



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**NICOLAI HENRIQUE DIANIM BRION**

**A RELEITURA DE *O LEÃO*, *A FEITICEIRA E O GUARDA-ROUPA* NO CINEMA**

**FORTALEZA**

**2013**

NICOLAI HENRIQUE DIANIM BRION

A RELEITURA DE *O LEÃO, A FEITICEIRA E O GUARDA-ROUPA* NO CINEMA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

FORTALEZA

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

- 
- B871r Brion, Nicolai Henrique Dianim.  
A releitura de O leão, a feiticeira e o guarda-roupa no cinema / Nicolai Henrique Dianim Brion. – 2013.  
112 f. : il. color., enc. ; 30 cm.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2013.  
Área de Concentração: Literatura comparada.  
Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.
- 1.Lewis,C.S.(Clive Staples),1898-1963.O leão,a feiticeira e o guarda-roupa – Crítica e interpretação. 2.Adamson,Andrew,1966- .O leão,a feiticeira e o guarda-roupa(Filme) – Adaptações para cinema. 3.Literatura – Adaptações – Traduções. 4.Fantasia na literatura. 5.Idade Média na literatura. 6.Cinema e literatura. I.Título.

NICOLAI HENRIQUE DIANIM BRION

A RELEITURA DE *O LEÃO, A FEITICEIRA E O GUARDA-ROUPA* NO CINEMA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 28/06/2013.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Décio Torres Cruz (1º Examinador)  
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Luana Ferreira de Freitas (2º Examinador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Dedico este trabalho à minha esposa, Ana Paula, e a todos aqueles que colaboraram de algum modo para sua realização.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por mais esta oportunidade de crescimento e aprendizagem.

À minha esposa, Ana Paula, por sua enorme paciência nos momentos mais difíceis, por todo o apoio e colaboração inestimáveis.

À minha mãe, Aparecida, por ter mostrado desde cedo a importância dos estudos.

À minha sogra, Rosália, por toda a torcida e pelo suporte logístico em Fortaleza.

Ao Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva, pela orientação deste trabalho e pelos conselhos dados.

Aos professores Décio Torres Cruz, Luana Ferreira de Freitas, Orlando Luiz de Araújo e Sarah Diva Ipiranga, que aceitaram gentilmente participar da avaliação deste trabalho.

Aos professores Luana Ferreira de Freitas e Orlando Luiz de Araújo, pelas sugestões dadas na Qualificação deste trabalho e pelo empréstimo de livros fundamentais.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, por terem contribuído para o meu amadurecimento intelectual.

A todos os queridos colegas de turma, pelas ideias trocadas, pelas risadas compartilhadas, pela ajuda nos momentos de necessidade.

“Nenhuma alta sabedoria pode ser atingida  
sem uma dose de sacrificio.”

(C. S. Lewis)

## RESUMO

*O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (1950), de C. S. Lewis, é uma típica narrativa de fantasia. Assim, apresenta características de forma e conteúdo que têm sido tradicionalmente empregadas pelo gênero, entre elas o apelo a uma atmosfera medieval. A história foi adaptada para o cinema de Hollywood em 2005 por Andrew Adamson, com título homônimo. O objetivo principal desta dissertação é discutir as estratégias utilizadas pelo diretor para produzir um *blockbuster* de ação no formato da clássica narrativa hollywoodiana, explorando os elementos fantásticos e medievais da obra. Parte-se da ideia de que a adaptação, embora oriunda de um texto que ocupa um espaço periférico no sistema literário britânico, consegue se destacar no sistema cinematográfico de Hollywood. A pesquisa tem caráter descritivo, com abordagem qualitativa, que consiste na leitura da obra literária e do filme para analisar como a fantasia e o medievalismo são configurados nessas narrativas. A análise levou-nos a concluir que a adaptação foi capaz de ressignificar os elementos da obra literária responsáveis por sua marginalização. Como base teórica, apoia-se nos princípios dos estudos descritivos de tradução, sobretudo no conceito de reescritura, de Lefevere (2007), e nos pressupostos da teoria dos polissistemas, de Even-Zohar (1990). Os referenciais teóricos ainda incluem Todorov (2010, 2006) e Propp (2006), para caracterizar a obra como uma narrativa de fantasia; Cecire (2009) e Hobsbawm (1997), para abordar a questão do medievalismo; Compagnon (1999) e Wellek e Warren (2003), para discutir o cânone literário; e Bordwell (1985), para delimitar as propriedades do padrão narrativo clássico de Hollywood.

**Palavras-chave:** O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa. Fantasia. Medievalismo. Narrativa fílmica hollywoodiana.

## ABSTRACT

*The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950), by C. S. Lewis, is a typical fantasy narrative. Thus, its form and contents are shaped by characteristics which have traditionally marked the genre, such as the appeal to a medieval atmosphere. The story was adapted to the Hollywood cinema by Andrew Adamson in 2005 keeping the same title. The main goal of this dissertation is to discuss the strategies employed by the director to produce an action blockbuster in the format of the classical Hollywood narrative through the exploration of the fantastic and medieval elements of the novel. It starts from the idea that the film adaptation, although it comes from a text which occupies a peripheral position in the British literary system, manages to stand out in the Hollywood cinematographic system. This research is descriptive and has a qualitative approach, which consists of the reading of both the novel and the film to analyse how fantasy and medievalism are configured in these narratives. The analysis led us to conclude that the adaptation was able to resignify the elements of the novel which are responsible for its marginalization. The theoretical bases for this work are the principles of the descriptive translation studies, especially the concept of rewriting, by Lefevere (2007), and the premises of the polysystem theory, by Even-Zohar (1990). Theoretical references still include Todorov (2010, 2006) and Propp (2006), to characterize the novel as a fantasy narrative; Cecire (2009) and Hobsbawm (1997), to approach the matter of medievalism; Compagnon (1999) and Wellek and Warren (2003), to discuss the literary canon; and Bordwell (1985), to delimitate the properties of the classical Hollywood narration pattern.

**Keywords:** The Lion, the Witch and the Wardrobe. Fantasy. Medievalism. Hollywood film narrative.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Raposa cercada pelos lobos .....	83
Figura 02 – Susana, Pedro e Lúcia flutuam pelo rio .....	84
Figura 03 – Criatura humanoide formada por pétalas .....	86
Figura 04 – Papai Noel com trajes em estilo medieval .....	86
Figura 05 – Os súditos de Aslam o reverenciam .....	87
Figura 06 – Grifo sobrevoa o exército de Pedro .....	91
Figura 07 – Exércitos opostos prestes a se chocar .....	92
Figura 08 – Otmin é golpeado por Oreius .....	93
Figura 09 – <i>Close-up</i> de Jadis .....	94
Figura 10 – <i>Close-up</i> de Aslam .....	94
Figura 11 – Cartaz principal do filme .....	96
Figura 12 – Cartaz da Feiticeira Branca .....	96
Figura 13 – Silhueta de Aslam entre as colunas de pedra .....	97
Figura 14 – Lúcia descobre o guarda-roupa .....	99
Figura 15 – Aviões nazistas sobrevoam Londres .....	101
Figura 16 – Pedro obriga Edmundo a se desculpar com Lúcia .....	103

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>2</b>	<b><i>O LEÃO, A FEITICEIRA E O GUARDA-ROUPA E O LUGAR DE C. S. LEWIS NO SISTEMA LITERÁRIO BRITÂNICO</i></b> .....	<b>13</b>
<b>2.1</b>	<b>Fantasia</b> .....	<b>14</b>
<b>2.2</b>	<b>Medievalismo</b> .....	<b>31</b>
<b>3</b>	<b>VALOR E TRADUÇÃO</b> .....	<b>47</b>
<b>3.1</b>	<b>O cânone literário</b> .....	<b>48</b>
<b>3.2</b>	<b>Os estudos da tradução</b> .....	<b>57</b>
<b>3.3</b>	<b>O padrão da narrativa clássica de Hollywood</b> .....	<b>67</b>
<b>4</b>	<b><i>ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO DE O LEÃO, A FEITICEIRA E O GUARDA-ROUPA PARA O CINEMA</i></b> .....	<b>75</b>
<b>4.1</b>	<b>Uma tendência fantástica na produção cinematográfica</b> .....	<b>76</b>
<b>4.2</b>	<b>Uma clássica narrativa hollywoodiana</b> .....	<b>82</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>105</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>108</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O autor irlandês Clive Staples Lewis, mais conhecido apenas como C. S. Lewis, ganhou notoriedade na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos como escritor de histórias infantis a partir de meados do século XX, com a publicação de *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (1950) – doravante *LFGR* –, o primeiro dos sete volumes da coleção *As Crônicas de Nárnia* (1950-1956). Lewis, que foi professor em Oxford e Cambridge, dedicou-se também ao estudo da Idade Média na literatura britânica, fator que acreditamos ter influenciado sua escrita literária de modo geral e, mais especificamente, *LFGR*.

O romance conta a história de um grupo de quatro irmãos que descobrem uma passagem mágica, através de um guarda-roupa, para um mundo fantástico, paralelo à Inglaterra, chamado Nárnia. Lá, ficam sabendo que a cruel Feiticeira Branca, de nome Jadis, dominou os habitantes e castiga todos com um inverno rigoroso. Descobrem também que o leão Aslam, o verdadeiro soberano de Nárnia, está prestes a retornar. Juntos, Pedro, Susana, Edmundo e Lúcia, ajudam Aslam a reunir um exército e combater as forças da Feiticeira, em uma batalha que libertará Nárnia do mal.

O texto caracteriza-se pela fantasia, que, além do próprio cenário, pode ser percebida também através da grande variedade de criaturas míticas e animais falantes que vivem naquele lugar. Outro traço peculiar de Nárnia é sua atmosfera medieval, vista nos castelos, armaduras, títulos de nobreza, paisagens bucólicas e combates corpo a corpo.

O objetivo geral do trabalho é analisar os elementos de fantasia e medievalismo em *LFGR* e em sua adaptação fílmica para o cinema. A intenção é investigar como esses elementos caracterizam cada narrativa de modo distinto. Como objetivos específicos, temos o intuito de ressaltar como a fantasia e o medievalismo contribuem para o estabelecimento do *status* periférico do texto literário e de seu autor na literatura britânica; abordar a tradução como uma ferramenta capaz de ressignificar a obra em questão; e refletir sobre como a adaptação fílmica emprega o padrão narrativo clássico de Hollywood para conferir destaque aos traços fantásticos e medievais do texto de partida.

