livro foi capaz de reconstruir um Edmund o que se tornou mais aceitável ao público desde o início do longa.</p>

<p>que mais desejava era voltar para faltar-se daquele maravilhoso manjar. (p. 119).</p> <p>.....</p> <p>E ele estava quase inteiramente do lado da feiticeira. (p. 120).</p> <p>.....</p> <p>E agora chegamos a um dos pontos mais terríveis desta história. Até aquele instante, Edmundo tinha-se sentido mal disposto, mal-humorado, aborrecido com Lúcia, porque ela estava certa: mas não tinha resolvido o que fazer. Porém, diante da pergunta de Pedro, decidiu fazer a coisa mais mesquinha e mais ordinária de que se poderia ter lembrado. Decidiu humilhar Lúcia. (p. 121).</p> <p>.....</p> <p>Ele, que a cada momento se tornava mais maldoso, achou que tinha conseguido uma grande vitória. (p. 121)</p> <p>.....</p> <p>Você está abusando, querendo humilhá-la por causa disso. E por pura maldade. (p. 122).</p> <p>.....</p> <p>– Não acha nada – disse Pedro. – É maldade sua. Você sempre gostou de portar-se como um cavalo com os mais novos: no colégio você já era impossível. (p. 122).</p> <p>.....</p> <p>– Não vale a pena procurá-lo, pois eu sei perfeitamente para onde ele foi! (...)</p> <p>Foi encontrar-se com ela, a Feiticeira Branca. Traiu-nos a todos. (p. 140).</p> <p>.....</p> <p>Não pense que Edmundo era tão ruim a ponto de desejar ver o irmão e as irmãs transformados em estátuas de pedra. O que ele queria simplesmente era comer manjar turco, ser príncipe (e mais tarde rei) e vingar-se de Pedro, que o chamara de “cavalo”. Quanto ao que a feiticeira pudesse fazer aos irmãos, não queria que fosse coisa muito boa (sobretudo que ela não os colocasse no mesmo nível dele). (p. 142).</p> <p>.....</p> <p>– Perdão, Majestade. Fiz o que pude. Eles estão aqui perto... na casinha que fica sobre o dique (...).</p> <p>Um sorriso cruel desenhou-se</p>		<p>.....</p> <p>Feiticeira Branca: Edmundo? Eu gostaria muito de conhecer o resto de sua família.</p> <p>Edmundo: Por quê? Eles não são nada de especial (...)</p> <p>Mas veja, Edmundo, não tenho filhos. E você é exatamente o tipo de garoto que eu poderia ver, um dia, se tornar Príncipe de Nárnia. Talvez até Rei.</p> <p>Edmundo: (de boca cheia) Sério?</p> <p>Feiticeira Branca: Claro, você teria que trazer sua família.</p> <p>Edmundo: Ah. Quer dizer que Pedro também seria rei?</p> <p>Feiticeira Branca: Não! Não, não. Mas um rei precisa de servos.</p> <p>Edmundo: Acho que poderia trazê-los. (p. 8).</p> <p>.....</p> <p>Lúcia: (...) Eu vi o Sr. Tumnus novamente! E desta vez Edmundo também foi.</p> <p>Pedro (para Edmundo): Você... Você viu o fauno?</p> <p>(...)</p> <p>Edmundo: Eu estava apenas brincando. Desculpe, Pedro. Eu não deveria tê-la encorajado, mas você sabe como são as criancinhas hoje em dia. Eles simplesmente não sabem quando parar de fingir. (enquanto fala senta em sua cama olhando presunçosamente para Lúcia. Lúcia começa a chorar e sai da sala correndo. (p. 9).</p> <p>.....</p> <p>Sr. Castor: Ele é a isca! A feiticeira quer vocês quatro!</p> <p>Pedro: Por quê?</p> <p>Sr. Castor: Para impedir que a profecia se cumpra! Para matá-los!</p> <p>(As três crianças olham horrorizadas). (p. 15).</p> <p>.....</p> <p>Edmundo: Eu os trouxe até metade do caminho. Eles estão no pequeno dique com os castores.</p> <p>Feiticeira Branca: Bem. Eu suponho que você não seja uma perda total, não é? (Edmundo se aproxima novamente)</p> <p>Edmundo: Bem, eu estava</p>	<p>Alguns planos são delimitados por enquadramentos que apresentam Edmundo sempre mais distante fisicamente dos irmãos (figuras 15 e 16).</p>	<p>Uso de enquadramentos específicos e escalção de atores com características físicas diferentes.</p>	<p>Reproduzir a sensação de distanciamento entre Edmundo e os irmãos.</p>	<p>Em contrapartida, a diferença na aparência física dos atores e o uso de enquadramentos específicos realçaram o contraste entre o personagem e os irmãos.</p>
---	--	---	---	---	---	---

<p>lentamente no rosto da feiticeira. – É tudo quanto tem a dizer? – Não, Majestade – respondeu Edmundo, apressando-se a contar tudo o que ouvira na casa dos castores. (p. 146).</p>		<p>pensando, que talvez eu pudesse comer mais manjar turco agora? (p. 16). Feiticeira Branca: Você está aqui... ..porque ele (aponta para Edmundo com a varinha) te entregou... Por docinhos. (Tumnus olha para Edmundo incrédulo. Edmundo desvia o olhar com culpa.). (p. 22).</p>				
---	--	--	--	--	--	--

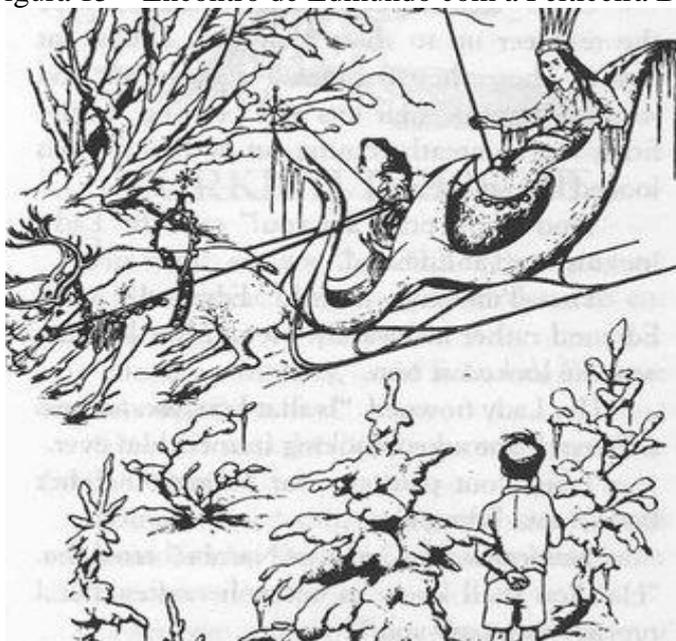
Fonte: minha autoria

Edmundo é um dos personagens mais complexos. Ele tem dificuldade de relacionamento com os irmãos e parece sempre estar de mau humor. Nada fora do normal à primeira vista, pois é comum que crianças pequenas briguem. Entretanto, o mais novo dos dois meninos consegue ter problemas com todos os outros irmãos. No livro, Edmundo é descrito várias vezes como sendo mau, principalmente por Pedro, seu irmão mais velho. Algumas das passagens são “(...), mas Edmundo costumava bancar o mau, e estava sendo mau daquela vez” (p. 113) “Afim, é nosso irmão, um pouco imbecil e mau, mas irmão.” (140); “Edmundo tinha-se sentido mal disposto, mal-humorado, aborrecido com Lúcia (...) diante da pergunta de Pedro, decidiu fazer a coisa mais mesquinha e mais ordinária de que se poderia ter lembrado.” (p.121), “Ele, que a cada momento se tornava mais maldoso, achou que tinha conseguido uma grande vitória.” (p.121), “Você está sendo muito malvado com a Lu (...) Você está abusando, querendo humilhá-la por causa disso. E por pura maldade.” (p.122), “É maldade sua. Você sempre gostou de portar-se como um cavalo com os mais novos: no colégio você já era impossível.” (p. 122).⁵²

⁵² “but Edmund could be spiteful, and on this occasion he was spiteful. (p. 142); “He is our brother after all, even if he is rather a little beast.” (p. 172); Edmund had been feeling sick, and sulky, and annoyed with Lucy (...) When Peter suddenly asked him the question he decided all at once to do the meanest and most spiteful thing he could think of. He decided to let Lucy down. (p. 151); Edmund, who was becoming a nastier person every minute, thought that he had scored a great success (p. 152); You’ve been perfectly beastly to Lu (...) and now you go playing games with her about it and setting her off again. I believe you did it simply out of spite. (p. 152); “it’s just spite. You’ve always liked being beastly to anyone smaller than yourself; we’ve seen that at school before now.” (p. 152)

O ápice da rebelião do rapazinho contra a sua própria família é quando ele vai até a Feiticeira Branca e revela a localização dos irmãos. É importante observar que Edmundo, assim como Lúcia, ouve uma versão da história de Nárnia e, igual à irmã, vai à casa de alguém desconhecido. Sendo assim, qual dos dois relatos seria o confiável, e o que diferenciaria o comportamento de uma criança para a outra? A resposta está na motivação pela qual cada uma se deixa levar. Enquanto Lúcia é inocente e altruísta, cedendo a um convite de um desconhecido por pura bondade e até por uma curiosidade própria da idade, Edmundo é movido pela vontade de se vingar dos irmãos, especialmente do mais velho, e pela falsa bajulação dada pela rainha em seu fortuito primeiro encontro (figura 15).

Figura 15 – Encontro de Edmundo com a Feiticeira Branca



Fonte: Pauline Baynes (1950)

No entanto, outras passagens atenuam a visão do desvio de caráter de Edmundo: “Não pense que Edmundo era tão ruim a ponto de desejar ver o irmão e as irmãs transformados em estátuas de pedra. O que ele queria simplesmente era comer manjar turco, ser príncipe (e mais tarde rei) e vingar-se de Pedro, que o chamara de ‘cavalo’”. (p. 142); “Edmundo, pela primeira vez desde que esta história começou, sentiu pena de alguém que não fosse ele mesmo.” (p. 154).⁵³ Ao longo da narrativa, ele começa a mostrar pequenos sinais de

⁵³ You mustn't think that even now Edmund was quite so bad that he actually wanted his brother and sisters to be turned into stone. He did want Turkish Delight and to be a Prince (and later a King) and to pay Peter out for calling him a beast (p. 175); Edmund, for the first time in this story, felt sorry for someone besides himself. (p. 189)

culpa e remorso até chegar ao ponto de arrepender-se completamente, algo que se comprova pelas suas atitudes. Quando tem a oportunidade de lutar na batalha, o menino decide arriscar a vida ao atacar a vilã, quebrando a vara com que ela transformava criaturas vivas em pedra, escolha que tanto garantiu a vitória ao exército de Aslam como deixou Edmundo gravemente ferido.

O texto de Lewis possui claras referências bíblicas, principalmente no que diz respeito ao papel de Edmundo e aos temas difíceis construídos ao seu redor. A traição do menino representa em muitos aspectos a queda do homem no paraíso. Uma das provas disso é a forma como Aslam se entrega em sacrifício vicário em resposta às acusações da Feiticeira Branca contra o menino traidor, do mesmo modo como Jesus se entregou no lugar de toda a humanidade por causa do pecado de Adão. Também, assim como Jesus, Aslam ressuscita.

Há ainda outros intertextos bíblicos com os quais o personagem mantém relação, como os que relatam as histórias de Esaú e de Judas. O manjar turco comido por Edmundo mantém referências tanto com o prato de lentilhas como com as trinta moedas de prata. No primeiro caso, Esaú, que era o filho mais velho de Isaque, vende o seu direito de primogenitura por uma refeição. Ele cede a um instinto primitivo, o de saciar a fome de forma imediata, mesmo não se tratando de algo vital, e por conseguinte entrega o que era precioso e durável por algo transitório e sem grande valor.

O caso de Judas é bem mais conhecido, quando este entrega Jesus aos seus inquisidores: “Então um dos doze, chamado Judas Iscariotes, foi ter com os príncipes dos sacerdotes, E disse: Que me quereis dar, e eu vo-lo entregarei? E eles lhe pesaram trinta moedas de prata, E desde então buscava oportunidade para o entregar.” (MATEUS 26:14-16). Em *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, Edmundo da mesma forma planeja trazer os irmãos à rainha na expectativa de receber mais doces

- Filho de Adão, gostaria muito de conhecer seu irmão e suas irmãs. Você é capaz de trazê-los aqui para uma visita?
- Posso tentar – disse Edmundo, olhando ainda para a caixa vazia.
- Porque, se voltar aqui e trazer seus irmãos, vou dar-lhe mais manjar turco. (p. 117-118)⁵⁴

A partir de então, igual a Judas, o menino buscava por oportunidades de cumprir o seu plano.