Tem-se como pressuposto a ideia de que o formato narrativo do filme, em virtude de características como dinamicidade, consistência dos personagens, tensão e espetáculo é capaz de imprimir ao texto literário uma configuração distinta, o que resulta em uma película bem sucedida nos moldes da indústria hollywoodiana.

Desta forma, adota-se como ponto de partida para essa discussão as seguintes questões: como ocorreu a leitura da fantasia e do medievalismo do texto literário no cinema? Como o formato da narrativa fílmica influenciou a abordagem desses elementos?

As manifestações fantásticas e medievais constituem o principal foco de análise no contexto fílmico. Procuramos estabelecer uma relação comparativa dessas representações com a obra literária e os aspectos da narrativa clássica de Hollywood. Para tanto, escolhemos planos, cenas e sequências da adaptação em que fantasia e medievalismo são ressaltados e, somado a isso, examinamos também materiais extrafílmicos (tais como *trailer* e cartazes de divulgação) associados a esses elementos.

A pesquisa se configura, pois, como de natureza descritiva, com abordagem qualitativa, e reside na leitura da obra *LFGR* (1950), de C. S. Lewis, e da adaptação para o cinema *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005), do cineasta Andrew Adamson, para analisar a expressão da fantasia e do medievalismo.

O trabalho está dividido em cinco capítulos. Este é a introdução. O segundo capítulo, que se subdivide em duas seções, descreve *LFGR* e Lewis como pertencentes à periferia do sistema literário britânico. Para caracterizá-los dessa forma, recorre-se ao discurso da crítica especializada (BLOOM, 2006; HUTTAR, 1991; WALSH, 1969; ORWELL, 1945) sobre a escrita do autor, que é considerada apenas “medíocre”, e apresentam-se dois elementos da obra literária que corroboram esse julgamento. O primeiro deles é a fantasia. Parte-se das considerações de Todorov (2010, 2006), que examina as circunstâncias da narrativa fantástica e as impressões do leitor implícito, e de Propp (2006), que observa a estrutura e as funções recorrentes nos contos maravilhosos, para definir a obra como uma narrativa de fantasia tradicional, ou seja, que não traz inovações de forma ou conteúdo para o sistema literário. O segundo elemento que caracteriza a obra como periférica é o medievalismo, que costuma se associar à fantasia. Por meio das reflexões do próprio Lewis (1958, 1972, 1979, 1994), de Cecire (2009) e de Hobsbawm (1997), verifica-se que os aspectos medievais do texto expressam uma visão antiquada do mundo, contrária ao seu momento histórico-cultural de publicação.

O terceiro capítulo, subdividido em três seções, aborda os mecanismos de funcionamento do cânone literário, a tradução como um instrumento de produção de significados e as propriedades da narrativa clássica hollywoodiana. A problematização do cânone visa ao entendimento de quais critérios são importantes para a valoração de uma obra literária e quem são os responsáveis por essa valoração. Para isso, tomam-se como base os argumentos de pensadores como Compagnon (1999) e Wellek e Warren (2003). A partir das

contribuições de Lefevere (2007) e Even-Zohar (1990), representantes dos estudos descritivos de tradução, discorre-se sobre o papel que as reescrituras de um texto podem desempenhar no julgamento de seu valor. Apoiar-se a noção de que, por ser fruto de uma interpretação, a tradução gera uma obra distinta, que deve ser avaliada em seus próprios termos, segundo suas circunstâncias de produção. A adaptação cinematográfica é um caso representativo para a finalidade deste estudo. Com Bordwell (1985), procura-se definir os contornos da narrativa fílmica feita em Hollywood e, com King (2000) e Buckland (2006), discute-se o predomínio do *blockbuster* hollywoodiano contemporâneo.

O quarto capítulo, que se subdivide em duas seções, trata da fantasia como uma tendência nos atuais filmes de Hollywood, sobretudo nos *blockbusters*, e traz a análise descritiva da narrativa fílmica *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005). Examinam-se a fantasia e o medievalismo à luz do diálogo com o texto escrito, de Lewis, e das estratégias adotadas pela direção para adaptar o universo de Nárnia para o cinema. O último capítulo traz as considerações finais deste estudo, espaço em que se recobra, de modo sucinto, as principais reflexões desenvolvidas.

## **2 O LEÃO, A FEITICEIRA E O GUARDA-ROUPA E O LUGAR DE C. S. LEWIS NO SISTEMA LITERÁRIO BRITÂNICO**

Este capítulo tem como objetivo discutir o valor da obra literária objeto de nosso estudo e avaliar o posicionamento de seu autor na literatura britânica. Partimos da hipótese de que *LFGR* e C. S. Lewis ocupam a periferia do sistema literário, o que buscamos justificar com base no argumento de que o texto está em desarmonia com o período histórico e cultural em que foi publicado. Numa época em que o Modernismo ganhava contornos mais maduros tanto na literatura quanto em outras formas de arte, Lewis caminha na contramão, buscando resgatar um passado distante e idealizado. Ademais, o escritor conscientemente escolhe para essa tarefa um gênero textual que não possui tradição entre as obras canônicas e, como se já não fosse o bastante, não lhe introduz nenhum tipo de inovação significativa, limitando-se a reproduzir um formato relativamente desgastado.

Nesse contexto, é importante esclarecer algumas informações. Em primeiro lugar, levamos em consideração o sistema literário inglês, ou o britânico, de maneira mais geral, em lugar do irlandês, porque o autor, apesar de nascido na Irlanda, estudou, cresceu e trabalhou por quase toda a vida na Inglaterra. Logo, não é nosso propósito designar uma oposição entre a cultura inglesa, de centro, e a cultura irlandesa, periférica, mesmo porque, com exceção das alusões à mitologia celta, que historicamente teve maior domínio sobre a Irlanda, não existem em *LFGR*, a nosso ver, quaisquer características peculiares que permitam colocar Lewis ou a obra em um movimento literário que procurasse declarar o sentimento nacionalista irlandês, como o *Irish Literary Revival*, por exemplo, que ocorreu entre o final do século XIX e o início do século XX e contou com o apoio de nomes como William Yeats e George Russell.

Em segundo lugar, temos plena consciência de que o lugar ocupado por um autor no cânone não pode ser definido com base na análise de apenas uma de suas obras ou, ainda, com base na leitura de um único crítico. Por esse motivo, apoiamo-nos também na palavra da crítica especializada (BLOOM, 2006; HUTTAR, 1991; WALSH, 1969; ORWELL, 1945), que, de modo geral, concorda que as produções ficcionais de Lewis, quer sejam em prosa ou em poesia, são apenas medianas. Além disso, existe um certo consenso também quanto ao fato de *As Crônicas de Nárnia* ser o seu trabalho mais representativo e conhecido (em especial o primeiro volume), fato esse que é evidenciado pelas adaptações da obra para o rádio, o teatro, a televisão e o cinema. Ressaltamos ainda que, exceto por *Till We Have Faces* (1956), seu último romance, a coleção de histórias sobre Nárnia é tida como uma de suas

criações mais maduras. Assim, seu exame crítico poderia servir de parâmetro para a carreira literária do escritor.

Outro indício de que *LFGR* e Lewis não são considerados canônicos é a completa ausência do nome do autor em edições de referência como *The Oxford Anthology of English Literature* (1973), *An Outline of English Literature* (1985) e *Irish Writing* (2008). Reiteramos haver duas causas primordiais para isso no texto: o apelo a uma atmosfera medieval na qual supostamente estariam preservados valores humanos que estão deixando de existir e o uso do gênero fantástico de maneira conservadora. Para fins de análise, começaremos pelo segundo elemento, por compreender que este, sendo mais generalizador, engloba o primeiro. Explica-se: como procuraremos demonstrar, é característica comum aos escritos de fantasia a exploração de arquétipos da Idade Média, muito embora esse traço não lhes seja exclusivo. Ele encontra-se presente também em novelas de cavalaria e crônicas históricas, por exemplo.

Deste modo, discorreremos sobre as propriedades literárias de *LFGR* que tornam o livro um legítimo representante do gênero fantástico. Como arcabouço teórico, apoiaremos no renomado estudo de Tzvetan Todorov (2010, 2006) acerca da literatura maravilhosa e fantástica, e nas considerações de caráter formalista de Vladimir Propp (2006), com suas funções dos contos folclóricos. Além do mais, levaremos em conta ainda as proposições teóricas do próprio Lewis (2002a, 2009) sobre o assunto e relacionaremos o texto com outras narrativas clássicas de fantasia. Quanto ao medievalismo da obra, concentraremos-nos no esforço de explicá-lo segundo a necessidade do escritor de construir um passado retrógrado e estável frente aos desconcertos da era moderna. Para tanto, somadas às reflexões de Lewis (1958, 1972, 1979, 1994), exporemos também as pertinentes considerações de Maria Cecire (2009) e Eric Hobsbawm (1997) sobre o tema.

## 2.1 Fantasia

*LFGR* é uma narrativa de fantasia tradicional, e a primeira evidência disso é que a série da qual faz parte foi escrita para privilegiar uma audiência infantil. Não é nossa intenção afirmar, com isso, que toda obra de fantasia é desenvolvida para a leitura de crianças. Lewis (2009), na realidade, acreditava firmemente que um livro que só valia a pena ser lido na infância não era um bom livro e que, portanto, não deveria ser apreciado nem pelas crianças. Segundo relata, durante o processo de escrita das *Crônicas*<sup>1</sup>, o autor incluía nas histórias

---

<sup>1</sup> Conforme verificaremos ao longo da discussão, embora não seja nosso objetivo fixar o gênero literário da narrativa, a abordagem de seus elementos de fantasia propiciará a investigação de algumas das características

aquilo que ele teria gostado de ler quando garoto e o que ainda apreciava ler na idade adulta. E como resposta aos críticos da época, que frequentemente rotulavam a predileção de adultos por contos de fadas como “Peter Panteísmo”, Lewis utilizava dois argumentos bastante consistentes:

Hoje gosto de vinho branco alemão, coisa de que tenho certeza de que não gostaria quando criança; mas não deixei de gostar de limonada. Chamo esse processo de crescimento ou desenvolvimento, porque ele me enriqueceu: se antes eu tinha um único prazer, agora tenho dois. Porém, se eu tivesse de perder o gosto por limonada para adquirir o gosto pelo vinho, isso não seria crescimento, mas simplesmente mudança. Hoje em dia, já não gosto somente de contos de fadas, mas também de Tolstói, Jane Austen e Trollope, e chamo isso de crescimento; se tivesse precisado deixar de lado os contos de fadas para apreciar os romancistas, não diria que cresci, mas que mudei (LEWIS, 2009, p. 744).