Voltando ao caso bíblico, Jesus já havia dado vários sinais de que entre os seus discípulos havia um traidor. “Semelhantemente, tomou o cálice, depois da ceia, dizendo:

⁵⁴ “Son of Adam, I should so much like to see your brother and your two sisters. Will you bring them to see me?” “I’ll try,” said Edmundo, still looking at the empty box. “Because, if you did come again — bringing them with you of course — I’d be able to give you some more Turkish Delight. (p. 147)

Este cálice é o novo testamento no meu sangue, que é derramado por vós. Mas eis que a mão do que me trai está comigo à mesa.” (LUCAS 22:20 e 21). Outrossim, no texto de Lewis, um dos personagens, o Sr. Castor, fala sobre Edmundo:

Não vale a pena procurá-lo, pois eu sei perfeitamente para onde ele foi! – Todos arregalaram os olhos, espantados. – Não estão entendendo? Foi encontrar-se com ela, a Feiticeira Branca. Traiu-nos a todos (...) Então, prestem atenção: ele já esteve com a Feiticeira Branca; está do lado dela; sabe muito bem onde ela mora. É triste dizer-lhes isso, porque, afinal de contas, é irmão de vocês, mas foi só olhar para ele e disse cá comigo: “Este é um traidor.” Tinha todo o ar de já ter encontrado a feiticeira e comido dos seus manjares encantados. Quem vive há muito tempo em Nárnia não se engana: dá logo com eles. Nós os conhecemos pelos olhos. (p. 140)⁵⁵

Entre todos os temas sérios tratados em *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, os que giram em torno de Edmundo são os mais polêmicos. Mesmo sendo uma criança, ele foi capaz de cometer atos que prejudicaram muitas pessoas, incluindo a sua própria família. Nas narrativas bíblicas, os personagens mencionados pagaram um alto preço por suas escolhas. Cada um deles possuía características muito distintas e cometeram erros por diferentes motivações. Edmundo reproduz todos os tipos de arquétipos aludidos por meio desses personagens, repetindo seus padrões de desvio e criando um símbolo que representa a corrupção da natureza humana.

De acordo com Kristeva, a intertextualidade pode se dar implícita ou explicitamente. Genette cita a alusão como uma das formas menos evidentes de se referir a outro texto e “cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro” (GENETTE, 2010, p. 14). Nas Crônicas, os intertextos presentes aparecem de forma subjacente, dependendo do conhecimento prévio e da percepção do leitor para identificá-los. Para Genette, a intertextualidade é marcada pela co-presença textual. Dessa maneira, ao lermos a obra de Lewis, nos deparamos com a “presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2010, p. 14).

Passando para o filme, as primeiras cenas mostram um ataque aéreo em Londres e, em seguida, a casa dos Pevensie, onde todos estão tentando proteger-se em um abrigo contra bombas. Essa é a forma que o tradutor decidiu inserir o contexto de guerra, já que no livro é apenas mencionado rapidamente que as crianças são enviadas ao interior por causa dos

⁵⁵ “The reason there’s no use looking,” said Mr Beaver, “is that we know already where he’s gone!” Everyone stared in amazement. “Don’t you understand?” said Mr Beaver. “He’s gone to *her*, to the White Witch. He has betrayed us all.” (...) “Then mark my words,” said Mr Beaver, “he has already met the White Witch and joined her side, and been told where she lives. I didn’t like to mention it before (he being your brother and all) but the moment I set eyes on that brother of yours I said to myself ‘Traacherous’. He had the look of one who has been with the Witch and eaten her food. You can always tell them if you’ve lived long in Narnia; something about their eyes.” (p. 172)

bombardeios. Nessa mesma sequência algo novo é acrescentado, mudando a perspectiva da qual o personagem Edmundo pode ser enxergado durante todo o filme. Um dos planos mostra que o garoto, antes de entrar no abrigo, volta para dentro de casa para pegar uma foto do pai (figura 16). Essa atitude faz com que o público crie um sentimento de empatia em relação ao personagem, pois o gesto dá a entender que o mau comportamento do menino, pelo menos em parte, se justifica pela falta que ele sente do pai, passando a mensagem de que Edmundo não era “tão ruim” quanto pareceria nas próximas cenas.

A ação de pegar o retrato do pai é um tipo de signo que atrai atenção do espectador para uma segunda mensagem, possuindo desse modo uma relação de causalidade. Logo, da perspectiva de quem assiste, esse signo trata-se de um índice. É muito provável que exista uma certa preocupação em representar na narrativa cinematográfica um garoto que é sempre citado como sendo “mau” desde o início da narrativa literária. Dessa maneira, considerando as novas condições de produção, o adaptador retextualiza em parte o perfil do personagem Edmundo, oferecendo indícios que suavizam seu gênio ruim, ainda que no fim ele acabe cometendo os mesmos graves erros. O acréscimo de situações no filme que não existiam no livro foi a estratégia tradutória adotada para esse fim.

Além da cena que acaba de ser descrita, há uma segunda adição envolvendo o mesmo personagem, que é quando ele fica sob poder da feiticeira. O garoto aparece acorrentado aos pés e sentado no chão de uma masmorra gelada. Na sequência, Tumnus, também acorrentado, é mostrado através de uma abertura que dá para a cela onde o menino se encontra (figura 17). Os dois prisioneiros conversam e o fauno reconhece pela fisionomia que o garoto é irmão de Lúcia. Em seguida, a feiticeira entra na prisão, colocando os dois frente a frente e revelando ao fauno que o menino é a razão dele, Tumnus, ter sido preso, pois Edmundo dera informações em troca de doces. É nítida a expressão de vergonha e culpa do garoto ao olhar para o rosto do fauno após a revelação que acabara de ser feita (figura 18). Essa cena, que cria outra situação nova, não existente no livro (pois não há nenhuma menção de qualquer contato entre os dois personagens nem tampouco as condições do aprisionamento de Edmundo são citadas), também funciona como uma forma de fazer o público ser mais simpático ao personagem em questão devido à situação miserável em que este se encontrava e pelos seus visíveis sinais de arrependimento.

Figura 16 – Edmundo depois de ter se arriscado para pegar uma fotografia do pai no meio de ataques aéreos



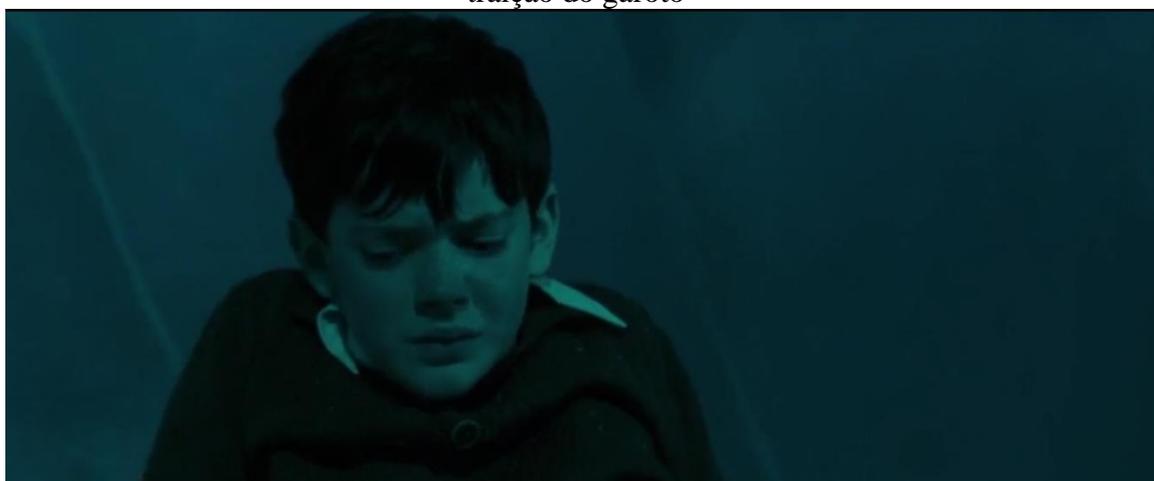
Fonte: Filme *As Crônicas de Nárnia, o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) - print de tela

Figura 17 – Encontro de Edmundo e Tumnus na prisão



Fonte: Filme *As Crônicas de Nárnia, o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) - print de tela

Figura 18 – A expressão de Edmundo após a Feiticeira Branca contar a Tumnus sobre a traição do garoto



Fonte: Filme *As Crônicas de Nárnia, o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) - print de tela

O acréscimo de elementos à obra adaptada faz parte das operações trazidas por Brito (2006), que se baseou em parte no trabalho de Vannoye. Este último constata duas mudanças frequentes na passagem da estrutura cinematográfica para a literária: adição e redução. (VANNOYE, 1989; apud BRITO, 2006). Brito foi além, visualizando outras mudanças possíveis, conforme já foi apresentado em quadro anterior.

Embora estatisticamente menos freqüente que a redução, a adição tem um papel decisivo no processo adaptativo, contribuindo para dar ao filme a sua essência de obra específica. Assim é que, em muitos casos, um elemento inexistente no livro é adicionado ao filme para compensar efeitos verbais perdidos em outras instâncias. (BRITO, 2006, p. 6-7).

Destarte, se a redução é um processo quase que obrigatório no caminho entre a linguagem escrita e a linguagem cinematográfica, a adição, pelo contrário, é quase sempre uma opção, assinalando o papel criativo do tradutor e legitimando a adaptação, a despeito de sua natureza intrínseca, como uma obra nova e independente.

Outro detalhe importante de se observar concerne às características físicas do elenco que representa os irmãos Pevensie. Enquanto os atores que interpretam Lúcia, Susana e Pedro são muito parecidos (Georgie Henley, Anna Popplewell e William Moseley, respectivamente), todos com cabelos que variam entre o loiro e o castanho-claro, olhos também em tom claro e formas do rosto levemente arredondadas, o ator que interpreta Edmundo (Skandar Keynes) possui cabelos e olhos escuros que contrastam com uma pele muito alva e um rosto com linhas verticais mais retas (figuras 21 e 22) Essas diferenças na aparência geram uma sensação maior de distância entre Edmundo em relação aos demais irmãos. Diferente do livro, em que cada leitor cria em sua mente a imagem de cada um dos personagens, o filme simplesmente mostra cada um desses elementos e isso interfere na forma como lemos esses signos. Por conseguinte, “um pequeno detalhe, físico ou psíquico, que não havia no romance pode aparecer no filme como um deflagrador semântico importante, em substituição ou não a elementos da estrutura romanesca” (BRITO, 2006, p. 71).

Figura 19 – Elenco que interpreta os quatro irmãos Pevensie (Edmundo no canto superior esquerdo; Pedro no canto inferior esquerdo; Lúcia no canto superior direito e Susana no canto inferior direito)



Fonte: <https://www.vixbrasiltv.com/pt/entretenimento/547684/como-estao-as-criancas-de-cronicas-de-narnia-veja-o-antes-e-depois>

Figura 20 – Elenco que interpreta os quatro irmãos Pevensie e o diretor Andrew Adamson (na ordem da esquerda para a direita: Anna Popplewell, intérprete de Susana, diretor Andrew Adamson, Georgie Henley, intérprete de Lúcia, Skandar Keynes, intérprete de Edmundo e William Moseley, intérprete de Pedro)



Fonte: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1684620298393997&set=pb.100064648668155.-2207520000>.

Além disso, durante as gravações foram feitos alguns enquadramentos que apresentam Edmundo separado dos irmãos, conforme demonstrado nas capturas de tela (figuras 23 e 24). “Em qualquer imagem o quadro não é simplesmente uma borda neutra; ele impõe *certo ponto de vista* ao material da imagem. No cinema, o quadro é importante porque *define* ativamente a imagem para nós.” (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 298, grifo do autor). Por outro lado, Meyer Schapiro (1985) fala sobre como o quadro, ou o campo, que é o termo que o autor utiliza para referir-se à forma onde uma imagem pode ser aplicada, em nada

corresponde aos espectros que surgem no vazio sem limite da nossa memória (SCHAPIRO, 1985). Contudo, Schapiro tem a mesma ideia de que esse aspecto, o qual ele considera como um elemento não representativo, interfere na construção da imagem-signo.

Figura 21 – Os quatro irmãos Pevensie recém-chegados em Nárnia



Fonte: Filme *As Crônicas de Nárnia, o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) - print de tela

Figura 22 – Os irmãos Pevensie no dique do Sr. Castor



Fonte: Filme *As Crônicas de Nárnia, o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) - print de tela

Conquanto todo mal que Edmundo tenha causado, a crise desencadeada por ele apenas se sobrepõe a outra já existente, pois Nárnia já se encontrava subjugada pela rainha déspota. Além disso, o menino era essencial para o cumprimento da profecia, o que nos cria um problema em compreender se a sua traição era inevitável, senão fundamental para que a história tivesse o final que teve.

Todos os recursos usados na composição do personagem Edmundo para as telas contribuem para a construção de sentidos que formamos sobre ele. Consequentemente,

conseguimos ver um menino com um caráter no mínimo questionável e ainda assim conseguimos criar um sentimento positivo em relação a ele e uma expectativa de que ele mude até o fim da trama.

Tanto no livro como no filme, Edmundo passa por um processo de mudança no qual ele lida com as consequências de suas escolhas. Ele tem uma conversa com Aslam, que parece deixar marcas profundas em sua mente (figura 23) e cujo conteúdo não é revelado. Ele então é perdoado (figura 24) por seus irmãos, e Aslam sofre o castigo da traição em seu lugar. A partir daí a sua transformação se torna mais evidente; ele pratica boas ações, como a de arriscar a vida ao enfrentar a feiticeira durante a batalha, ficando por esse motivo gravemente ferido, conforme as imagens do filme (figuras 25 e 26) e passagens do livro que serão apresentadas adiante. No final da história, em ambas as narrativas, quando se torna rei, ele recebe o título de “O Justo”. Essa palavra tem pelo menos dois significados relevantes para caracterizar a transformação do personagem. O *Dicionário Oxford* define o referido verbete primeiro como aquele “1. que é conforme à justiça, à equidade, à razão”, e segundo, como: “2. (teologia) aquele que se encontra em estado de graça perante Deus.” (DICIONÁRIO OXFORD, 2022). Assim sendo, Edmundo é aquele que é justo porque foi “justificado”, realçando os laços intertextuais do personagem com fontes bíblicas. Em *Romanos* 4. 6-8, encontramos:

Assim também Davi declara bem-aventurado o homem a quem Deus imputa a justiça sem as obras, dizendo: Bem-aventurados aqueles cujas maldades são perdoadas, E cujos pecados são cobertos. Bem-aventurado o homem a quem o Senhor não imputa o pecado. (ROMANOS 4:6-8)

O *Dicionário de Símbolos* também reconhece o sentido simbólico da palavra ao trazer algumas definições como: “O justo cumpre em si a função da balança, quando os dois pratos se equilibram perfeitamente, face a face (...) se encontra, portanto além das oposições e dos contrários (...) seu papel é o de uma verdadeira potência cósmica” (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 527).

Figura 23 – Conversa entre Edmundo e Aslam



Fonte: Filme *As Crônicas de Nárnia, o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) - print de tela

Figura 24 – Abraço de Edmundo e Lúcia



Fonte: Filme *As Crônicas de Nárnia, o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) - print de tela

Figura 75 – Edmundo sendo apunhalado pela Feiticeira Branca



Fonte: Filme *As Crônicas de Nárnia, o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) - print de tela

Figura 26 – Edmundo caído ao chão depois de ser ferido pela Feiticeira Branca



Fonte: Filme *As Crônicas de Nárnia, o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) - print de tela

4.3.3 As batalhas de Pedro

Tabela 7 – Quadro 3 de análise das passagens do livro e do filme

IDENTIFICAÇÃO DO PROBLEMA/ TEMA COMPLEXO: GUERRA E MORTE						
Livro	Transf. /Perguntas	Filme	Descrição das cenas do filme e transformações	Técnicas adaptat./estratég. tradutórias	Função/Intenção	Efeito
<p>Conteúdo</p> <p>Transcrição das passagens (LEWIS, 2011):</p> <p>Por um momento, Pedro não entendeu o que se passava. Aslam, no entanto, disse, acenando com a pata para as criaturas que avançavam: – Para trás! Deixem que o príncipe conquiste o seu reino! (...) Pedro não estava sentindo uma coragem extraordinária. Verdade seja dita, estava até começando a sentir-se mal... Mas isso não o</p>	<p>Quais partes do conteúdo foram usadas e como foram apresentadas?</p> <p>O que se quis alcançar e por quê?</p>	<p>Conteúdo</p> <p>Transcrição das falas (NARNIAFANS.COM, 2006):</p> <p>Maugrim: Vamos. Já passamos por isso antes. Nós dois sabemos que você não consegue.</p> <p>Susana: Pedro! Cuidado! (Aslam e um pequeno grupo de soldados aparecem. Aslam prende o segundo lobo no chão.)</p> <p>Aslam: Não! Fiquem com suas armas. Esta batalha é de Pedro.</p> <p>Maugrim: Você pode pensar</p>	<p>Pedro vê-se obrigado a lutar contra o agente da polícia secreta da rainha que estava a ponto de atacar suas irmãs (figuras 17 e 18).</p>	<p>Redução e simplificação (BRITO, 2006).</p>	<p>Adequar a cena ao público infantil-juvenil suprimindo a apresentação da espada suja com o sangue e pelos do lobo Maugrim e simplificando a linguagem.</p>	<p>A luta entre Pedro e Maugrim tornou-se menos chocante e verbalmente e imageticamente.</p>

<p>impediu de fazer o que tinha de ser feito. Correu direto ao monstro e fez menção de vibrar-lhe um golpe com a espada. O golpe não chegou ao alvo. Como um relâmpago, a fera voltou-se, os olhos em fogo, boca escancarada, uivando de raiva. Teria despedaçado o menino, se não estivesse tão raivoso. Mas foi assim. Com toda a força, Pedro enterrou a espada entre as patas do lobo, bem no coração. Seguiu-se um momento pavoroso, de tremenda confusão, como num pesadelo. Pedro lutava desesperadamente. O lobo não parecia nem vivo nem morto. Os dentes do animal bateram em sua testa. Era tudo sangue, calor, pêlos e cabelos... Um momento depois, percebeu que o monstro estava morto; desenterrou a espada, endireitou-se, limpou o suor que lhe cobria o rosto e os olhos. Estava exausto o herói! (...) Pedro, ainda respirando mal, viu que estava junto de Aslam. – Esqueceu de limpar a espada – disse o Leão. Verdade. Pedro corou ao ver a lâmina brilhante manchada de sangue e de pelos do pólcia secreta. Esfregou a espada na relva, enxugando-a depois no casaco. (p. 160-161).</p> <p>.....</p> <p>Ao saírem do vale, viu logo do que se tratava. Pedro, Edmundo e todo o resto do exército de Aslam lutavam desesperadamente contra uma imundície de gente, seres hediondos, como os da véspera. À luz do dia, eram ainda mais estranhos, mais malignos e monstruosos. E pareciam mais numerosos. O exército de Pedro – de costas para ela – parecia uma brincadeira. E havia estátuas espalhadas por todo o campo de luta: a feiticeira certamente usara</p>	<p>O que foi alcançado?</p>	<p>que é um rei, mas vai morrer... ..como um cachorro! (salta para Pedro) Susana: Cuidado! (Pedro e Maugrim caem no chão.) Lúcia: Pedro! Susana: Pedro! (Susana e Lúcia saltam para o chão. Elas empurram o lobo para longe, revelando Pedro abalado e ambas o abraçam...) (p. 24).</p> <p>.....</p> <p>(Pedro olha para o mapa. Ele se transforma em uma versão 3D que, por sua vez, se transforma no campo de batalha real e segue o voo do Grifo. Ele voa em direção a Edmundo, que está todo de armadura sobre as rochas acima do campo. Então desce até onde Pedro e Oreius esperam em um pequeno monte, na frente do exército. Pedro está totalmente armado, montado em um unicórnio branco) Gryphon: Eles vêm, Alteza, em números e armas muito maiores que as nossas. Oreius: Os números não vencem uma batalha Pedro: Não. Mas aposto que ajudam. (O exército da feiticeira chega, com muito mais números do que o de Pedro e três gigantes. A feiticeira sobe em seu próprio monte em uma carruagem puxada por ursos polares. Ela está usando um vestido de cota de malha, um cocar de ouro e a juba de Aslam pendurada no cocar. Os dois exércitos se enfrentam. (p. 28).</p> <p>.....</p> <p>Otmim: Olhe para o céu! (Anões começam a disparar flechas, seixos caem sobre o exército inimigo.) Pedro: (se vira para Oreius) Você está comigo? Oreius: Até a morte. Pedro: (gritando) Por Nárnia e por Aslam! (Ele ataca e o exército segue.) Centauro: Vamos! Fauno: Vamos! Por Aslam! (Os exércitos correm um em direção ao outro, os cavaleiros da frente baixando suas</p>	<p>O jovem rapaz, diante da ausência de Aslam, lidera o exército na grande batalha contra as hostes da feiticeira (figuras 19 a 22).</p>	<p>Ampliação e deslocamento (BRITO, 2006). Montagem alternada ou paralela (MARTIN, 2005; THOMPSON; BORDWELL, 2014)</p>	<p>O diretor declarou em entrevista que para gravar a grande batalha dos exércitos, baseou-se em parte nas próprias lembranças que tinha de quando era criança e leu o livro pela primeira vez. Para ele, optar por esse caminho iria manter a intenção de Lewis, já que para Adamson a ideia do escritor era fazer com que as crianças imaginassem para além do que havia sido escrito no livro. Outro motivo provável para dar destaque à batalha é o simples fato que acontecimentos como esse são sempre relevantes em filmes do gênero fantasia ou similares.</p>	<p>As técnicas aplicadas ao evento da batalha causaram um grande impacto visual e uma ampliação temporal, contribuindo também para um destaque maior do personagem em Pedro.</p>
---	-----------------------------	---	--	--	--	--

<p>sua varinha. Mas agora ela lutava com o grande facão de pedra. E era com Pedro que lutava, os dois com tal fúria, que Lúcia mal conseguia ver o que se passava. Só via o facão e a espada cruzarem-se com grande rapidez como se fossem três facões e três espadas. Os dois estavam no meio exato do campo de batalha. (...) Com um rugido que fez tremer a terra de Nárnia, do lampião às praias do Mar Oriental, o gigantesco bicho atirou-se à feiticeira. Lúcia viu, por um instante, a feiticeira fitando o Leão, cheia de medo. E logo a seguir os dois rolaram pelo chão. (...) O exausto exército de Pedro exultou com o reforço. Os inimigos guincharam. E foi um estrépito no bosque. (p. 180-181).</p>		<p>lanças. Os leopardos se confronto com os lobos e tigres, enquanto os dois exércitos se encontram. A batalha começa.). (p. 28). Pedro: Edmundo! São muitos! Saia daqui! Pegue as meninas e leve-as para casa! Sr. Castor: Você o ouviu! Vamos lá! (Começa a levar Edmundo para longe. Edmundo volta quando vê a feiticeira avançar em direção a Pedro sem que este perceba). Sr. Castor: Pedro disse para sair daqui! Edmundo: Pedro ainda não é rei. (Edmundo desce a colina correndo, pula ao lado da feiticeira e lança sua espada na varinha da feiticeira, esmagando-a. Há um lampejo de luz azul. Pedro se vira. Edmundo faz uma pausa, dando à feiticeira a vantagem de livrar-se de seu escudo e esfaqueá-lo com os restos de sua varinha.) Pedro: (gritando, mas silenciado) Edmundo! (Edmundo desmaia e fica parado) (Pedro ataca com raiva a feiticeira e eles lutam, a batalha é vigorosa.). (p. 29).</p>				
--	--	---	--	--	--	--

Fonte: nossa autoria

Pedro é o mais velho dos irmãos, possuindo uma figura de líder. Ele costuma repreender Edmundo pelo mau comportamento e tenta sempre proteger as irmãs, especialmente a caçula. Na ausência do pai, ele age às vezes como adulto perante os irmãos, às vezes como criança, como pode ser percebido nos seguintes trechos: “Pedro via-se na obrigação de impedir as zombarias de Edmundo. E ninguém tinha vontade de tocar no assunto do guarda-roupa.” (p. 124) e “Tudo perfeito – disse Pedro. – Vai ser formidável. O velhinho deixa a gente fazer o que quiser.” (p. 103).⁵⁶Consequentemente, ele é um personagem que se encontra em uma região de fronteira entre a infância e a maturidade, entre as brincadeiras de criança e as responsabilidades de adulto. Ao entrar em Nárnia, ele é desafiado a ser um líder e a enfrentar a morte de perto.