É natural que as coisas novas queiram crescer. Porém, quando se mantém na meia-idade ou mesmo na juventude, essa preocupação em “ser adulto” é um sinal inequívoco de retardamento mental. Quando tinha dez anos, eu lia contos de fadas escondido e ficava envergonhado quando me pilhavam. Hoje em dia, com cinquenta anos, leio-os abertamente. Quando me tornei homem, deixei para trás as coisas de menino, inclusive o medo de ser infantil e o desejo de ser muito adulto (LEWIS, 2009, p. 744).

Se, por um lado, o autor mostrava seu interesse pelo gênero, por outro, tinha consciência da posição que a fantasia ocupava no cenário literário de seu tempo. Lewis admitia que o gênero, representado principalmente pelos contos de fadas, há muito se encontrava deslocado da esfera central da literatura, embora nem sempre tivesse sido assim. Partilhando da visão do colega e amigo J. R. R. Tolkien (1984), ele entendia que essas narrativas, em diversos períodos históricos e locais, já foram destinadas ao público adulto, que as considerava dignas de apreciação. Em virtude do desenvolvimento próprio dos sistemas literários, teria havido uma perda de sua valoração estética, uma alteração de *status*:

De fato, a associação entre contos de fadas e crianças é um acidente da nossa história doméstica. No mundo letrado moderno, os contos de fadas foram relegados ao “berçário”, como o mobiliário velho ou fora de moda é relegado ao quarto de brinquedos [...] (TOLKIEN, 1984, p. 130)<sup>2</sup>

---

de gêneros como o fantástico, o maravilhoso e o fabuloso. Nesse sentido, é importante esclarecer que o vocábulo “*chronicle*”, em língua inglesa, apesar de tradicionalmente designar um relato histórico em ordem cronológica, parece ter sido usado pelo autor simplesmente como sinônimo de “prosa de ficção” ou “narrativa”, como é também aceito.

<sup>2</sup> As traduções sem referência são de nossa autoria. No caso da obra literária objeto deste estudo, optamos por utilizar a tradução para o português da editora Martins Fontes no corpo do texto, por uma questão de fluidez da leitura, mas reproduzimos o texto original em nota de rodapé, visto que objetivamos analisar a adaptação do texto literário diretamente para o cinema, sem o intermédio de uma tradução para outra língua. Actually, the association of children and fairy-stories is an accident of our domestic history. Fairy-stories have in the modern lettered world been relegated to the ‘nursery’, as shabby or old-fashioned furniture is relegated to the playroom [...]

Sheldon Cashdan (2000) corrobora e amplia essa visão. Ele esclarece que, originalmente, os contos de fadas eram uma forma de entretenimento para adultos, sendo contados nos locais onde eles costumavam se reunir socialmente, ou seja, bem longe do berçário. Por isso, muitas das primeiras narrativas de fantasia incluíam voyeurismo, exibicionismo e estupro. Em uma versão de *Chapeuzinho Vermelho*, a heroína se despe para o lobo antes de se juntar a ele na cama. É a partir do século XIX que a versão infantilizada dos contos de fadas se consolida. Parte dessa transformação, comenta Cashdan, aconteceu como resultado da atividade de mascates, que comercializavam livros de bolso, mais simples e mais baratos, contendo textos adaptados para leitores com menor grau de instrução. Essas edições teriam caído rapidamente no gosto dos jovens.

Como podemos ver, as explicações dadas, apesar de reforçarem os argumentos de Lewis em defesa da leitura de textos fantásticos por adultos (afinal, eles foram o seu primeiro público), ao mesmo tempo justificam sua desvalorização histórica e marginalização. Contudo, mesmo antes desse fato, a fantasia aparentemente jamais foi uma forma dominante. Basta que olhemos alguns dos grandes nomes da literatura ocidental. Homero, Shakespeare, Borges, Cervantes, Flaubert, Machado de Assis, Mann, etc. todos têm em comum a produção de obras que, em maior ou menor grau, tratam de temas universais que afligem o espírito humano – a morte, a guerra, o amor, entre outros – e utilizam uma das três grandes formas da literatura: a epopeia, o drama ou o romance. Apesar de alguns deles terem se dedicado também à fantasia (*Sonho de Uma Noite de Verão*, de Shakespeare, ou *A Chinela Turca*, de Machado), não se consagraram através dos contos de fadas. Seus textos mais significativos, embora possam despertar certa curiosidade nas crianças, raramente as atraem, visto que lhes falta o amadurecimento intelectual e emocional para estimá-los.

Em suma, poucos foram os escritores que conseguiram alguma projeção literária dedicando-se à criação de obras fantásticas. Entre os nomes mais conhecidos provavelmente estão Charles Perrault, os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm e Hans Christian Andersen. O caso brasileiro mais representativo é o de Monteiro Lobato. Mesmo que tais autores componham um reconhecido cânone de literatura infantil, este aparentemente ocupa um segmento à parte, que não se compara ao da “alta” literatura, voltada para o público adulto. E o fato de se compreender que a associação entre fantasia e literatura infantil não é algo natural, mas, antes, um constructo sócio-histórico, não atenua a posição periférica desse tipo de texto. Essa associação, ao que parece, já está tão cristalizada que praticamente se tornou um arquétipo, no sentido junguiano da palavra, e distanciar-se dele pode ser uma tarefa difícil:

É claro que, assim como nem toda a literatura infantil é fantástica, nem todos os livros fantásticos são infantis. Mesmo numa época tão ferrenhamente antirromântica como a nossa, ainda é possível escrever histórias fantásticas para adultos (embora em geral seja preciso fazer nome num gênero literário mais elegante para arranjar quem as publique) (LEWIS, 2009, p. 745-746).

Ironicamente, são as próprias histórias de fantasia que, com frequência, ajudam a promover a afinidade com a esfera infantil. No caso de *LFGR*, isso fica patente pela idade dos protagonistas. Embora o texto não revele essa informação explicitamente, o leitor sabe desde o princípio que se trata de crianças. Essa é uma característica perceptível também em vários outros textos fantásticos, desde os clássicos de tradição oral, como *Chapeuzinho Vermelho* e *João e Maria*, passando por *Alice no País das Maravilhas* (1865) e *As Aventuras de Pinóquio* (1883), até o recente fenômeno editorial *Harry Potter* (1997-2007). Quando os personagens pertencem à mesma faixa etária dos leitores e expressam os mesmos anseios e preocupações, é normal que eles se identifiquem mais facilmente com os livros.

Além disso, muitas obras de fantasia foram alegadamente inspiradas por crianças reais. Esse parece ser o caso de *LFGR*. Segundo relatam Roger Green e Walter Hooper (1994), além de Christin Ditchfield (2005), o trecho inicial da narrativa foi de fato vivido por Lewis. Durante a Segunda Guerra Mundial, o governo britânico evacuou mais de um milhão de crianças da capital inglesa para o interior do país. Havendo acolhido alguns refugiados em sua própria casa, em Oxford, o autor esboçou, por volta de 1939, o que viria a ser o primeiro parágrafo da história, mas provavelmente o esqueceu no fundo de alguma gaveta, retomando-o somente cerca de uma década mais tarde.

“Este livro é sobre quatro crianças cujos nomes eram Ann, Martin, Rose e Peter. Mas é principalmente acerca de Peter, que era o mais novo. Todos tiveram que deixar Londres de repente, em virtude dos Ataques Aéreos, e porque o Pai, que estava no Exército, partira para a Guerra, e a Mãe estava envolvida em algum trabalho que tinha relação com a Guerra. Eles foram mandados para ficar com um parente da Mãe, um velho Professor que vivia sozinho no interior.” (GREEN; HOOPER, 1994, p. 238)<sup>3</sup>

Ao compararmos o esboço com a versão final, o fato que mais chama a atenção é o apagamento da referência aos pais das crianças. Fica dito apenas que os irmãos tiveram que sair de Londres em razão dos ataques aéreos para morar com um velho professor, no interior do país. Entretanto, a primeira cena da adaptação para o cinema aparentemente utilizou informações extraídas desse reduzido fragmento, uma vez que Edmundo insiste em levar

<sup>3</sup> ‘This book is about four children whose names were Ann, Martin, Rose and Peter. But it is most about Peter who was the youngest. They all had to go away from London suddenly because of Air Raids, and because Father, who was in the Army, had gone off to the War and Mother was doing some kind of War work. They were sent to stay with a kind of relation of Mother’s who was a very old Professor who lived all by himself in the country.’

consigo uma fotografia do pai, na qual ele aparece vestido com uniforme do exército. Conforme veremos no capítulo concernente à análise, a estratégia usada pela narrativa fílmica, além de ajudar a compor o ambiente de guerra da cena, é também fundamental para que um dos elementos do enredo seja explicado: o conflito entre Pedro e Edmundo.

De qualquer forma, teria sido então por meio da observação do comportamento de seus pequenos hóspedes que Lewis notou que as crianças modernas não tinham imaginação, não sabiam brincar, não possuíam o hábito de ler e queriam crescer rapidamente. Como não existiam, na opinião do escritor, livros contemporâneos inspiradores e encorajadores para lhes recomendar, ele mesmo resolveu criá-los (DITCHFIELD, 2005). Podemos acrescentar a isso a declaração de Lewis (2002a) de que, no seu caso específico, um conto de fadas voltado para uma audiência infantil foi a melhor forma de arte que ele foi capaz de achar para materializar as imagens que povoavam sua imaginação:

Tudo começou com imagens; um fauno carregando um guarda-chuva, uma rainha num trenó, um magnífico leão [...] Então, veio a Forma. À medida que essas imagens se organizavam em eventos (isto é, tornavam-se uma história), elas pareciam não exigir um interesse amoroso ou uma psicologia intimista. Mas a Forma que exclui esses assuntos é o conto de fadas [...] Suas próprias limitações de vocabulário eram um atrativo; como a dureza da pedra agrada ao escultor ou a dificuldade do soneto encanta o sonetista (LEWIS, 2002a, p. 46-47)<sup>4</sup>.