⁵⁶ Peter saw to it that Edmund stopped jeering at her, and neither she nor anyone else felt inclined to talk about the wardrobe at all. (p. 154); “This is going to be perfectly splendid. That old chap will let us do anything we like.” (p. 130)

Além disso, há passagens em *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* que relatam momentos antes e depois dos problemas que o garoto teve que enfrentar em Nárnia, demonstrando mudanças em sua postura que evidenciam seu amadurecimento ao longo da trama. Temos, por exemplo, o trecho do primeiro encontro dos irmãos Pevensie com Aslam. Todos, especialmente Pedro, demonstravam um certo temor em aproximar-se e falar com o leão:

- Avante! – disse bem baixinho o Sr. Castor.
- Não! – murmurou Pedro. – Vá primeiro.
- Não! Os Filhos de Adão devem ir antes dos bichos – disse o castor, sempre baixinho.
- Susana... – sussurrou Pedro. – Que tal você?
- As damas primeiro.
- Não! Você é o mais velho. (p. 158-159)⁵⁷

Após superados os maiores desafios na narrativa, encontramos a seguinte passagem onde percebemos a evolução do personagem: “Lúcia viu, então, Pedro e Aslam apertarem-se as mãos. Inacreditável o ar que Pedro tinha agora: face pálida e grave, um ar muito mais velho.” (p.182)⁵⁸

Em *O Príncipe Caspian*, a Crônica que dá sequência às aventuras dos irmãos no país maravilhoso, publicada em 1951, Aslam avisa ao rapazinho que ele e Susana não retornarão mais a Nárnia porque já haviam aprendido tudo que podiam. Fica subtendido que os dois já estavam se tornando adultos. Há momentos decisivos em que Aslam deixa Pedro se defender por conta própria e tomar decisões de forma autônoma. Quando os quatro irmãos são coroados reis e rainhas de Nárnia, o mais velho é destacado dentre os demais, sendo designado como “o ‘Grande Rei’, acima de todos os outros” (p. 159, grifo meu). A explicação dada pelo leão para tamanha responsabilidade é justamente o fato de o garoto ser o primogênito. A primogenitura, termo já citado anteriormente no caso bíblico de Esaú, tem uma importância muito grande em muitas culturas, especialmente na judaico-cristã. Dessa forma, as atribuições dadas ao personagem Pedro convergem com os outros intertextos bíblicos já citados e com suas influências religiosas.

Na literatura, a idade de Pedro é entre 13 e 14 anos, isso contando com a segunda ocasião em que esteve em Nárnia. Já no filme, o ator que interpreta o personagem, William

⁵⁷ “Go on,” whispered Mr. Beaver. “No,” whispered Peter, “you first.” “No, Sons of Adam before animals,” whispered Mr. Beaver back again. “Susan,” whispered Peter, “what about you? Ladies first.” “No, you’re the eldest”. (p. 194)

⁵⁸ The next thing that Lucy knew was that Peter and Aslan were shaking hands. It was strange to her to see Peter looking as he looked now—his face was so pale and stern and he seemed so much older.

Moseley, tinha 17 anos quando as filmagens foram feitas, no segundo semestre de 2004. Sendo assim, na peça audiovisual o personagem aparenta ser um rapaz mais velho, o que condiz melhor com o papel que vai desempenhar na história, pois mesmo sendo muito jovem precisará tomar decisões difíceis.

No livro, há duas passagens que mostram o menino lidando diretamente com situações que envolvem morte e guerra. Na primeira, ele mata o lobo Maugrim, animal antropomorfizado, e na segunda, ele lidera o exército de Aslam na luta contra o exército da feiticeira. “Pedro não se sentia bem ao lembrar que ia assumir sozinho a responsabilidade da batalha. Fora um grande choque o fato de Aslam não prometer estar presente” (p. 168)⁵⁹. Os excertos que narram essas lutas são breves, mas pelo menos o primeiro é rico em descrições que podem ser consideradas desafiadoras para serem filmadas, levando-se em conta a intensidade da linguagem verbal empregada por Lewis. Vejamos o seguinte trecho:

Pedro não estava sentindo uma coragem extraordinária. Verdade seja dita, estava até começando a sentir-se mal... Mas isso não o impediu de fazer o que tinha de ser feito. Correu direto ao monstro e fez menção de vibrar-lhe um golpe com a espada. O golpe não chegou ao alvo. Como um relâmpago, a fera voltou-se, os olhos em fogo, boca escancarada, uivando de raiva. Teria despedaçado o menino, se não estivesse tão raivoso. Mas foi assim. Com toda a força, Pedro enterrou a espada entre as patas do lobo, bem no coração. Seguiu-se um momento pavoroso, de tremenda confusão, como num pesadelo. Pedro lutava desesperadamente. O lobo não parecia nem vivo nem morto. Os dentes do animal bateram em sua testa. Era tudo sangue, calor, pelos e cabelos... Um momento depois, percebeu que o monstro estava morto; desenterrou a espada, endireitou-se, limpou o suor que lhe cobria o rosto e os olhos. Estava exausto o herói! (...) – Esqueceu de limpar a espada – disse o Leão. Verdade. Pedro corou ao ver a lâmina brilhante manchada de sangue e de pelos do polícia secreta. Esfregou a espada na relva, enxugando-a depois no casaco. (p. 160-161)⁶⁰

Aslam impede que nesse embate Pedro receba ajuda, sugerindo que o rapaz precisava aprender a lutar. “Para trás! Deixem que o príncipe conquiste o seu reino!”, diz. Em uma passagem anterior, o rapazinho e suas duas irmãs recebem armas como presentes do

⁵⁹ Peter was feeling uncomfortable too at the idea of fighting the battle on his own; the news that Aslan might not be there had come as a great shock to him. (p. 205)

⁶⁰ Peter did not feel very brave; indeed, he felt he was going to be sick. But that made no difference to what he had to do. He rushed straight up to the monster and aimed a slash of his sword at its side. That stroke never reached the Wolf. Quick as lightning it turned round, its eyes flaming, and its mouth wide open in a howl of anger. If it had not been so angry that it simply had to howl it would have got him by the throat at once. As it was — though all this happened too quickly for Peter to think at all — he had just time to duck down and plunge his sword, as hard as he could, between the brute’s forelegs into its heart. Then came a horrible, confused moment like something in a nightmare. He was tugging and pulling and the Wolf seemed neither alive nor dead, and its bared teeth knocked against his forehead, and everything was blood and heat and hair. A moment later he found that the monster lay dead and he had drawn his sword out of it and was straightening his back and rubbing the sweat off his face and out of his eyes. He felt tired all over. (...) “You have forgotten to clean your sword,” said Aslan. It was true. Peter blushed when he looked at the bright blade and saw it all smeared with the Wolf’s hair and blood. He stooped down and wiped it quite clean on the grass, and then wiped it quite dry on his coat. (p. 196)

Papai Noel (uma espada, um arco acompanhado de uma aljava com flechas e um pequeno punhal), de onde é possível inferir que as crianças iriam precisar lutar ou, no mínimo, defender-se do inimigo. Por outro lado, há a indicação de que guerras são coisas feias (fala do Papai Noel), além de outras menções fortes referentes a momentos de combate, tais como “horroroso espetáculo” e “lutavam desesperadamente”

É comum que adaptações de livros que contenham partes polêmicas, com teor violento ou sexual, sejam atenuadas. No caso de *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, o filme se trata de uma adaptação de um livro voltado para o público infanto-juvenil, sendo assim, era de se esperar que essa mesma faixa etária compreenderia grande parte da audiência do filme. Desse modo, essa primeira passagem foi retextualizada por um processo de simplificação. Brito (2006) define essa operação como uma transformação que consiste em, no filme, diminuir a dimensão de um elemento que, no romance, é maior. O mesmo autor, por questões didáticas, restringe essas transformações a três elementos: enredo, personagens e linguagem (BRITO, 2006). Nessa perspectiva, o filme é simplificado no nível da linguagem, que no livro é mais dramática e agressiva, o que conseqüentemente influencia também no andamento do enredo, na medida em que, na adaptação cinematográfica, a sucessão de eventos é mais dinâmica.

Maugrim: Vamos. Já passamos por isso antes. Nós dois sabemos que você não consegue.

Susana: Pedro! Atenção!

(Aslam e um pequeno grupo de soldados aparecem. Aslam prende o segundo lobo no chão.)

Aslam: Não! Fiquem com suas armas. Esta é a batalha de Pedro.

Maugrim: Você pode pensar que é um rei, mas vai morrer... ..como um cachorro!

(salta para Pedro)

Susana: Cuidado!

(Pedro e Maugrim caem no chão.)

Lúcia: Pedro!

Susana: Pedro!

(Susana e Lúcia saltam para o chão. Elas empurram o lobo, revelando Pedro abalado e ambas o abraçam...)

(...)

Aslam: Pedro, limpe a espada! (NARNIAFANS.COM, 2006, p. 24)⁶¹

⁶¹ Maugrim: Come on. We've already been through this before. We both know you haven't got it in you.

Susan: Peter! Watch out!

(Aslan and a small group of soldiers appear. Aslan pins the second wolf to the ground.)

Aslan: No! Stay your weapons. This is Peter's battle.

Maugrim: You may think you're a king, but you're going to die... ..like a dog! (leaps at Peter)

Susan: Look out!

(Peter and Maugrim both fall to the ground.)

Lucy: Peter!

Susan: Peter!

No nível do enredo, a simplificação pode ser percebida pela rapidez com que a sucessão de eventos acontece, resumindo-se aos seguintes planos básicos: 1. o lobo ameaçando Pedro, 2. Pedro empunhando a espada de forma que aparenta inexperiência e temor (figura 27), 3. o lobo se lançando contra Pedro e 4. O corpo do lobo caído em cima de Pedro (figura 28). Tudo isso leva em torno de apenas 40 segundos.

Figura 27 – O lobo ameaçando Pedro/ Pedro empunhado uma espada



Fonte: Filme *As Crônicas de Nárnia, o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) - print de tela

Figura 28 – Maugrim atacando Pedro



Fonte: Filme *As Crônicas de Nárnia, o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) - print de tela

Se tomarmos a liberdade de nos ater a outros diversos elementos dentro da narrativa, podemos observar operações mais abruptas, como é o caso da redução. Por exemplo,

(Susan and Lucy leap to the ground. They push the wolf away to reveal a shaken up Peter whom they both hug...)

(...)

Aslan: Peter. Clean your sword. (NARNIAFANS.COM, 2006, p. 24)

no livro aparecem os termos “sangue”, “pelos”, “calor” e “suor”, que além de funcionarem como símbolos linguísticos, apresentam a atmosfera frenética que permeou o combate entre Pedro e o lobo. Tais elementos não são citados nas falas e nem aparecem nas cenas. Não é concebível “a lâmina brilhante manchada de sangue e de pelos do polícia secreta” do livro sendo mostrada no filme. No novo contexto, o tradutor suprime esses signos que apontariam para o ato de violência praticado por um jovem, ainda que em legítima defesa. O resultado é que ainda que entendamos que Pedro matou Maugrim, não nos sentimos chocados com aquilo que não foi apreendido pelos nossos sentidos. Contudo, apesar das tentativas de adequar as passagens mencionadas ao público e ao novo formato, o filme não recebeu classificação livre.

Por outro lado, nas cenas que envolvem a batalha em que Pedro lidera o exército de Aslam, podemos constatar o processo oposto. Enquanto no livro, a narração sobre o combate chega a ser mais curta do que se poderia esperar, resumindo-se a três breves parágrafos, na adaptação cinematográfica, o mesmo acontecimento é ampliado. É comum que em filmes do gênero, cenas dessa natureza sejam bastante valorizadas. Segundo Plaza (2003), o sistema sígnico eleito induz a linguagem a tomar certas direções.

Em algumas entrevistas, Andrew Adamson falando sobre as impressões da primeira leitura de *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, quando ele tinha apenas 8 anos, revela que, para ele, esse acontecimento ocupava mais espaço no livro, com uma riqueza maior de detalhes (B., BRYAN, 2004; ANDREW, 2005; FISCHER, 2005). O diretor disse que ler a crônica na idade adulta depois de o ter feito quando criança era semelhante a entrar numa casa em diferentes fases da vida e sentir que ela encolheu (ANDREW, 2005). Contudo, para Adamson, a intenção de Lewis era exatamente fazer com que seus leitores imaginassem para além do que estava escrito (B., BRYAN, 2004). Nessa perspectiva, mesmo com as transformações produzidas na cena, a intenção do autor irlandês estaria sendo mantida, assim também como alcançando o mesmo efeito do livro.

As razões que podem ter levado o estúdio a suprimir ou reduzir certos elementos podem ter sido as mesmas que o levaram a dar um destaque maior a outros. O fator estético, por exemplo, é algo que provavelmente deve ter sido considerado nas transformações executadas. Não seria agradável detalhar uma cena na qual o foco é uma luta brutal com derramamento de sangue entre um jovem rapaz e um animal personificado, em contrapartida, foi bonito de se mostrar um belo campo de batalha com seus soldados ataviados, prontos para o combate, sendo esse especialmente o momento apoteótico da luta do bem contra mal (figura 29). Nesse caso, apesar do grande investimento imagético nos supracitados elementos, não é dado, necessariamente, um destaque a imagens chocantes, pois a visibilidade maior se dá nas

cenas anteriores à luta propriamente dita, quando os exércitos ainda estão se preparando para o enfrentamento e, por fim, quando o conflito começa, há uma ênfase em planos gerais e médios ou ainda em planos que filmam a luta mais de perto com uma passagem muito rápida entre um e outro (figuras 30 a 32).