Todas as evidências anteriores são ainda reforçadas pela dedicatória da obra, que presta homenagem a uma criança, Lucy Barfield, filha adotiva de Owen Barfield, um grande amigo e mentor de Lewis. Contudo, nem mesmo ali o autor perde a chance de expressar sua opinião sobre a associação entre a fantasia e o universo infantil:

Minha Querida Lucy, Comecei a escrever esta história para você, sem lembrar-me de que as meninas crescem mais depressa do que os livros. Resultado: agora você está muito grande para ler contos de fadas; quando o livro estiver impresso e encadernado, mais crescida estará. 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. Aí me dará sua opinião. É provável que, a essa altura, eu já esteja surdo demais para poder ouvi-la, ou velho demais para compreender o que você disser. Mas ainda serei o seu padrinho, muito amigo, C. S. Lewis (LEWIS, 2009, p. 102).

Apesar do claro direcionamento para crianças ser um indício da narrativa que não podemos ignorar, é por meio de uma análise mais detalhada da trama que poderemos chegar à conclusão de que *LFGR* é um típico representante do gênero fantástico, ou um conto de fadas,

---

<sup>4</sup> Everything began with images; a faun carrying an umbrella, a queen on a sledge, a magnificent lion [...] Then came the Form. As these images sorted themselves into events (i. e., became a story) they seemed to demand no love interest and no close psychology. But the Form which excludes these things is the fairy tale [...] Its very limitations of vocabulary became an attraction; as the hardness of the stone pleases the sculptor or the difficulty of the sonnet delights the sonneteer.

como várias vezes repetiu seu criador. Uma das características que nos leva a pensar assim é o modo como o sobrenatural é apresentado em suas páginas. Para compreender como isso se dá, recorreremos a Todorov (2010, 2006), cuja teoria está fundamentada basicamente na observação das reações dos personagens e do leitor implícito em face de acontecimentos que, a princípio, não podem ser explicados. Em linhas gerais, o teórico franco-búlgaro propõe três eixos principais: o fantástico, o estranho e o maravilhoso. Dependendo da história, o fantástico pode tangenciar o estranho ou o maravilhoso, gerando dois outros eixos: o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso.

De acordo com Todorov, o fator determinante para inclusão de um texto em um desses eixos ou categorias é a avaliação das circunstâncias da narrativa, segundo a percepção do leitor implícito (não se trata de um leitor em particular, mas de uma “função” de leitor, que seria análoga à do narrador). O modo como esse leitor vê os acontecimentos é representado, na maioria das vezes, por um dos personagens do texto, embora essa condição seja facultativa. Logo, se diante do inexplicável o leitor hesita, quer dizer, se não consegue decidir entre uma justificativa racional ou a aceitação do sobrenatural, temos o fantástico; se sua razão consegue arquitetar uma solução plausível, deparamo-nos com o estranho; finalmente, caso admita que prodígios e encantos realmente existem, estamos diante do maravilhoso.

No entanto, a percepção das circunstâncias da narrativa pelo leitor implícito não pode prescindir da questão da verossimilhança. Consequentemente, segundo o autor, quando a história ocorre em um mundo não verossímil desde o princípio, deve-se classificá-la como o maravilhoso puro, pois “os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito” (TODOROV, 2010, p. 59-60). Livros como *O Senhor dos Anéis* (1954-1955) e os contos de fadas de Andersen, por exemplo, encaixam-se nessa descrição. *LFGR*, por seu turno, compreende dois cenários distintos: o da Inglaterra ficcional, verossímil, e o de Nárnia, inverossímil (apesar de o primeiro cumprir apenas um papel coadjuvante em relação ao segundo). Assim, tecnicamente, o texto não é uma narrativa maravilhosa.

No outro extremo, o do puramente estranho, a história é verossímil e aborda fatos que “podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares [...]” (TODOROV, 2010, p. 53). Este é o caso da literatura de horror, um ícone dessa categoria, que se concentra na descrição dos sentimentos e reações dos personagens, especialmente seu medo, no lugar de alguma situação material que a razão não é capaz de explicar (boa parte dos contos de Edgar Allan Poe, além de alguns textos de E. T. A. Hoffmann e Guy de Maupassant, podem ser

considerados estranhos). Mais uma vez, esse não é o contexto de *LFGR*. Na narrativa, há uma terra diferente, com história, geografia e habitantes peculiares (dentre os quais estão seres mitológicos e animais falantes), acessada através de uma passagem mágica, no interior de um guarda-roupa comum.

A forma de acesso dos personagens a Nárnia dialoga com a toca do coelho, em *Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll. Porém, diferentemente desta história, em que o mundo maravilhoso é explicado racionalmente (tudo não passa de um sonho da protagonista), sendo, portanto, do gênero estranho, aquela não segue o mesmo caminho.

Por conseguinte, e já que a história é dotada de alguma verossimilhança, é preciso saber como a fantasia é justificada, se é que é justificada em algum ponto. Explica-se: como vimos, o fantástico caracteriza-se pela hesitação; a qualquer momento, no entanto, a dúvida pode se desfazer e pender para um dos dois lados, o maravilhoso ou o estranho. Por outro lado, não é impossível que uma narrativa seja puramente fantástica, isto é, que o mistério não se resolva em momento algum – *A Volta do Parafuso* (1898), de Henry James, é um bom exemplo (TODOROV, 2006, p. 155). Mas isso é bastante incomum: normalmente o texto traz evidências que farão com que ele seja ou fantástico-estranho, também chamado de sobrenatural explicado, ou fantástico-maravilhoso, o sobrenatural consentido.

Examinando o enredo da obra, que narra as aventuras de quatro irmãos, Pedro, Susana, Edmundo e Lúcia, em uma terra encantada sob o domínio da perversa Feiticeira Branca, contra a qual lutarão ao lado do leão Aslam para restabelecer a paz, notamos que a última possibilidade, a da aceitação do sobrenatural, é a mais compatível, o que coloca a narrativa muito próxima do maravilhoso puro, cujo principal representante é o conto de fadas. Isso é ainda mais verdadeiro se levarmos em consideração que o foco da história não é o cenário verossímil, a Inglaterra de onde partem as crianças, e sim o fantástico. É em Nárnia que acontecem os principais eventos e onde os conflitos da trama são resolvidos. Ademais, outras narrativas que envolvem a passagem entre um mundo verossimilhante e um mundo fantástico por meio de algum objeto mágico são comumente conhecidas como contos de fadas. Podemos citar *O Maravilhoso Mágico de Oz* (1900), *Peter Pan* (1911) e *A História sem Fim* (1979). Vale reiterar, por essa razão, que o objetivo de nossa discussão não é fixar o gênero de *LFGR*, mas tão somente destacar seu uso tradicional de elementos de fantasia.

Vejam, pois, alguns indícios presentes no texto que demonstram a aceitação do maravilhoso. O primeiro deles é o modo como Lúcia reage ao entrar em Nárnia pela primeira vez e conhecer um fauno: a menina se comporta com muita naturalidade e não duvida por um minuto sequer se aquela experiência é real. Na verdade, o Sr. Tumnus fica bem mais surpreso

ao vê-la do que ela a ele. Além do mais, ao voltar para casa, constata que as muitas horas que tinham se passado em Nárnia equivaleram a poucos segundos na Inglaterra, fato para o qual dificilmente conseguiríamos encontrar uma explicação racional:

Só então viu que havia uma luz em frente, não a dois palmos do nariz, onde deveria estar o fundo do guarda-roupa, mas lá longe [...] Um minuto depois, percebeu que estava num bosque, à noite, e que havia neve sob seus pés, enquanto outros flocos tombavam do ar. Sentiu-se um pouco assustada, mas, ao mesmo tempo, excitada e cheia de curiosidade (LEWIS, 2009, p. 105)<sup>5</sup>.

Era um fauno. Quando viu Lúcia, ficou tão espantado que deixou cair os embrulhos. – Ora bolas! – exclamou o fauno. – Boa noite – disse Lúcia. Mas o fauno estava tão ocupado em apanhar os embrulhos que nem respondeu. Quando terminou, fez-lhe uma ligeira reverência: – Boa noite, boa noite (LEWIS, 2009, p. 106-107)<sup>6</sup>.

Lúcia saiu correndo da sala vazia e achou os três no corredor. – Tudo bem; já voltei. – Do que você está falando, Lúcia? – perguntou Susana. – O quê! – disse Lúcia, admirada. Mas vocês não ficaram preocupados? – Então, você andou escondida, hein? – disse Pedro. – Coitada da Lúcia! Ficou escondida e ninguém reparou! Você tem de ficar escondida mais tempo, se quiser que alguém se lembre de ir procurá-la. – Mas eu estive fora muitas horas – disse Lúcia (LEWIS, 2009, p. 112)<sup>7</sup>.

Seus irmãos, contudo, imediatamente pensam que ela está brincando de inventar histórias ou mentindo. Até esse ponto, não há como o leitor estar certo de nada. Por um lado, o narrador afirma que Lúcia “gostava de falar a verdade, e tinha certeza de que não estava enganada”; por outro, a menina tinha o desejo de retornar ao guarda-roupa, já que “ela própria já começava a se perguntar se Nárnia e o fauno não passavam de um sonho” (LEWIS, 2009, p. 113)<sup>8</sup>. A mentira, o faz de conta ou o sonho estariam dentro do campo das justificativas razoáveis. Todavia, como existe um narrador onisciente que em momento algum cogita qualquer dessas alternativas, sua probabilidade é pequena.

O mistério começa a ser desfeito para o leitor implícito quando Edmundo, durante uma brincadeira de esconde-esconde, entra no guarda-roupa logo depois de Lúcia e ambos chegam a Nárnia. A hipótese do sonho é enfraquecida, uma vez que os dois indivíduos estão

<sup>5</sup> And then she saw that there was a light ahead of her; not a few inches away where the back of the wardrobe ought to have been, but a long way off [...] A moment later she found that she was standing in the middle of a wood at night-time with snow under her feet and snowflakes falling through the air. Lucy felt a little frightened, but she felt very inquisitive and excited as well (LEWIS, 2001a, p. 113).

<sup>6</sup> He was a Faun. And when he saw Lucy he gave such a start of surprise that he dropped all his parcels. “Goodness gracious me!” exclaimed the Faun. “Good evening,” said Lucy. But the Faun was so busy picking up its parcels that at first it did not reply. When it had finished, it made her a little bow. “Good evening, good evening,” said the Faun (LEWIS, 2001a, p. 114-115).

<sup>7</sup> Lucy ran out of the empty room into the passage and found the other three. “It’s all right,” she repeated, “I’ve come back.” “What on earth are you talking about, Lucy?” asked Susan. “Why,” said Lucy in amazement, “haven’t you all been wondering where I was?” “So you’ve been hiding, have you?” said Peter. “Poor old Lu, hiding and nobody noticed! You’ll have to hide longer than that if you want people to start looking for you.” “But I’ve been away for hours and hours,” said Lucy (LEWIS, 2001a, p. 120).

<sup>8</sup> [...] was a very truthful girl and she knew that she was really in the right [...] by this time she was beginning to wonder herself whether Narnia and the Faun had not been a dream (LEWIS, 2001a, p. 121).

vivenciando exatamente a mesma situação. Por isso, somos levados a crer que algo inabitual está acontecendo. Entretanto, ao retornarem, Edmundo desmente a história de Lúcia diante de Pedro e Susana, fazendo a irmã parecer mentalmente perturbada. Sem saber como proceder, os irmãos mais velhos procuram o professor para pedir um conselho, porque acreditavam que ele era um homem sábio e experiente.

Nesse momento, o leitor se depara com um dos trechos mais paradoxais do texto: de onde normalmente se esperaria uma postura de incredulidade, vem o apoio às alegações de Lúcia, como podemos observar:

– Lógica! – disse o professor para si mesmo. – Por que não ensinam mais lógica nas escolas? – E dirigindo-se aos meninos declarou: – Só há três possibilidades: ou Lúcia está mentindo; ou está louca; ou está falando a verdade. Ora, vocês sabem que ela não costuma mentir, e é evidente que não está louca. Por isso, enquanto não houver provas em contrário, temos de admitir que está falando a verdade (LEWIS, 2009, p. 123)<sup>9</sup>.

Verificamos, assim, que a atitude do professor aguça uma explicação sobrenatural do fenômeno. O que não sabemos, ao ler o primeiro volume da série, é que, quando ainda era criança, o velho mestre havia estado em Nárnia ele mesmo. Na verdade, foi um dos primeiros a chegar lá, testemunhando a criação daquele mundo pelo leão Aslam, uma história revelada somente na penúltima das *Crônicas*, *O Sobrinho do Mago* (1955).

Finalmente, quando as quatro crianças entram no guarda-roupa ao mesmo tempo, elas chegam juntas a Nárnia. Por esse motivo, nenhuma outra possibilidade nos resta, exceto a plena aceitação do maravilhoso, algo que o narrador imediatamente trata de confirmar:

– Estou encostada numa árvore – disse ela. – Olhem! Lá longe está clareando. – Puxa vida, é mesmo! – disse Pedro. – E olhem pra lá... e pra lá... tudo cheio de árvores! E esta coisa molhada é neve. Agora acredito que estamos no bosque da Lúcia. Já não podia haver a menor dúvida. Ficaram os quatro, imóveis, piscando na luz fria da manhã de inverno. Atrás deles, os casacos dependurados nos cabides, e, na frente, as árvores cobertas de neve (LEWIS, 2009, p. 126)<sup>10</sup>.

De modo complementar a esse indício, há outro elemento no enredo que concorre para a compreensão do texto como uma narrativa de fantasia clássica: é a antropomorfia dos animais. Em *LFGR*, além de Aslam, o protagonista de toda a heptalogia, os castores da

<sup>9</sup> “Logic!” said the Professor half to himself. “Why don’t they teach logic at these schools? There are only three possibilities. Either your sister is telling lies, or she is mad, or she is telling the truth. You know she doesn’t tell lies and it is obvious that she is not mad. For the moment then and unless any further evidence turns up, we must assume that she is telling the truth.” (LEWIS, 2001a, p. 131)

<sup>10</sup> “I’m sitting against a tree,” said Susan, “and look! It’s getting light – over there.” “By jove, you’re right,” said Peter, “and look there – and there. It’s trees all round. And this wet stuff is snow. Why, I do believe we’ve got into Lucy’s wood after all.” And now there was no mistaking it, and all four children stood blinking in the daylight of a winter day. Behind them were coats hanging on pegs, in front of them were snow-covered trees (LEWIS, 2001a, p. 134).

floresta e o lobo Maugrim representam um grupo de animais mais “evoluídos”, que possuem a dádiva da fala e muitas vezes se comportam como seres humanos. Logo, Maugrim, após capturar o Sr. Tumnus, deixa um bilhete escrito e assinado em sua casa, avisando sobre a localização do fauno e as terríveis consequências de se desobedecer a Feiticeira Branca; a Sra. Castor prepara peixes fritos para os Pevensie e adora costurar, enquanto o Sr. Castor prefere relaxar tomando uma caneca de cerveja; e o leão Aslam, em um determinado instante, brinca com Susana e Lúcia como se fosse também uma criança:

Ficou quieto por um instante, com os olhos brilhando muito, as pernas fremitando de excitação, fustigando-se com a cauda. De um salto, passou-lhes por cima da cabeça e foi cair do outro lado da mesa. Rindo, sem saber de quê, Lúcia subiu à mesa para pegá-lo [...] E começou uma corrida louca. Fugia, obrigando-as a correr pela colina, às vezes deixando que elas quase o agarrassem pela cauda. Mergulhava entre as duas, atirava-as ao ar com as patas enormes e aveludadas, para voltar a apanhá-las (LEWIS, 2009, p. 175)<sup>11</sup>.

A antropomorfia dos animais é uma característica encontrada em diversos contos de fadas. Podemos citar como exemplos *Cachinhos Dourados*, *O Pássaro Dourado* e *O Vento nos Salgueiros* (1908). De certa maneira, esse traço os aproxima das fábulas<sup>12</sup>, como aquelas atribuídas a Esopo e La Fontaine (*A Cigarra e a Formiga*, *A Raposa e as Uvas*, entre outras). Acredita-se que a fábula, inicialmente de tradição oral, era conhecida e valorizada na Grécia Antiga. Porém, em razão de sua obviedade significativa e simplicidade formal, ela teria pouco a pouco migrado para a periferia do sistema literário. Nos dias de hoje, a fábula, assim como o conto de fadas, está intimamente relacionada com os círculos literários infantis e, para Marcos Bagno (2006), esse tipo de texto é um importante aliado para o desenvolvimento de atividades pedagógicas em sala de aula.

Isso nos remete a outra semelhança entre a narrativa de Lewis e a fábula. Trata-se da possibilidade de uma interpretação alegórica do texto. Explica-se: na opinião de Todorov, a fábula é o gênero que mais se assemelha à alegoria pura. Dito de outro modo, nessas histórias, “o sentido primeiro das palavras tende a desaparecer completamente” (TODOROV, 2010, p. 71). É o caso de *A Cigarra e A Formiga*, por exemplo. Embora o sentido alegórico seja quase

<sup>11</sup> He stood for a second, his eyes very bright, his limbs quivering, lashing himself with his tail. Then he made a leap high over their heads and landed on the other side of the Table. Laughing, though she didn't know why, Lucy scrambled over it to reach him [...] A mad chase began. Round and round the hilltop he led them, now hopelessly out of their reach, now letting them almost catch his tail, now diving between them, now tossing them in the air with his huge and beautifully velvety paws and catching them again [...] (LEWIS, 2001a, p. 185)

<sup>12</sup> Por fábula, compreendemos uma narrativa curta na qual personagens animais se comportam como humanos para ilustrar um preceito moral.

sempre explícito, não é incomum encontrar uma breve frase no fim do texto, a “moral da história”, que resume a lição ensinada.

A estrutura de *LFGR*, por seu turno, não é tão simples assim, mas muitos críticos, como Harold Bloom (2006), continuam a se referir à obra como um mero instrumento para a veiculação de ensinamentos religiosos. No entanto, apesar de alguns personagens e passagens serem passíveis de uma leitura religiosa, algo que o próprio Lewis (2002a, 2003) admite, não a interpretamos como uma alegoria. Na visão de Todorov, uma alegoria em sentido estrito, para se sustentar como tal, deve estar totalmente estruturada com esse propósito, isto é, todo e qualquer componente de seu enredo precisa se referir a algo exterior à natureza do próprio texto, uma opinião que é partilhada tanto por Ditchfield (2005) quanto por Colin Duriez (2005).

*LFGR* não se comporta assim. Afinal, não são todos os personagens e ocorrências da história que podem ser interpretados sob a ótica religiosa. Se, por um lado, é possível que o leitor veja uma analogia entre o leão Aslam e a figura de Cristo, especialmente no episódio de sua morte, por outro, ele dificilmente conseguirá imaginar alguma similaridade entre os seres mitológicos que habitam Nárnia e outras figuras de origem bíblica. O fato é que, quanto mais complexos são os textos, com múltiplos personagens e circunstâncias, mais difícil é conservar uma equivalência total com alguma ideologia ou moral externas a eles. Esse é um dos motivos pelos quais as fábulas usualmente são narrativas curtas. As *Crônicas*, ao contrário, possuem uma extensão relativamente longa, em cada volume e no conjunto da obra.

Portanto, embora seja possível fazer uma leitura religiosa de certas partes do livro, estamos propensos a concordar com Ditchfield quando afirma que “muitos dos personagens e eventos em Nárnia não representam nada em particular” (2005, p. 6)<sup>13</sup>. Seja de que modo for, reiteramos que nosso argumento neste trabalho não está voltado para a polêmica questão da religiosidade de *LFGR*, e sim para sua caracterização como uma história de fantasia, sem grandes inovações literárias. Nesse sentido, a presença de elementos fabulosos, como os animais antropomorfos, reforça o argumento, independentemente da extração de moralidades externas a partir de suas atitudes.