Figura 29 – Pedro na liderança do exército



Fonte: Filme *As Crônicas de Nárnia, o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) - print de tela

Figura 30 – Campo de batalha - plano geral em ângulo alto



Fonte: Filme *As Crônicas de Nárnia, o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) - print de tela

Figura 31 – Campo de batalha/ plano geral filmando algumas figuras em meio primeiro plano



Fonte: Filme *As Crônicas de Nárnia, o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) - print de tela

Figura 32 – Campo de batalha/ plano médio



Fonte: Filme *As Crônicas de Nárnia, o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) - print de tela

Outra operação dentro das categorias de Brito (2006) que pode ser detectada, relativa aos mesmos acontecimentos da narrativa fílmica citados no parágrafo anterior, é o deslocamento. Isso acontece quando elementos que estão em ambos, filme e texto literário, não aparecem na mesma ordem cronológica ou espacial. Desse modo, ao invés de ser apresentada em uma única cena, a batalha foi dividida em partes entrecortadas e intercaladas com outras cenas, também muito importantes, que compreenderam momentos relevantes, como a ressurreição de Aslam e a libertação dos seres que se encontravam até então sob a magia da Feiticeira. Essa mudança realçou ainda mais o momento da batalha dentro do enredo, aumentando também as expectativas do público em relação ao resultado do combate.

Esse tipo de disposição de planos é chamado pelos teóricos do cinema (BAZIN, 2018; BORDWELL; THOMPSON, 2014; MARTIN, 2005) de montagem alternada ou

montagem paralela, cuja introdução como técnica cinematográfica é atribuída a David W. Griffith. “Ao criar a montagem paralela, Griffith conseguiu dar conta da simultaneidade de duas ações, distantes no espaço, por uma sucessão de planos de uma e da outra” (BAZIN, 2018:86). Segundo Bordwell e Thompson (2014), esse modo de configuração, ao mesmo tempo que oferece ao espectador conhecimento que vai além do que o de qualquer personagem, aumenta a tensão ao criar expectativas que podem ser satisfeitas apenas gradualmente, conforme os planos paralelos vão se sucedendo.

A montagem paralela nos oferece um conhecimento irrestrito de informações causais, temporais ou espaciais alternando planos de uma linha de ação em um lugar com planos de outros acontecimentos em outros lugares. A montagem paralela, portanto, oferece certa descontinuidade espacial, mas amarra a ação ao criar uma percepção de causa e efeito e simultaneidade temporal.” (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 381).

À medida que os planos se alternam, vai ficando cada vez mais claro que o resultado da batalha tanto dependerá da resistência do exército liderado por Pedro como da chegada de Aslam com a ajuda que traria. Dessarte, ambos os fatores foram essenciais para que a vitória do bem fosse garantida. Nesse sentido, a montagem paralela ou alternada, além de funcionar como um recurso narrativo, pode trabalhar para transmitir uma mensagem. Martin (2005) estabelece uma distinção entre essas duas possíveis funções da técnica:

Chamo montagem narrativa ao aspecto mais simples e imediato da montagem, aquele que consiste em ordenar segundo uma sequência lógica ou cronológica - tendo em vista contar uma história - vários planos, cada um dos quais significa um conteúdo de acontecimentos, contribuindo para fazer avançar a acção sob o ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da acção segundo uma relação de causalidade) e sob o ponto de vista psicológico (a compreensão do drama pelo espectador). Em segundo lugar, há a montagem expressiva, estabelecida sobre as justaposições de planos e tendo por finalidade produzir um efeito directo e exacto através do choque de duas imagens. Neste caso, a montagem visa exprimir através de si própria um sentimento ou uma ideia; deixa então de ser um meio para constituir um fim. (MARTIN, 2005, p. 167)

Faz-se necessário explicar que para Martin (2005) a montagem expressiva comporta a montagem alternada e a montagem paralela, uma vez que o autor faz uma distinção entre essas duas nomenclaturas, enquanto outros as consideram termos intercambiáveis. De acordo com Martin, a montagem paralela, além da justaposição de imagens, busca uma aproximação simbólica, “em que a sucessão de planos já não é apenas ditada pela necessidade de contar uma história, mas também pela vontade de provocar no espectador um choque psicológico” (MARTIN, 2005, p. 173). Bazin (2018), por seu turno,

afirma que “quaisquer que sejam, podemos reconhecer nelas o traço comum que é a própria definição da montagem: a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede unicamente de suas relações.” (BAZIN, 2018, p. 87).

Nesse ponto da análise, é interessante relembrarmos o conceito de sistema modelizante proposto por Iuri Lotman (1990), que pode explicar certas propriedades da linguagem cinematográfica. Consoante o autor, as línguas naturais são sistemas modelizantes primários capazes de fornecer um modelo estrutural aos sistemas secundários. Essa qualidade diz respeito à capacidade que as línguas têm de produzir mensagens e, simultaneamente, criar regras que permitem que essas mesmas mensagens sejam lidas. A linguagem cinematográfica, sendo um sistema modelizante secundário, também possui um modelo de decodificação que pode ser evocado pelo receptor sempre que preciso. Por exemplo, “nosso conhecimento prévio das convenções fílmicas permite que formemos fortes expectativas a respeito do plano que virá após o que estamos vendo” (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 382). Logo, o uso de determinados tipos de planos, enquadramentos, montagem, só fazem sentido para nós, alcançando certo efeito, porque conhecemos essas formas e somos capazes de lê-las.

De igual modo ao papel dos outros dois personagens já analisados e aos temas de difícil construção trabalhados em torno deles, Pedro desempenha a função de compor um determinado assunto cujo objetivo é destacar certos valores e ensinar lições morais. Os variados tipos de arte podem ser usados na construção de um símbolo carregado de significado (LANGER, 1985). Nesse sentido, é possível também observar as pistas que o enredo, tanto do livro como do filme, cada um com suas peculiaridades, oferece para melhor compreendermos os sentidos atribuídos aos signos que compõem a história.

O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa é ambientada nos tempos da Segunda Guerra Mundial, sendo esse o motivo para os irmãos Pevensie terem sido enviados para a casa do professor e terem conseqüentemente entrado em Nárnia. Dessa forma, ao tentar preservar as crianças dos efeitos da guerra, seus responsáveis acabaram por inseri-los diretamente em outro tipo de conflito. É importante observar que Lewis foi convocado para a Primeira Guerra e fala sobre as tristezas ocasionadas pela perda de amigos nos campos de batalha. No entanto, é de chamar a atenção quão pouco o autor fala sobre os horrores vividos, mesmo sendo o sofrimento humano um tema recorrente em suas obras. Para MCGRANT (2013), uma explicação plausível para essa postura é que Lewis não devia suportar relembrar as experiências brutais da guerra.

A lembrança potencialmente devastadora de sua experiência traumática foi

cuidadosamente controlada para que exercesse o menor impacto possível sobre outras áreas de sua vida. A literatura, sobretudo a poesia, foi a parede de proteção que manteve o mundo exterior caótico e absurdo a uma distância segura e o protegeu da destruição existencial sofrida por outras pessoas. (MCGRANT, 2013)

Segundo Nord (2016), a biografia do autor (emissor) é uma fonte que pode fornecer informações sobre a obra, sendo levados em conta dados geográficos, sociais, além de experiências de vida. “Se o paratexto não fornece os dados necessários, o analista tem que procurar indícios intratextuais acerca das características do emissor” (NORD, 2016, p. 90). Destarte, considerando esse fator extratextual observado pela autora, supõe-se que as experiências de Lewis durante a guerra tenham encontrado lugar em seus livros.

Diante do exposto, a situação que se passa em Nárnia pode funcionar como uma metáfora dos conflitos sangrentos que tomaram conta do mundo durante a primeira metade do século XX, tanto na Primeira Guerra, na qual Lewis lutou, como na Segunda, que terminara poucos anos antes do autor começar a escrever *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*. Mais uma vez, uma temática desagradável de ser tratada com crianças é trazida de uma forma lúdica. Há uma mensagem construída por meio do personagem Pedro e das circunstâncias em que ele se insere.

Diferentemente do que há nas obras não-ficcionais de Lewis, o lado destruidor da guerra não é mascarado no romance para crianças, conforme o que é expresso em algumas passagens do livro: “(...) partiu correndo para o pavilhão, onde assistiu a um horroroso espetáculo” (p. 160); “Pedro, Edmundo e todo o resto do exército de Aslam lutavam desesperadamente contra uma imundície de gente, seres hediondos, como os da véspera.”(p. 180); “(...) um pouco afastado da linha de combate... Estava coberto de sangue, de boca aberta, e verde, verde.” (p. 182).⁶² Porém, em contrapartida, outros significados também podem ser atribuídos aos mesmos elementos do enredo. Dessa maneira, há também uma mensagem de que, mesmo em meio à morte e à guerra, é necessário ser forte, e de que é preciso e possível lutar contra a tirania.

Como visto, as duas situações principais do livro que envolvem o personagem são adaptadas cada uma de uma forma diferente no filme. Em relação à redução e simplificação, a técnica trabalhou em prol de diminuir o impacto imagético de elementos que remetem à morte, guerra, destruição, e não de reduzir o alcance de sua mensagem simbólica. Já a ampliação e o deslocamento foram empregados juntos para dar mais visibilidade a momentos

⁶² “(...) set off running as hard as he could to the pavilion. And there he saw a dreadful sight. (p. 195); Peter and Edmund and all the rest of Aslan’s army fighting desperately against the crowd of horrible creatures whom she had seen last night (p. 220); a little way back from the fighting line. He was covered with blood, his mouth was open, and his face a nasty green colour. (p. 222-223)

do enredo que possuem grande importância na cinematografia. As mesmas estratégias também evidenciam Pedro como personagem que precisou desenvolver certas características para vencer as dificuldades relacionadas às temáticas construídas ao seu redor já mencionadas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou analisar a passagem do romance *O Leão a Feiticeira e o Guarda Roupa* para o filme homônimo, investigando as relações intersemióticas entre as duas obras. A operação tradutória dentro da adaptação cinematográfica é um processo de seleção de elementos a serem reconstruídos a partir de outra materialidade, o que exige do tradutor não só sensibilidade para fazer as melhores escolhas do que traduzir mas também de como traduzir.

Durante a leitura do romance, foi possível constatar a presença de temas complexos/controversos que ganharam espaço por meio de alguns acontecimentos em volta de alguns personagens. Ao assistir ao filme, por sua vez, tornou-se perceptível que os elementos (personagens, enredo e linguagem) que compõem esses temas sofreram transformações. A partir dessa constatação, me deparei com o seguinte problema: como tais temas foram tratados no filme? Essa questão gerou outras, a saber: qual foi o suposto escopo da tradução, visto que este define a quantidade e a qualidade da relação entre a obra-fonte e a obra e a obra-alvo (NORD, 2016)? Quais foram as estratégias tradutórias adotadas e o que elas tencionaram? E qual foi o resultado da adaptação dos temas?

Sobre a primeira pergunta, levantei a hipótese de que os realizadores haviam buscado preservar ao máximo a intenção do autor e os principais elementos que caracterizam o texto-fonte, seguindo a linha de outras franquias famosas lançadas poucos anos antes de *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*. Sobre a segunda questão foi aventado que haviam sido efetuadas transformações, uma vez que os assuntos tratados no livro, por sua seriedade, não poderiam ser transportados para o filme sem alguma espécie de ajuste que levasse em conta a diversidade do público, que no texto fonte era mais uniforme, e as qualidades da linguagem de chegada, como, por exemplo, o poder de mostrar imagens que poderiam ser chocantes para sua audiência. Finalmente, a respeito da última pergunta, minha suposição foi a de que o resultado final das adaptações havia sido o alcance de uma tradução funcional, na medida em que o filme havia sido capaz de comunicar sua mensagem de forma eficaz, considerando ao mesmo tempo o conteúdo da obra-fonte e os interesses do público-alvo.

Para se chegar às respostas para tais perguntas e confirmar ou não as minhas suposições, fez-se necessário estabelecer como objetivo geral investigar, mediante a comparação entre livro e filme, como os temas complexos haviam sido reconstruídos na adaptação cinematográfica por meio de seus elementos constituintes – personagens, enredo e linguagem (BRITO, 2006). O primeiro objetivo específico foi comparar os fatores

intratextuais e extratextuais e efeito das duas obras para tentar recompor o possível escopo da tradução, considerando a teoria de Nord (2016) que, para além da propriedade estrutural do texto, vai ao encontro de suas características sociocomunicativas. De forma particular, essa base teórica me guiou na elaboração de perguntas que me levaram a refletir melhor sobre as escolhas feitas pelo tradutor no processo de transferência. Depois busquei identificar as adaptações feitas do livro ao filme nas partes em análise, estabelecendo classificações com base no referencial teórico. Contudo, as transformações apresentadas não são um fim em si, configurando-se como estratégias tradutórias com metas diversas, relacionando-se diretamente com as intenções e, conseqüentemente, produzindo determinados efeitos. Assim, o último objetivo específico foi interpretar a intenção/função pretendida pelos realizadores em relação às estratégias tradutórias adotadas, verificando também o efeito causado por essas escolhas.