Em outra perspectiva, na adaptação fílmica, o bestiário de Nárnia desempenha um papel essencial, como observaremos no quarto capítulo. O que se pode adiantar é que os meios tecnológicos de última geração usados para dar vida a essas criaturas são responsáveis por uma grande parcela das avaliações positivas do filme. Na realidade, são responsáveis por

---

<sup>13</sup> Many of the characters and events in Narnia do not represent anything in particular [...]

sua existência. Em uma entrevista concedida ao *website* CBN.com<sup>14</sup>, Douglas Gresham, enteado e executor testamentário dos direitos autorais da obra de Lewis, explica que seu padrasto, ainda em vida, abominava até mesmo a ideia da representação de Aslam em desenho animado, e por isso proibiu qualquer adaptação<sup>15</sup>. Depois de sua morte, Douglas manteve a mesma postura até quando possível. No entanto, ele diz que, com o surgimento da tecnologia que permite colocar na tela um leão tão parecido com o animal real que as pessoas não saberiam diferenciar um do outro, a proibição não fazia mais sentido.

Dando prosseguimento à análise do texto literário, *LFGR* pode ser caracterizada como uma narrativa de fantasia tradicional também de acordo com as considerações de Propp (2006). O teórico russo, em termos gerais, propôs, a partir da análise de um longo *corpus* de histórias folclóricas e contos de fadas, certas funções que são mais ou menos comuns a todos eles, uma espécie de estrutura fundamental. Se aplicarmos tais funções a *LFGR*, veremos que grande parte delas se adéqua ao texto, mesmo que às vezes ocorram leves variações (estas, com efeito, são antecipadas por Propp em sua teoria).

No episódio em que Edmundo encontra a Feiticeira Branca, por exemplo, podemos reconhecer uma sequência de quatro funções que concernem aos personagens: interrogatório, informação, ardil e cumplicidade. De acordo com a primeira, o antagonista procura saber algo de sua vítima; a segunda afirma que o antagonista recebe a informação diretamente; a terceira diz que o antagonista assume outras feições para ludibriar sua vítima; por fim, a quarta revela que a vítima se deixa iludir, ajudando o antagonista involuntariamente:

– Mas o que é você? – tornou a rainha. – Por acaso um anão que cresceu demais e resolveu cortar a barba? – Não, Majestade; eu nunca tive barba, sou ainda um menino [...] Responda logo, se não quer que eu perca a paciência. Você é humano? – Sou, sim, Real Senhora [...] Edmundo sentiu que ela ia fazer qualquer coisa de terrível, mas não foi capaz de dar um passo. Já se considerava perdido, quando ela pareceu mudar de opinião. – Meu menininho – disse ela, com uma voz muito diferente. – Está gelado! Sente-se aqui no trenó, perto de mim; cubra-se com a minha manta. Vamos conversar um pouco [...] Enquanto ele comia, a rainha não cessava de fazer-lhe perguntas [...] Aos poucos, ela foi-lhe arrancando tudo: tinha um irmão e duas irmãs; uma das irmãs já conhecia Nárnia e tinha encontrado um fauno [...] – Porque, se voltar aqui e trazer seus irmãos, vou dar-lhe mais manjar turco [...] Quem me dera ter um menino para educar como príncipe, e que fosse,

<sup>14</sup> A entrevista, na íntegra, pode ser encontrada em: <http://www.cbn.com/entertainment/screen/douglas-gresham-living-life-in-narnia-goodwyn.aspx>.

<sup>15</sup> Em sua autobiografia, o autor tece um comentário sobre o quão vulgar julgava as ilustrações dos anões de Walt Disney (LEWIS, 2002b, p. 61), em provável referência à animação *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937). Ironicamente, é a Walt Disney Pictures a principal companhia responsável pela adaptação de *LFGR* para o cinema, embora no formato “*live action*”.

depois da minha morte, rei de Nárnia [...] Sou capaz de fazê-lo príncipe, um dia, quando conseguir que os outros me façam uma visita (LEWIS, 2009, p. 116-118)<sup>16</sup>.

O trecho acima demonstra como a Feiticeira Branca dissimula suas reais intenções diante de Edmundo para tentar descobrir mais informações sobre ele e seus irmãos. Em muitos contos de fadas, segundo Propp, isso acontece através de uma mudança física do antagonista. É o caso de *Branca de Neve*, narrativa em que a rainha má se disfarça de comerciante, anciã e fazendeira (na versão clássica) para enganar a bela jovem e tentar matá-la. A falsa governante de Nárnia, por sua vez, não se disfarça física, mas psicologicamente. Ela finge ser boa e justa para ganhar a confiança do garoto e conseguir o que quer. Ademais, mente com promessas de recompensas, caso ele colabore.

Outra função presente no texto é o fornecimento de um meio mágico ao herói; ou heróis, no caso de *LFGR*. No caminho para o acampamento de Aslam, localizado bem próximo da Mesa de Pedra, as crianças são surpreendidas pela visita de Papai Noel, que dá a cada uma delas um presente. Pedro recebe uma espada e um escudo (que, apesar de não serem mágicos, são fundamentais para a batalha contra o exército da Feiticeira Branca); Susana ganha um arco e flecha que não erra o alvo e uma trompa de marfim que, quando soprada, invoca ajuda onde quer que ela esteja; e Lúcia, além de uma pequena adaga para se defender, é presenteada com um frasco cujo líquido é capaz de curar feridas graves (LEWIS, 2001a, p. 159-160).

No desfecho do livro, mais funções são encontradas. Entre elas estão o combate, a vitória, a transfiguração e o casamento. Enquanto Aslam e as duas meninas seguem em direção ao castelo de Jadis, Pedro, Edmundo e os animais fiéis ao leão enfrentam as tropas inimigas em campo aberto. Mais tarde, Aslam se junta ao combate, trazendo reforços, e aniquila a Feiticeira Branca, garantindo a vitória das crianças e o restabelecimento da paz em Nárnia. Em seguida, os protagonistas são transfigurados, quando recebem as vestes reais, e sobem ao trono, sendo coroados reis e rainhas daquelas terras pelo próprio leão (a coroação é uma das variações das núpcias previstas por Propp). Além do mais, é possível dizer que a

---

<sup>16</sup> “But what *are* you?” said the Queen again. “Are you a great overgrown dwarf that has cut off its beard?” “No, your Majesty,” said Edmund, “I never had a beard, I’m a boy.” [...] “Answer me, once and for all, or I shall lose my patience. Are you human?” “Yes, your Majesty,” said Edmund [...] Edmund felt sure that she was going to do something dreadful but he seemed unable to move. Then, just as he gave himself up for lost, she appeared to change her mind. “My poor child,” she said in a quite different voice, “how cold you look! Come and sit with me here on the sledge and I will put my mantle round you and we will talk.” [...] While he was eating the Queen kept asking him questions [...] She got him to tell her that he had one brother and two sisters, and that one of his sisters had already been in Narnia and had met a Faun there [...] “Because, if you did come again bringing them with you of course I’d be able to give you some more Turkish Delight [...] I want a nice boy whom I could bring up as a Prince and who would be King of Narnia when I am gone [...] I think I would like to make you the Prince some day, when you bring the others to visit me.” (LEWIS, 2001a, p. 124-126)

narrativa mostra mais duas ocasiões de transfiguração dos Pevensie: quando se transformam em adultos em Nárnia, após a passagem de vários anos, e quando retornam à Inglaterra através do guarda-roupa, voltando a ser apenas crianças (LEWIS, 2001a, p. 185).

Por certo poderíamos apontar tantas outras funções pesquisadas por Propp que se concretizam em *LFGR*, mas cremos que os exemplos de sua teoria com os quais trabalhamos são o bastante para provar que o texto é de fato uma fantasia tradicional. Porém, antes de discorrermos sobre a questão da atmosfera medieval da obra, gostaríamos de chamar a atenção para uma última evidência de sua natureza fantástica, de um ponto de vista ainda não abordado: trata-se dos desdobramentos que *LFGR* pode gerar nos campos do ensinamento moral e do crescimento psicológico, em especial se considerarmos os leitores infantis.

Explica-se: ainda que descartemos quaisquer chances de uma leitura religiosa da história, existem ali lições de conduta preciosas para a formação de um ser humano que está começando a desvendar o mundo e a interagir com ele, e esse é um traço comum dos contos de fadas, algo que não está obrigatoriamente atrelado a uma interpretação alegórica da narrativa. Seu conteúdo literário quase sempre provê preceitos simples e diretos.

Assim, se tomarmos *Chapeuzinho Vermelho* como exemplo novamente, veremos que a desobediência da menina resulta em uma terrível consequência para sua avó e para ela mesma. Logo, uma criança, ao ler o texto, pode aprender o valor da obediência aos pais. Essa aprendizagem muitas vezes é guiada por um adulto, é claro, mas isso não invalida o efeito que a obra produz sobre o leitor. A lição tem uma probabilidade bem maior de ser internalizada se a criança entrar em contato com ela de maneira significativa e contextualizada. Dito de outro modo, uma história como *O Patinho Feio* (1843) pode ser muito mais eficaz no tratamento do tema discriminação racial, aos olhos do público infantil, do que uma abordagem não literária e abstrata desse mesmo assunto.

No primeiro volume das *Crônicas*, existem diversas passagens a partir das quais os pequenos leitores podem enriquecer sua experiência de apreensão do mundo. Entre elas, há o descuido de Lúcia ao aceitar acompanhar o fauno até sua casa sem antes conhecê-lo melhor. Não fosse pelo arrependimento repentino de Tumnus, a menina teria sido entregue por ele nas mãos da Feiticeira Branca. Com isso, as crianças podem aprender a não confiar em estranhos. A postura de Edmundo ao encontrar Jadis também é reprovável. Todavia, ao contrário da irmã, ele não tem tanta sorte: ao aceitar comer os doces mágicos oferecidos pela Feiticeira, o garoto não consegue pensar em mais nada além de obter mais doces, ainda que às custas de trair seus próprios irmãos. Temos, portanto, um ensinamento acerca de não aceitar comidas ou bebidas ofertadas por pessoas desconhecidas (LEWIS, 2001a, p. 114).

A artimanha da Feiticeira e a conseqüente compulsão de Edmundo por conseguir mais manjar turco podem remeter o leitor ao clássico *Hänsel und Gretel* (1812), ou *João e Maria*, na versão em português, conto publicado pelos irmãos Grimm. Como se sabe, os protagonistas dessa história, de modo muito semelhante, são ludibriados por uma bruxa com a promessa de doces e guloseimas e quase acabam assados no forno.