Rememoradas as questões, hipóteses e objetivos dessa pesquisa, passemos às observações finais sobre os diversos processos de análise empreendidos e aos seus resultados. Constatou-se, curiosamente, que as seis operações trazidas por Brito (2006) estiveram presentes como estratégia de adaptação do livro ao filme, apresentando-se da seguinte forma: a) transformação propriamente dita, nos excertos que envolveram a personagem Lúcia; b) adição, nos excertos que envolveram o personagem Edmundo; c) redução, d) simplificação, e) ampliação e f) deslocamento nos excertos que envolveram o personagem Pedro.

Faz-se necessário, no entanto, assinalar que, conforme o próprio autor destaca, o quadro de operações organizado por ele, sendo a junção de suas ideias com as de Vannoye, não é exaustivo. Nesse sentido, Brito esclarece em seu ensaio:

Naturalmente, o quadro de categorias não esgota o fenômeno da adaptação, e o estudioso do assunto vai ficar à vontade para eventualmente descobrir por conta própria, na prática da análise comparativa entre romance e filme, novas categorias, ou se for o caso, subdivisões ou variações das aqui propostas. Como frisado, a intenção é apenas fornecer um instrumental mínimo em que o iniciante se apoie e do qual possa partir para um trabalho mais extensivo, aprofundado e conseqüente. (BRITO, 2006, p. 9-10)

Algumas estratégias, como a redução e a simplificação, são muito frequentes na adaptação fílmica, pois a condensação do enredo se torna uma tarefa praticamente obrigatória. Outras, porém, impuseram um maior grau de dificuldade e de criatividade por parte dos roteiristas e do diretor, pois ao fazer o processo contrário, por exemplo, adicionando novos elementos ou ampliando os já existentes, mais cortes precisaram ser feitos dentro da narrativa. Retomando Umberto Eco (2007), conseguimos compreender que “a tradução se apoia em

alguns processos de negociação, sendo a negociação, justamente, um processo com base no qual se renuncia a alguma coisa para obter outra” (ECO, 2007, p. 19)

Essas estratégias tradutórias foram usadas primordialmente na modificação de dois tipos de elementos (enredo e linguagem) e influenciaram nos papéis dos personagens analisados. A transformação propriamente dita e a redução ocorreram no nível da linguagem, a ampliação, o deslocamento e a adição ocorreram no nível do enredo, enquanto a simplificação se deu nos dois níveis.

Vale à pena destacar que algumas operações semelhantes em sua configuração parecem ter sido empregadas com objetivos diferentes, ao passo que outras de configuração oposta, conversamente, parecem ter sido utilizadas com a mesma finalidade. A “redução” e a “simplificação”, por exemplo, diminuíram o impacto de temas ou partes da narrativa que continham situações violentas, sendo esse mesmo efeito provocado pela “adição” de outras cenas, uma ação aparentemente contrária, que funcionou como um meio de abrandar o caráter ruim de um personagem. Por conseguinte, esse mesmo processo de “adição” teve um resultado oposto ao alcançado por outra estratégia similar, denominada de “ampliação”, posto que esta última não diminuiu, mas chamou mais atenção para um ponto importante do enredo. Isso mostra que não existe um padrão para o uso dessas operações e que determinado tipo de adaptação não carrega em si um significado inerente, dependendo, por outro lado, da intenção do cineasta.

Como diz Nord (2016, p. 40), “é essa intenção que determina as estratégias de produção textual (tais como a elaboração do assunto, a escolha de recursos estilísticos ou dos elementos não verbais etc.) e, sendo assim, exerce uma forte influência na função do texto”. Nesse sentido, depois de constatar o que mudou do livro para o filme, busquei saber com que finalidade (intenção/função) e, quando possível, por qual razão (motivo). Por fim, o último passo foi conferir o efeito causado pelas transformações. Por questões didáticas, fiz uma enumeração para tecer as últimas considerações sobre os assuntos comparados entre livro e filme, que consistem em temas de difícil construção compostos pelos elementos analisados (enredo, personagens e linguagem):

- a) O encontro de Lúcia com Tumnus - relacionamento com estranhos e sequestro (Quadro 2): Esse assunto foi tratado em uma mesma sequência de cenas, assumindo uma forma contínua, igual à do livro. O processo adaptativo mais evidente no filme consistiu em construir um significado equivalente ao do romance por meio de uma nova configuração. A operação denominada de transformação propriamente dita pode ser percebida na cena onde os dois personagens

conversavam sobre o passado de Nárnia em frente da lareira, quando, em seguida, o fauno começou a tocar uma música que ocasionou uma série de sentimentos contraditórios em Lúcia. No livro, a intenção de Lewis provavelmente foi usar termos contrastantes para criar a ideia de conflito, simbolizando a situação vivida pelos dois personagens, pois, ao mesmo tempo que havia um desejo mútuo e sincero de fazer uma nova amizade, a menina se mostrava inquieta por ter deixado sua família e a casa onde estava sem avisar, se encontrando na presença de um desconhecido; e o fauno ainda decidia se entregaria ou não a nova amiga à Feiticeira Branca. Conforme análise apresentada, a intenção do tradutor foi reproduzir de forma icônica a sensação descrita no livro. Desse modo, a linguagem verbal foi passada para a linguagem imagética/sonora com vistas transmitir a mesma mensagem. Essa adaptação parece ter sido puramente estética, na medida em que explorou recursos diegéticos para o alcance do mesmo sentido e efeito, sem buscar propriamente retextualizar os acontecimentos. Em relação ao resultado, a estratégia tradutória usada alcançou um efeito análogo, tornando-se os signos tradutórios ícones dos signos traduzidos, de acordo com os apontamentos feitos por Eco (2007) e Queiroz e Aguiar (2010), caso em que a representação se fez por similaridade (PEIRCE, 2005). Além da transformação propriamente dita, o estúdio utilizou outras técnicas que trabalharam de maneira indicial e simbólica nas demais cenas da sequência. Por exemplo, alguns planos tiveram a capacidade de chamar a atenção para algo além, funcionando como pistas que puderam indicar uma informação em potencial, que, no contexto, foi a de que a personagem Lúcia poderia estar em perigo. A iluminação e as cores foram outro recurso utilizado para conferir significados diferentes às passagens de cenas, contribuindo simbolicamente para transmitir a mensagem de que à medida que a luz se esvaia, o perigo e a tensão da narrativa aumentavam. Nesses últimos casos, houve uma considerável mudança em relação ao efeito do filme em contraste com o do livro, posto que as técnicas utilizadas potencializaram a sensação de perigo vivida pela personagem Lúcia, além de dar a algumas cenas um tom mais mórbido.

- b) Conflitos e competição entre Edmundo e seus irmãos – mentiras e traição (Quadro 3): C. S. Lewis criou ou reinventou um personagem que possui relações inter-/hipertextuais com personagens bíblicos que cometeram erros graves e pagaram um preço alto por isso. Da mesma forma, Edmundo é engodado, incorrendo em ações reprováveis que culminaram numa traição que poderia ter lhe custado a vida

e a de seus irmãos. A partir desse enredo e de suas referências, infere-se que a intenção do autor foi chamar a atenção de seus leitores para a relação direta entre escolhas e consequências. Já no filme, foram criadas duas cenas com acontecimentos que não fazem parte do romance. A intenção dos realizadores provavelmente foi criar no público um sentimento de empatia em relação a Edmundo, abrandando traços negativos de seu caráter. O motivo possivelmente foi a necessidade de adequar o personagem e o impacto de suas ações à nova situação comunicativa, de modo que o primeiro não fosse recebido como um vilão pelo público, principalmente, por tratar-se da representação de uma criança, estrelada igualmente por um ator que era criança. O efeito pretendido, se este foi o caso, foi alcançado, pois Edmundo, no filme, parece ser mais um menino que se comporta de forma rebelde para chamar atenção do que um “menino mau”, definição esta repetida diversas vezes no romance. Essa mesma ideia acaba por alcançar os temas controversos que giram em torno do personagem, justificando, até certa medida, suas atitudes ruins e escolhas erradas. Por outro lado, o estúdio fez uso de outras técnicas para criar uma sensação de maior distanciamento entre Edmundo e seus irmãos. Uma foi o uso de enquadramentos em momentos específicos, que apresentavam o personagem separado dos outros três, passando uma impressão de isolamento. O outro procedimento não se traduziu exatamente numa técnica cinematográfica, mas numa escolha estratégica na escalação do elenco. Dessa maneira, as diferenças físicas do ator Skandar Keynes em relação aos demais atores, também acentuaram imageticamente a sensação de distância entre os irmãos dentro da história. Resumidamente, enquanto a adição de cenas serviu como forma de mostrar um Edmundo com o qual o público pudesse simpatizar mais facilmente e amortizou a gravidade de seus erros, os enquadramentos e diferenças físicas dos atores alargaram a impressão de distância entre os personagens.

- c) As batalhas de Pedro – guerra e morte (quadro 4): Os temas/situações que envolvem o personagem Pedro foram os que mais sofreram adaptações. Nas primeiras cenas, as estratégias utilizadas foram a simplificação e a redução, que trabalharam juntas no sentido de diminuir e suprimir elementos de teor violento, o que, sem dúvida, foi motivado pela futura recepção do público e pela classificação que o filme viria a receber, considerando que grande parte da audiência seria de crianças. Em contrapartida, as outras cenas, que culminaram na grande batalha do

filme, receberam um destaque maior por meio das estratégias do deslocamento e da ampliação. O deslocamento espacial e temporal aconteceu a partir do uso de uma técnica cinematográfica denominada montagem paralela ou montagem alternada. Esse método acelerou a cadência narrativa, aumentando a sensação de tensão entre o passar de um plano a outro. O tradutor, considerando a importância das cenas mencionadas, principalmente em filmes do gênero, tencionou explorar seu valor imagético, narrativo e simbólico. Mais uma vez aqui, semelhantemente às primeiras cenas comentadas, contendo a personagem Lúcia, as motivações foram estéticas, aproveitando-se das possibilidades advindas do gênero fílmico. Por meio do personagem Pedro, Lewis pretendeu trabalhar temas difíceis, mas que fazem parte da vida de todos, atingindo também as crianças. O romance foi escrito no período pós-guerra, no qual o mundo se encontrava ainda em choque pelas barbaridades cometidas e sofria não só com as sequelas econômicas e sociais, mas também, com as emocionais. O próprio escritor foi enviado aos campos de batalha na Primeira Guerra e por pouco não foi convocado para a Segunda. É muito provável que essa temática inserida em *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* derive-se desses fatores extratextuais, pois há uma ênfase no assunto, na medida em que estão acontecendo duas guerras dentro narrativa, uma em nosso mundo e outra em Nárnia. Como Pedro é um menino que está num período de transição entre a infância e a idade adulta, ele é tido dentro da história como o líder entre os irmãos e torna-se encarregado e tomar sérias decisões. Nesse sentido, por intermédio do personagem há uma espécie de apelo a valores como responsabilidade e coragem. Algumas adaptações feitas no filme (redução e simplificação) apenas atenuaram o impacto visual que haveria caso as descrições feitas por meio da linguagem verbal, as quais possuem, inclusive, um grande poder imagético, tivessem sido transportadas para as telas de forma equivalente, considerando o seu teor violento. Essas mudanças, contudo, não diminuíram a importância de Pedro dentro da história, uma vez que outras estratégias aplicadas (ampliação e deslocamento) compensaram as perdas sofridas.

A partir dessas observações, tornou-se perceptível que as adaptações e técnicas adotadas foram guiadas por duas motivações principais. Uma foi a estética, que deu vazão à criatividade do tradutor e à sua capacidade de transpor formas de uma linguagem para outra, seguindo na direção do que foi posto por Plaza: “traduzir criativamente é, sobretudo, entender estruturas que visam à transformação de formas.” (PLAZA, 2003, p. 71). A outra razão

vincula-se a questões de recepção, a exemplo da aceitabilidade do público, o que, de certa forma, acaba se tornando uma limitação para o estúdio. Essa dificuldade, porém, não diminui o fator criativo, mas exige mais habilidade na tarefa de retextualizar personagens, temáticas abordadas, linguagem, ou qualquer outro elemento constitutivo da obra.

A despeito das transformações operadas no filme, não houve uma mudança de significado em relação ao conteúdo do livro. Os personagens principais foram mantidos com as mesmas características e funções na história. Os acontecimentos principais do enredo também foram transportados para a adaptação. De forma geral, não se buscou fazer uma releitura, mudar radicalmente de foco ou de tom, como muitos filmes costumam fazer, ao transformar, por exemplo, uma atmosfera de dramática para cômica ou vice-versa. Os temas complexos continuaram sendo sérios e ao mesmo tempo possuindo o teor didático que parece ter sido tencionado pelo autor do texto-fonte. A conclusão a que esse resultado se faz chegar é que a tradução levou em conta as especificações do encargo e as características do escopo. A respeito do encargo, o próprio diretor falou sobre o desejo dos produtores/iniciadores de que o filme fosse fiel ao livro, sendo essa também a intenção de Andrew Adamson (páginas 12 e 74). Em relação ao escopo, uma de suas características que diz respeito a fatores situacionais e que aponta diretamente para a finalidade da tradução é a seguinte: como já citado também antes, *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* foi lançado em uma atmosfera onde outras adaptações do gênero fantasia haviam obtido sucesso buscando manter o máximo de relação com o texto-fonte, sendo assim devia haver a expectativa que o novo filme tivesse essa mesma função.

É verdade que nem sempre o objetivo pretendido é alcançado, pois, a despeito da intenção do emissor, e de todas as técnicas que esse possa empregar para obter determinado fim, o resultado de todas as escolhas passará pelo crivo final do público. Nord (2016) fala na intenção do produtor em comparação com as expectativas do receptor, afirmando que a própria função do texto só se completa na recepção. Por seu turno, Travaglia (2013), falando de forma mais específica sobre o tradutor, diz que este procura aceitação sobre a sua reconstrução do sentido do texto, o que torna o seu trabalho argumentativo.

No que concerne aos pontos positivos, o filme foi bem acolhido pelo público e pela crítica, recebendo um número maior de avaliações favoráveis do que desfavoráveis, a exemplo de algumas que já foram apresentadas neste trabalho (páginas 75-76). Para mencionar mais uma, o website *Rotten Tomatoes* (2005) publicou o seguinte consenso de crítica a respeito de *O Leão, A feiticeira e o Guarda-Roupa*: “Com efeitos especiais de primeira linha e narrativa convincente, esta adaptação permanece fiel ao seu material original

e agradará espectadores de todas as idades.”⁶³ Além disso, a obra ganhou também algumas premiações importantes e arrecadou quase quatro vezes o valor de seu orçamento. Dessa maneira, o filme alcançou o reconhecimento almejado por muitas produções cinematográficas. Por outro lado, o seu sucesso não chegou a ser tão grande quanto ao de *blockbusters* comparáveis, como os já mencionados *Harry Potter* e *O Senhor dos Anéis*, e a despeito das adaptações operadas, o filme recebeu classificação PG. Contudo, as franquias acima mencionadas foram classificadas igualmente.

Destarte, de acordo com as informações levantadas e as análises realizadas em razão da presente pesquisa, minha ideia inicial sobre o possível escopo da tradução confirmou-se, na medida em que a relação entre texto-fonte e alvo se apresentou de forma clara, como apresentado há pouco, em parágrafos anteriores. Desse modo, o escopo guiou as estratégias de adaptação de forma que os assuntos complexos fossem adequados ao público sem deixar, porém, de identificarem-se com a obra-fonte. Outrossim, a minha suposição sobre a adaptação dos temas complexos para que estes fossem ajustados ao público e ao formato audiovisual se confirmou, pois foi observado que algumas situações que poderiam ser consideradas polêmicas ou controversas foram suavizadas, principalmente as relacionadas com temas, como morte, guerra e traição. Por outro lado, foi constatado que os realizadores também consideraram questões estéticas, aproveitando-se das novas possibilidades do gênero de recepção.

Finalmente, minha última hipótese foi a de que o resultado final das adaptações havia sido o alcance de uma tradução funcional. Com efeito, pode ser observado que a tradução de *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* para o cinema conseguiu ao mesmo tempo considerar a intenção do texto-fonte e os interesses do público-alvo. Assim, as transformações operadas parecem ter cumprido sua finalidade, contribuindo para a funcionalidade da obra. As informações já apresentadas sobre a boa recepção do filme também comprovam a ideia de que a tradução conseguiu cumprir a função pretendida na cultura de chegada.

Por último, faz-se oportuno comentar sobre a natureza de mais algumas relações intersemióticas entre obra-fonte e obra-alvo, que foram percebidas ao longo das pesquisas e análises. Na medida em que o filme é reconhecidamente uma obra autônoma, ele possui uma relação icônica com seu objeto, o livro. Desse modo, quando falamos em *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, ou mencionamos a alguém algo sobre os personagens, podemos estar

⁶³ With first-rate special effects and compelling storytelling, this adaptation stays faithful to its source material and will please moviegoers of all ages.

falando tanto do original como da tradução. Em nossa mente tais elementos fundem-se de maneira que signo estético passa a se confundir com o próprio objeto (PLAZA, 2003). Em contrapartida, quando a adaptação de *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* deu mais publicidade ao livro de Lewis, ela chamou atenção para uma segunda experiência, pautando-se por uma relação indicial (PLAZA, 2003). Finalmente, existe ainda uma relação simbólica entre as obras que pode ser derivada do próprio vínculo entre literatura e cinema, uma vez que já se tornou praticamente uma convenção o uso de romances como fontes para o universo diegético. Sempre existiu uma tensão entre as duas formas, em meio à qual a literatura tem sido apontada como arte e o cinema como entretenimento. Entretanto, a adaptação, como é apontado por Lake (2012) e Cartmell (2012), leva a literatura às massas, representando simbolicamente seu objeto perante a complexa relação das formas artísticas e status que cada uma das obras detém em meio a sociedade.

Durante a revisão de bibliografia foi possível encontrar a proposição de algumas formas de categorização relativas à Tradução Intersemiótica, tanto em clássicos, a exemplo de Plaza (2003), como em outros trabalhos, inclusive, em textos acadêmicos, como o de Queiroz e Aguiar (2010). Contudo, tais classificações não podem ser ditas como sistematizadas e difundidas. É possível que a dificuldade de se estabelecer categorias se justifique pela natureza multiforme da tradução intersemiótica, na medida em que é uma operação que envolve mais de um sistema sóico e circula por diversos tipos de canais. Desse modo, torna-se um grande desafio a criação de categorias fixas que possam abranger todas as possibilidades de intercâmbio existentes. Deve ter sido por esse motivo que o próprio Plaza (2003, p. XII) afirmou:

Creio que problemas de Tradução Intersemiótica devem ter um tratamento de tipo espacial, visto que as questões colocadas por esse tipo de operação tradutora exigem o concurso (ou trabalho em conjunto) de especialistas nas diversas linguagens. Acho quase impossível que um especialista, cuja prática se processa só em uma determinada área semiótica, possa dar conta da importância que o problema da tradução interlinguagens exerce no campo das artes e comunicações contemporâneas.

Outrossim, logrei contar com apoio de outras áreas que puderam fornecer nomenclaturas e classificações que permitiram que o objeto de estudo fosse melhor apreendido e por conseguinte, mais facilmente abordado. No âmbito dessa pesquisa, por exemplo, foi necessário compreender aspectos relativos à adaptação, já que é um processo que faz parte de qualquer tradução e ao mesmo tempo foi preciso entender um pouco das especificidades do tipo de gênero envolvido na tradução, desse modo a fundamentação teórica

também compreendeu um estudo sobre linguagem cinematográfica. Ademais, quando falamos de tradução, evocamos várias teorias, porquanto nela estão contidas a composição de textos e o intercâmbio entre linguagens, fenômenos estes amplamente estudados. Foi nessa perspectiva que, entre assuntos e termos aludidos, falei ainda sobre elementos da textualidade, retextualização, fatores intra e extratextuais, inter e hipertextualidade, entre outros.

Não obstante, a tradução intersemiótica possa variar de maneiras incontáveis, principalmente pela criação incessante de novas mídias, é inegável que o fenômeno da adaptação cinematográfica, por se tratar de uma forma de entretenimento de massa, se sobressai em seu alcance em relação a outros modos de traduzir entre sistemas diferentes. Nesse sentido, a elaboração de um tipo de categorização que apreenda apenas esse fenômeno se tornará promissora. Entretanto, esse não foi o intuito dessa pesquisa, mas sim, como já exposto, aproveitar o que já existia dentro dos Estudos da Tradução, somado ao que outras áreas tinham a oferecer, o que permitiu tanto verificar o estado da arte da Tradução Intersemiótica como explorar diferentes caminhos de investigação intersistêmica.

Por fim, a análise do filme como produto do processo de tradução trouxe contribuições valiosas para a compreensão de como a linguagem cinematográfica é capaz de construir e reconstruir significados por meio da escolha de certos recursos narrativos e estéticos. Por sua vez, a análise do próprio processo tradutório a partir do exame comparativo entre livro e filme permitiu o estudo da adaptação a partir de diversas perspectivas, guiadas pela base teórica que foi explorada nessa pesquisa. Desse modo, acredito que este trabalho possa ter colaborado para futuros estudos dentro de diversos campos além dos Estudos da Tradução e da Tradução Intersemiótica.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVITCH, Seth. **Fourth ‘Chronicles of Narnia’ Film in the Works**. 2013. The C. S. Lewis Company will partner with The Mark Gordon Company to produce "The Silver Chair. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/fourth-chronicles-narnia-film-works-639936/>. Acesso em: 19 jul. 2022.

ALÓS, A.P. Texto literário, texto cultural, intertextualidade. **Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL**. V. 4, n. 6, mar. de 2006.

AMÉRICO, Ekaterina Volkova. O conceito de fronteira na semiótica de Iúri Lotman. **Bakhtiniana**, São Paulo, 12 (1): 5-20, jan./abril. de 2017. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/26361/20935>. Acesso em: 10 de junho de 2021.

ANDREW Adamson: The man bringing Narnia to the big screen: Stephen Applebaum meets the man who gave us Shrek, and now The Lion, the Witch and the Wardrobe. Stephen Applebaum meets the man who gave us Shrek, and now The Lion, the Witch and the Wardrobe. 2005. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/andrew-adamson-the-man-bringing-narnia-to-the-big-screen-517718.html>. Acesso em: 15 fev. 2022.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. Tradução de Dora Franksman.

AS CRÔNICAS DE NÁRNIA: **O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa**. Direção de Andrew Adamson. Produção de Walden Media. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2005. 1 DVD (143min.).

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. 2. ed. Campinas: Papirus Editora, 2003. 335 p. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro.

B., Bryan. **Director Andrew Adamson talks The Chronicles of Narnia: The Lion, The Witch and The Wardrobe**. 2004. Disponível em: <https://movieweb.com/director-andrew-adamson-talks-the-chronicles-of-narnia-the-lion-the-witch-and-the-wardrobe/>. Acesso em: 15 fev. 2022.

BAKER, Tom. **Chronicles Of Narnia': 'Silver Chair' Script Has Been Finished: screenwriter david magee (life of pi) has handed in his final draft of the script for 'the chronicles of narnia: the silver chair**. Screenwriter David Magee (Life of Pi) has handed in his final draft of the script for 'The Chronicles Of Narnia: The Silver Chair. 2015. Disponível em: <https://screenrant.com/chronicles-narnia-silver-chair-script/>. Acesso em: 19 jul. 2022.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018. 448 p. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro.

BERARDINELLI, James. **Chronicles of Narnia, The: The Lion, the Witch and the**

Wardrobe (United Kingdom/United States, 2005): a movie review by James Berardinelli. A movie review by James Berardinelli. 2005. Disponível em: <https://www.reelviews.net/reelviews/chronicles-of-narnia-the-the-lion-the-witch-and-the-wardrobe>. Acesso em: 14 jul. 2022.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. Tradução de Arlene Cardoso.

BÍBLIA: Bíblia Online Almeida Corrigida e Fiel. 2022. Traduzida por João Ferreira de Almeida. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf>. Acesso em: 10 jul. 2022.

BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Editora Unicamp, 2014. Tradução de Roberta Gregoli.

BRADSHAW, Peter. **The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe Film**. 2005. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2005/dec/02/thechroniclesofnarniafilms.cslewis>. Acesso em: 13 jul. 2022.

BRITO, João Batista de. **Literatura no Cinema**. Indiana. Unimarco. 2006.

BUCHANAN, Judith. Literary Adaptation in the Silent Era. In: CARTMELL, Deborah. (Org.). **A Companion to Literature, Film, and Adaptation**. West Sussex: Blackwell Publishing, 2012. p. 17-31.

CADEMARTORI, Lígia. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Brasiliense, 2010. Coleção Primeiros Passos.

CARTMELL, Deborah. Sound Adaptation: Sam Taylor's The Taming of the Shrew. In: CARTMELL, Deborah. (Org.). **A Companion to Literature, Film, and Adaptation**. West Sussex: Blackwell Publishing, 2012. p. 70-83.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001. 996 p. Tradução de Vera da Costa e Silva, et al.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. São Paulo: DCL, 2003.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986. Tradução de Sonia Coutinho.

DICIONÁRIO Oxford. 2022. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=justo+significado&oq=justo+s&aqs=chrome.3.69i57j0i433i512j0i131i433i512j0i433i512j0i457i512j0i512j46i175i199i512j46i512j0i512i2.6148j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em: 27 ago. 2022.

DINIZ, Thais F. N. **Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: UFOP, 1999.