Existem também trechos em que esses mesmos personagens agem positivamente, demonstrando ao leitor como ele deve proceder em uma situação semelhante. No instante em que os quatro irmãos descobrem que Tumnus foi raptado e encarcerado pela Feiticeira, Susana logo considera melhor que todos deixem Nárnia, porque o local é perigoso. Lúcia, no entanto, assume sua responsabilidade (foi por protegê-la que o fauno foi preso) e pede aos demais que fiquem e ajudem a resgatar o Sr. Tumnus. Semelhantemente, no momento da batalha contra as tropas de Jadis, Edmundo mostra-se responsável e maduro. Se não fosse por ele, que destruiu a vara mágica da Feiticeira, os aliados de Aslam não resistiriam até o leão chegar com reforços. A atitude do garoto repara o erro que ele cometeu no passado (LEWIS, 2001a).

Não por coincidência, os bons exemplos de Lúcia e Edmundo surgem no texto após seus maus exemplos iniciais. Isso é indispensável para ilustrar o processo de amadurecimento emocional dos personagens, o que cumpre um papel decisivo na composição da temática e da estrutura da obra. Assim, ao analisar a narrativa mais de perto, é possível perceber que Lewis se vale de uma técnica metafantástica para criá-la<sup>17</sup>. Em *LFGR*, os protagonistas, que possuíam alguns problemas no mundo “real” (a guerra, o distanciamento dos pais, a mudança para uma cidade estranha, o atrito interpessoal), ao entrarem em Nárnia e viverem uma grande aventura, saem de lá modificados, mais preparados para lidar com os desafios que a Inglaterra ficcional eventualmente lhes imponha. Em resumo: os Pevensie crescem.

Lewis (2009) acreditava que as crianças reais, ao lerem textos fantásticos, tinham também a oportunidade de crescer, de apreender o mundo sob outra perspectiva. O escritor se dizia radicalmente contrário à ideia de que os contos de fadas fornecem às crianças uma falsa impressão da realidade. Para ele, nada poderia ser mais equivocado:

O conto de fadas é acusado de dar às crianças uma falsa impressão do mundo em que vivem. Na minha opinião, porém, nenhum outro tipo de literatura que as crianças poderiam ler lhes daria uma impressão tão verdadeira. As histórias infantis

---

<sup>17</sup> O termo *metafantástico* é uma proposta nossa para nomear a estratégia que cremos ter sido adotada pelo autor na elaboração do livro, ou seja, ele utiliza uma história de fantasia para advogar em favor dos benefícios da fantasia.

que se pretendem “realistas” tendem muito mais a enganar as crianças [...] Em certo sentido, a criança não anseia pelo país das fadas da mesma maneira que o garoto anseia por ser o herói da sexta série. Será que alguém supõe que ele, de fato e prosaicamente, anseia pelos perigos e desconfortos de um conto de fadas? – que seu desejo é de fato que houvesse dragões na Inglaterra contemporânea? De jeito nenhum. Seria muito mais verdadeiro dizer que o país das fadas desperta no menino um anseio por algo que ele não sabe o que é. Comove-o e perturba-o (enriquecendo toda a sua vida) com a vaga sensação de algo que está além de seu alcance, e, longe de tornar insípido ou vazio o mundo exterior, acrescenta-lhe uma nova dimensão de profundidade. O menino não despreza as florestas de verdade por ter lido sobre florestas encantadas: a leitura torna todas as florestas de verdade um pouco encantadas (LEWIS, 2009, p. 746-747).

Portanto, parece-nos que, pelo menos em algum nível, Lewis tinha o propósito de que sua história contribuísse para o engrandecimento das crianças leitoras no que diz respeito à construção de seu caráter. E, da mesma forma que o autor das *Crônicas*, outros pensadores veem as narrativas fantásticas como uma espécie benéfica de literatura nos estágios iniciais do desenvolvimento humano. Fanny Abramovich (2009, p. 17), por exemplo, revela: “É ouvindo história que se pode sentir emoções importantes, como a tristeza, a raiva, a irritação, o pavor, a insegurança, a tranquilidade, e tantas outras mais, e viver profundamente o que as narrativas provocam”. O psicólogo e escritor Bruno Bettelheim (2007) tem opinião semelhante. Para ele, os contos de fadas usam uma linguagem que as crianças compreendem e as ajudam a superar seus conflitos interiores de modo incomparável:

Quanto mais tentei entender a razão dessas histórias terem tanto êxito no enriquecimento da vida interior da criança, mais me dei conta de que esses contos, num sentido bem mais profundo do que qualquer outro material de leitura, começam no ponto em que a criança efetivamente se acha em seu ser psicológico e emocional. Falam de suas graves pressões interiores de um modo que ela inconscientemente compreende e, sem menosprezar as lutas íntimas mais sérias que o crescimento pressupõe, oferecem exemplos tanto de soluções temporárias quanto permanentes para dificuldades prementes (BETTELHEIM, 2007, p. 13).

Em *LFGR*, o personagem cujo processo de amadurecimento é o mais significativo e que, portanto, tem maior probabilidade de influenciar os leitores é, sem sombra de dúvida, o garoto Edmundo. Ele inicia a história como um menino egoísta, pretensioso e pirracento, e por pouco não paga um preço muito caro por isso. Suas ações impensadas quase fizeram com que Nárnia ficasse sob o domínio da Feiticeira Branca para sempre. Com a tomada de consciência e o arrependimento, Edmundo muda totalmente de posicionamento e procura corrigir as falhas de sua índole, terminando a narrativa como um verdadeiro herói.

As mudanças nos outros Pevensie também são perceptíveis: Pedro para de agir tão duramente com relação a Edmundo (um dos motivos pelos quais o irmão mais novo era levado a desafiá-lo) e Susana passa a objetar menos o comportamento e as decisões dos demais. Lúcia, a mais frágil do grupo, por ser a menor, ganha independência como principal

resultado de sua passagem por Nárnia. De acordo com Hanna Ottosson (2011), a fantasia é o meio pelo qual a menina extravasa seus desejos reprimidos e se desenvolve como personagem. Sendo assim, a aventura naquelas terras encantadas tem para ela o valor de uma busca introspectiva:

A mudança física de casacos macios para galhos ásperos representa o aparecimento de um novo mundo, mas também simboliza o início da jornada psicológica de Lúcia, pois ela deixa o ambiente confortável do guarda-roupa, que representa o velho mundo familiar, e entra no mundo do desconhecido. O guarda-roupa, como uma passagem, simboliza a transição do consciente para o inconsciente (OTTOSSON, 2011, p. 3)<sup>18</sup>.

A interpretação de Ottosson do guarda-roupa como uma via através da qual Lúcia entra em contato com seu inconsciente pode ser estendida também aos seus irmãos, porquanto todos eles entram em Nárnia por meio desse objeto. E, como vimos, em maior ou menor grau, os quatro protagonistas passam por um processo positivo de transformação. Tal transformação é propiciada pela fantasia, o que reforça nossa posição de que Lewis cria uma obra fantástica que abertamente discute a temática da fantasia como uma rica fonte de crescimento emocional e ensinamento moral para crianças.

Embora essa técnica metafantástica do autor possa constituir alguma inovação do ponto de vista da forma literária, ela age consolidando uma tradição que vincula a fantasia ao universo da literatura infantil (tradição essa que, contraditoriamente, Lewis contesta em várias oportunidades) e a um propósito pedagógico. Tais características, somadas àquelas que temos ressaltado, são suficientes para demonstrar que *LFGR* figura entre as narrativas de fantasia clássicas, isto é, que não apresenta elementos formais ou de conteúdo realmente inovadores, e que, assim, não tem por que ocupar o centro do cânone literário britânico, pelo menos não sem que haja uma clara diferenciação entre literatura infantil e adulta.

Ademais, não podemos esquecer que o apelo da obra a um passado medieval idealizado, além de se conformar com o nosso argumento, ainda é capaz de revelar muito acerca da postura de Lewis como um escritor romântico e avesso à era moderna. Portanto, esse é um traço cuja análise não podemos desprezar.

---

<sup>18</sup> The physical change from soft coats to rough branches represents the emergence into a new world, but it also symbolises the start of Lucy's psychological journey because she leaves the comforting enclosure of the wardrobe that represents the old familiar world and enters the world of the unknown. The wardrobe as a passageway symbolises the transition from the consciousness to the unconsciousness.

## 2.2 Medievalismo

É possível supor que a preferência do autor das *Crônicas* pelo passado é um fato que foi bastante influenciado por sua educação formal, já que, segundo informações de Duriez (2005) e do próprio Lewis (2002b), ele tinha graduação em língua e literatura inglesa, história antiga, filosofia e línguas e literaturas clássicas. Além disso, o contato com essas disciplinas e o interesse por elas estavam enraizados em sua infância e no período escolar: quando criança, lia diversos livros na biblioteca dos pais, nenhuma edição lhe era restringida; anos mais tarde, no ensino secundário, suas predileções começaram de fato a aparecer, e Lewis obteve saberes preliminares nas áreas de seu futuro grau universitário. O escritor mesmo assegura que:

Smewgy nos ensinava latim e grego, mas todo o resto surgia incidentalmente. Os livros de que mais gostei em suas aulas foram as Odes de Horácio, o quarto canto da Eneida e As Bacantes de Eurípedes. Em certo sentido, eu sempre “gostara” de estudar os clássicos, mas até aquele momento havia sentido apenas o prazer que todos sentem ao dominar um ofício. Agora, eu experimentava os clássicos como poesia (LEWIS, 2002b, p. 130)<sup>19</sup>.

Na biblioteca da escola, achei o *Corpus Poeticum Boreale* e tentei, inutilmente, mas feliz, reconstruir o texto original com base na tradução do rodapé da página. Lá também encontrei Milton e Yeats, além de um livro a respeito da mitologia céltica, que logo se tornou, se não uma rival, pelo menos uma simples companheira da nórdica. Isso me fez bem; apreciar duas mitologias (ou três, agora que eu começara a amar também a grega) plenamente consciente de seus diferentes sabores é algo harmonizante e contribui para a catolicidade [...] Eu dei início (presumivelmente nas férias) a uma epopeia sobre Cuchulain e a outra sobre Finn, em hexâmetros ingleses e tetradecassílabos, respectivamente [...] Mas o Nortismo ainda ocupava o primeiro lugar, e o único trabalho que concluí nessa época foi uma tragédia, nórdica em conteúdo e grega em forma. Tinha o nome de *Loki Bound*, e era tão clássica quanto qualquer Humanista poderia ter desejado [...] (LEWIS, 2002b, p. 132)<sup>20</sup>

Lewis não chegou a concluir o ensino secundário no sistema educacional regular. Devido a dificuldades de adaptação (ele sempre achou mais produtivo aprender sozinho), seu pai o enviou para ter aulas particulares com um professor aposentado, velho amigo da família. Nessa fase de sua vida, embora tenha estudado disciplinas com as quais não havia entrado em

<sup>19</sup> Smewgy taught us Latin and Greek, but everything else came in incidentally. The books I liked best under his teaching were Horace’s Odes, Aeneid IV, and Euripides’ *Bacchae*. I had always in one sense ‘liked’ my classical work, but hitherto this had only been the pleasure that everyone feels in mastering a craft. Now I tasted the classics as poetry.