DINIZ, Thaís F. N. **Literatura e cinema**: tradução, hipertextualidade e reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DUSI, Nicola. Intersemiotic translation: Theories, problems, analysis. **Semiotica**, Reggio Emilia, v. 2015, n. 206, 2015, pp. 181-205. <https://doi.org/10.1515/sem-2015-0018>.

EBERT, Roger. **'Narnia' finds universe next door**. 2005. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/the-chronicles-of-narnia-the-lion-the-witch-and-the-wardrobe-2005>. Acesso em: 12 jul. 2022.

ECO, Umberto. **A Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991. Tradução de Perola de Carvalho.

ECO, Umberto. **Experiences in translation**. Toronto: Toronto University Press, 2001. Translated by Alastair McEwen

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2015 Tradução de Pérola de Carvalho

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução**. São Paulo: Record, 2007, 458 p. Tradução de Eliana Aguiar.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. In: **Poetics Today**, vol. 11, n. 1. The Porter Institute for Poetics and Semiotics: Tel Aviv, 1990. Disponível em: http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990--Polysystem%20studies.pdf. Acesso em: 19 ago. 2022.

FISCHER, Paul. **Andrew Adamson for “The Chronicles of Narnia: The Lion, The Witch and The Wardrobe”**. 2005. Disponível em: <https://www.darkhorizons.com/andrew-adamson-for-the-chronicles-of-narnia-the-lion-the-witch-and-the-wardrobe/>. Acesso em: 15 fev. 2022.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010. Tradução de Cibele Braga et al.

GUDWIN, Ricardo R.; GOMIDE, Fernando A. C. **Sistemas Inteligentes Semióticos segundo a Semiótica Behaviorista de Charles Morris**. Campinas: DCA/FEE/UNICAMP, 1996. Disponível em: <https://www.dca.fee.unicamp.br/~gudwin/ftp/publications/?C=D;O=A>. Acesso em 09/12/2021.

HESSEL, Marcelo. **C. S. Lewis era absolutamente contrário à adaptação de As Crônicas de Nárnia**. 2005. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/cs-lewis-era-absolutamente-contrario-a-adaptacao-de-as-cronicas-de-narnia>. Acesso em: 17 jul. 2022.

HOOPER, Walter; LEWIS, C. S. (ed.). **The Collected Letters of C. S. Lewis**: family letters, 1905-1931. San Francisco: Harpercollins, 2009a. 2836 p. (Vol 1). Disponível em: <https://www.pdfdrive.com/the-collected-letters-of-cs-lewis-volume-i-family-letters-19051931-e199785902.html>. Acesso em: 15 jun. 2022.

HOOPER, Walter; LEWIS, C. S. (ed.). **The Collected Letters of C. S. Lewis**: Books, Broadcasts and War, 1931–1949. San Francisco: Harpercollins, 2009b. 2836 p. (Vol 2).

Disponível em: <https://www.pdfdrive.com/the-collected-letters-of-cs-lewis-volume-ii-books-broadcasts-and-war-19311949-d199786266.html>. Acesso em: 16 abr. 2023.

HOOPER, Walter; LEWIS, C. S. (ed.). **The Collected Letters of C. S. Lewis: narnia, cambridge, and joy 1950-1963**. San Francisco: Harpercollins, 2009c. 6229 p. (Vol 3). Disponível em: <https://www.pdfdrive.com/the-collected-letters-of-c-s-lewis-volume-iii-narnia-cambridge-and-joy-1950-1963-e195023179.html>. Acesso em: 13 jul. 2022.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge, 2006.

INNIS, Robert. **Semiotics: An Introductory Anthology**. Bloomington: Indiana University Press, 1985. ISBN: 9780253203441.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 24.ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

KIRCHOF, E. R. Literatura enquanto linguagem: o legado de Roman Jakobson. **Antares**. n. 2, p. 61–75, 2009. ISSN: 1984-4921. Disponível em < <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/401/0>. Acesso em: 17 dez. 2021.

KIRCHOF, E. R. Umberto Eco e a Estética Semiótica. **Revista Prâksis**, [S. l.], v. 1, p. 41–48, 2016. DOI: 10.25112/rp.v1i0.597. Disponível em: <https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraksis/article/view/597>. Acesso em: 14 dez. 2021.

KIRCHOF, E. R. Yuri Lotman e Semiótica Da Cultura. **Revista Prâksis**, v. 2, p. 63-72, 2010. ISSN: 1807-1112. Disponível em < <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=525552623010>. Acesso em: 16 dez. 2021

LAKE, Diane. Adapting the Unadaptable – The Screenwriter’s Perspective. In: CARTMELL, Deborah. (Org.). **A Companion to Literature, Film, and Adaptation**. West Sussex: Blackwell Publishing, 2012. p. 408-415.

LANGER, Susanne K. Discursive and Presentational Forms. In: INNIS, Robert. **Semiotics: An Introductory Anthology**. Bloomington: Indiana University Press, 1985. p. 90-107. ISBN: 9780253203441.

LASALLE, Mick. **Children open a door and step into an enchanted world of good and evil: the name of the place is 'narnia'**. the name of the place is 'Narnia'. 2005. Disponível em: <https://www.sfgate.com/movies/article/Children-open-a-door-and-step-into-an-enchanted-2589961.php>. Acesso em: 12 jul. 2022.

LEWIS, C. S. **As Crônicas de Nárnia: volume único**. 5.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. Tradução de Paulo Mendes Campos e Sulêda Stauenagel

LEWIS, C. S. **Surpreendido pela alegria**. São Paulo: Mundo Cristão, 1998. Tradução de Eduardo Pereira e Ferreira

LEWIS, C. S. **The Chronicles of Narnia: The lion, the witch and the wardrobe**. London/ New York: HarperCollins e-books, 2013. ISBN 0-06-623850-1 EPUB Edition OCTOBER 2012 ISBN 9780062245762 Version 11082013; First American edition, 2001; First published

in Great Britain in 1998 by Collins. Disponível em: <https://www.pdfdrive.com/the-chronicles-of-narnia-books-17-e195210387.html>. Acesso em: 19 jul. 2021.

LEWIS, C. S. **Um experimento em crítica literária**. Rio de Janeiro: Thomas Nelson, 2019, 140p. Tradução de Carlos Caldas.

LOTMAN, Iuri. **The Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005. Tradução de Mauro Antônio e Maria Eduarda Colares.

MCGRATH, Alister. **A vida de C. S. Lewis: do ateísmo às terras de Nárnia**. São Paulo: Mundo Cristão, 2013. Tradução de Almiro Pisetta.

MCNARY, Dave. **Fourth Narnia Movie Taps 'Life of Pi' Writer David Magee: previous 3 'narnia' films have grossed \$1.6 billion combined**. Previous 3 'Narnia' films have grossed \$1.6 billion combined. 2013. Disponível em: <https://variety.com/2013/film/news/fourth-narnia-movie-taps-life-of-pi-writer-david-magee-1200922399/>. Acesso em: 19 jul. 2022.

MILTON, J. Estudos da Tradução e Estudos da Adaptação: Translation Studies and Adaptation Studies. **Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 196–203, 2019. DOI: 10.34019/2318-3446.2019.v7.28605. Disponível em <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/ronai/article/view/28605>>. Acesso em: 19 out. 2021.

MORRIS, Charles. Signs and the Act. In: INNIS, Robert. **Semiotics: An Introductory Anthology**. Bloomington: Indiana University Press, 1985. p. 178-189. ISBN: 9780253203441.

MURRAY, Simone. The Business of Adaptation: Reading the Market. In: CARTMELL, Deborah. (Org.). **A Companion to Literature, Film, and Adaptation**. West Sussex: Blackwell Publishing, 2012. p. 122-139.

NARNIAFANS.COM (ed.). **The Chronicles Of Narnia: The Lion, The Witch And The Wardrobe**. 2006. Edited from the DVD by Specter. Original transcript created by rogue. Disponível em: <https://marboafilmschooldotinfo.files.wordpress.com/2014/06/the-lion-the-witch-and-the-wardrobe-script.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2022.

NORD, Christiane. **Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016. Coordenação da tradução e adaptação de Meta Elisabeth Zipser.

NÖTH, Winfried. **The topography of Yuri Lotman's semiosphere**. International Journal of Cultural Studies, São Paulo, 18. 10.1177/1367877914528114, 2014. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/275485670_The_topography_of_Yuri_Lotman's_semiosphere>. Acesso em 29 jan 2021.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

QUEIROZ, J.; AGUIAR, D. Tradução intersemiótica, ação do signo e estruturalismo hierárquico. *Lumina*, [S. l.], v. 4, n. 1, 2010. DOI: 10.34019/1981-4070.2010.v4.20951. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/20951>. Acesso em: 6 dez. 2021.

RUSSELL, James. Authorship, Commerce, and Harry Potter. In: CARTMELL, Deborah. (Org.). **A Companion to Literature, Film, and Adaptation**. West Sussex: Blackwell Publishing, 2012. p. 391-407.

SAKAI, Marina. **Sobre o que será o reboot de As Crônicas de Nárnia da Netflix?**: serviço de streaming comprou direitos de todos os livros da franquia em 2018. Serviço de streaming comprou direitos de todos os livros da franquia em 2018. 2021. Sob supervisão de Yolanda Reis. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/sobre-o-que-sera-o-reboot-de-as-chronicas-de-narnia-da-netflix/>. Acesso em: 19 jul. 2022.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Hucitec, 2008. Tradução de Sandra Nitrini.

SANTAELLA, Lucia. **Ciências da Comunicação** em: *Semiótica da Comunicação* [recurso eletrônico] / Organizadores, Alexandre Rocha da Silva, Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa. – São Paulo: INTERCOM, 2013. 480 p.: il. – (Coleção GP'S: grupos de pesquisa; vol.10)

SAUSSURE, Ferdinand De. The Linguistic Sign. In: INNIS, Robert. **Semiotics: An Introductory Anthology**. Bloomington: Indiana University Press, 1985. p. 28-46. ISBN: 9780253203441.

SAUTHIER, Nelisa. **REVITALIZAÇÃO DA LITERATURA ATRAVÉS DO CINEMA**: uma experiência com as crônicas de nárnia. 2012. 50 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras, Departamento de Línguas Modernas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/56639>. Acesso em: 10 nov. 2020.

SCHAPIRO, Meyer. On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs. In: INNIS, Robert. **Semiotics: An Introductory Anthology**. Bloomington: Indiana University Press, 1985. p. 208-225. ISBN: 9780253203441.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Adaptação intercultural**: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro. Salvador: EDUFBA/Brasília: Compós, 2013, 369 pp

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Revista Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, 2006. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>

TAVARES, Renata Corbetta. **A TRADUÇÃO DE LOLITA DE ROMANCE PARA ROTEIRO CINEMATOGRAFICO**: Uma Análise da Retextualização da Temática Tabu Presente na Obra de Vladimir Nabokov. 2016. 144 f. Dissertação (mestrado) – Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação Multidisciplinar e Saúde, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2016.

THE CHRONICLES OF NARNIA: THE LION, THE WITCH AND THE WARDROBE. 2005. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/chronicles_of_narnia_lion_witch_wardrobe#:~:text=April%2019%2C%2020%20%7C%20Rating%3A,7%2F10%20%7C%20Full%20Review%E2%80%A6. Acesso em: 14 abr. 2023.

THE CHRONICLES OF NARNIA (SÉRIE DE FILMES). In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=The_Chronicles_of_Narnia_\(s%C3%A9rie_de_filmes\)&oldid=63982200](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=The_Chronicles_of_Narnia_(s%C3%A9rie_de_filmes)&oldid=63982200)>. Acesso em: 12 jul. 2022.

THE CHRONICLES OF NARNIA (TV SERIES). 2022 In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=The_Chronicles_of_Narnia_\(TV_series\)&oldid=1098955853](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=The_Chronicles_of_Narnia_(TV_series)&oldid=1098955853)

THE LION, THE WITCH AND THE WARDROBE (1979 FILM), 2022. In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lion,_the_Witch_and_the_Wardrobe_\(1979_film\)#US_version](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lion,_the_Witch_and_the_Wardrobe_(1979_film)#US_version). Acesso em: 18 jul. 2022.

THE LION, THE WITCH AND THE WARDROBE (TV SERIES 1967), 2022. An amazon company. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0224907/>. Acesso em: 18 jul. 2022.

TRAVAGLIA, Neuza Gonçalves. **Tradução e Retextualização**: a tradução numa perspectiva textual. São Paulo: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2013.

TRAVERS, Peter. **Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe**. 2006. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-reviews/chronicles-of-narnia-the-lion-the-witch-and-the-wardrobe-104560/>. Acesso em: 12 jul. 2022.

VELHO, Ana Paula Machado. A semiótica da cultura: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. **Revista de Estudos da Comunicação**, [s. l], v. 10, n. 23, p. 249-257, set. 2009. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/index.php/estudosdecomunicacao/article/view/22315>. Acesso em: 31 maio 2021.