<sup>20</sup> In the Gurney I found *Corpus Poeticum Boreale* and tried, vainly but happily, to hammer out the originals from the translation at the bottom of the page. There too I found Milton, and Yeats, and a book on Celtic mythology, which soon became, if not a rival, yet a humble companion, to Norse. That did me good; to enjoy two mythologies (or three, now that I had begun to love the Greek), fully aware of their differing flavours, is a balancing thing, and makes for catholicity [...] I began (presumably in the holidays) an epic on Cuchulain and another on Finn, in English hexameters and in fourteeners respectively [...] But the Northernness still came first and the only work I completed at this time was a tragedy, Norse in subject and Greek in form. It was called *Loki Bound* and was as classical as any Humanist could have desired [...]

contato anteriormente, como o francês, por exemplo, o autor se dedicou à leitura dos clássicos em grego e latim – Homero, Eurípedes, Sófocles, Cícero, Catulo, Virgílio, entre outros – bem como de grandes nomes da literatura inglesa. Dentre eles, destacamos Morris, Milton, Malory, Spenser e Sidney, cujos textos são inspirados pelo classicismo e pelo medievalismo.

Como se vê, ao longo de todo o seu preparo intelectual, Lewis revela uma grande afinidade com as obras do passado. Prova disso é que, depois de ser admitido como professor pela *Magdalen College*, na mesma Oxford onde estudou, ele acaba se especializando na Idade Média. Por essa razão, acreditamos que seus trabalhos teóricos e críticos a respeito do assunto podem nos ajudar de duas maneiras distintas, mas complementares: primeiramente, a entender melhor o processo de criação de *LFGR*, já que “nas *Crônicas*, Lewis tentou captar o esplendor imaginativo da Idade Média [...]” (DURIEZ, 2005, p. 121); em segundo lugar, a conjecturar que o escritor e suas convicções estão em desarmonia com a modernidade<sup>21</sup>.

No livro *The Discarded Image* (1964), Lewis (1994) apresenta a consciência pré-moderna de organização do universo. Contudo, assegura que não deseja apregoar um retorno aos parâmetros medievais, mas apenas debater a questão da mudança de modelos. De acordo com ele, o homem, em cada época histórica, gera um modelo que atende às suas necessidades. Quando tal modelo não é mais capaz de explicar os fenômenos, é descartado e substituído por outro. Aos olhos do autor, isso ocasiona a ilusão de que o novo é melhor ou mais satisfatório. Portanto, a despeito de seu aparente desinteresse em revivificar o medievo, ele demonstra um sentimento de inquietação quanto à noção de progresso.

Não se pode mais julgar a mudança nos Modelos como um simples progresso que caminha do erro à verdade. Nenhum Modelo é um catálogo de realidades acabadas, e nenhum deles é uma mera fantasia. Cada um é uma séria tentativa de coletar todos os fenômenos conhecidos em um certo período, e cada um segue acumulando ainda mais informações. Mas também, com não menos certeza, cada Modelo reflete a psicologia prevalecente de uma era praticamente tanto quanto reflete seu estado de conhecimento (LEWIS, 1994, p. 222)<sup>22</sup>.

Nossa percepção é confirmada quando Lewis, ao seguir essa linha de pensamento, declara que o progresso não passa de um mito moderno. Segundo ele, estamos cada vez mais desligados do nosso passado e, conseqüentemente, distantes da única perspectiva por meio da

<sup>21</sup> Referimo-nos aqui à modernidade tanto de um ponto de vista cultural e literário (isto é, ao movimento estético que ficou conhecido como Modernismo e que desafiou as convenções artísticas estabelecidas até então) como de um ponto de vista cronológico (ou seja, ao tempo histórico marcado, entre outros aspectos, pela Revolução Industrial e pelo desenvolvimento do capitalismo).

<sup>22</sup> We can no longer dismiss the change of Models as a simple progress from error to truth. No Model is a catalogue of ultimate realities, and none is a mere fantasy. Each is a serious attempt to get in all the phenomena known at a given period, and each succeeds in getting in a great many. But also, no less surely, each reflects the prevalent psychology of an age almost as much as it reflects the state of that age's knowledge.

qual é possível avaliar com alguma neutralidade os aspectos positivos e negativos do presente. O escritor chama esse desligamento de “esnobismo cronológico” e comenta um pouco mais a seu respeito em um pequeno texto da antologia *God in the Dock* (1970):

Cada época tem sua própria perspectiva. Ela é especialmente adequada para enxergar determinadas verdades e especialmente suscetível de cometer certos equívocos. Todos nós, por conseguinte, precisamos dos livros que corrigirão os erros típicos do nosso próprio tempo. E isso significa ler os livros antigos [...] Duas cabeças são melhores do que uma para raciocinar não porque sejam infalíveis, mas porque é improvável que caminhem de modo errado na mesma direção. Para ter certeza, os livros do futuro seriam tão bons corretivos quanto aqueles do passado, mas infelizmente nós não temos acesso a eles (LEWIS, 1972, p. 202)<sup>23</sup>.

Na realidade, essa antipatia de Lewis pelas velozes e incessantes alterações da era moderna e seu apego às perspectivas do passado possivelmente estão ligados ao temor que ele deixa transparecer da depravação de valores humanos essenciais<sup>24</sup>. Por algum motivo, o autor parece acreditar que esses valores estão materializados de maneira ideal no homem do Velho Ocidente, e, em virtude disso, os distúrbios provocados pelo tempo criam uma reação adversa de sua parte. Ele dá indícios de seu pensamento reacionário em uma carta destinada a Warren, seu irmão: “[...] este mundo está se tornando, e em parte já se tornou, simplesmente *demais* para pessoas do tipo antiquado como você e eu. Não entendo sua política, sua economia ou qualquer coisa dele” (LEWIS, 2003, p. 339, grifo do autor)<sup>25</sup>.

Outras evidências, de natureza ainda mais incisiva, podem ser vistas no ensaio *Descriptione Temporum* (1954), no qual Lewis (1979) debate a subdivisão da história e suas motivações. O escritor se concentra na cisão que seria a maior de todas: a que separa o seu próprio tempo da era de Walter Scott e Jane Austen. Embora não seja capaz de precisar o ano ou década dessa divisão, ele procura explicá-la com base nas mudanças ocorridas em três áreas distintas: política, literatura e religião. Na política, surgem os movimentos de excitação das massas (Lewis deve ter em mente o totalitarismo e o comunismo); na literatura, perde-se o sentido (nesse ponto, ele condena o simpósio em que sete especialistas não conseguem chegar a um consenso quanto ao significado de um poema de T. S. Eliot); e na religião, a sociedade

<sup>23</sup> Every age has its own outlook. It is specially good at seeing certain truths and specially liable to make certain mistakes. We all, therefore, need the books that will correct the characteristic mistakes of our own period. And that means the old books [...] Two heads are better than one, not because either is infallible, but because they are unlikely to go wrong in the same direction. To be sure, the books of the future would be just as good a corrective as the books of the past, but unfortunately we cannot get at them.

<sup>24</sup> No ensaio intitulado *The Abolition of Man* (1943), Lewis (2001b) disserta sobre sistemas de valores objetivos de reconhecimento universal, que são reunidos em um conceito chamado por ele de *Tao*. O *Tao* possui raízes muito mais filosóficas do que religiosas e, de acordo com o escritor, permite distinguir o bom do ruim, o certo do errado, o justo do injusto.

<sup>25</sup> [...] the world, as it is now becoming and has partly become, is simply *too much* for people of the old square-rigged type like you and me. I don't understand its economics, or its politics, or any dam' thing about it.

passa por um processo de descristianização (ele utiliza o termo “pós-cristão” para se referir ao indivíduo resultante desse fenômeno).

Todas essas mutações vão de encontro aos padrões pré-modernos de organização do mundo. No entanto, nada é comparável ao nascimento das máquinas. Para Lewis, elas são a origem da grande revolução no comportamento humano. Com a tecnologia, estabelece-se o arquétipo de que o novo é melhor. Isso ficaria gravado no subconsciente das pessoas, gerando um consumismo e um automatismo em ampla escala. O receio do autor é que a sociedade aja da mesma forma em relação aos supostos valores fundamentais do homem, que ele iconiza na sociedade europeia feudal, livre do industrialismo.

Eu tinha pesadelos de dois tipos: sobre espectros e insetos. Os do segundo tipo eram, sem sombra de dúvida, os piores; até hoje, prefiro ver um fantasma do que uma tarântula. E até hoje quase consegui me convencer a racionalizar e justificar minha fobia. Como Owen Barfield uma vez me disse: “O problema dos insetos é que eles são como locomotivas francesas – possuem todas as engrenagens do lado de fora”. *As engrenagens* – eis o problema. Seus membros angulares, seus movimentos bruscos, seus barulhos secos e metálicos, tudo neles sugere máquinas que ganharam vida ou o degenerar da vida em maquinismo (LEWIS, 2002b, p. 7, grifo do autor)<sup>26</sup>.

De certa forma, o modo de vida da sociedade capitalista ocidental pós-moderna<sup>27</sup>, que descarta produtos e adere a modas passageiras com uma rapidez jamais antes vista, prova que Lewis tinha alguma razão. Por outro lado, achar que diferentes maneiras de conformação política, inovações literárias e crenças religiosas não cristãs descaracterizariam a humanidade nos passa a impressão de um pensamento bastante estreito. Ao que tudo indica, o fato é que Lewis tem dificuldades em lidar com os desafios que o presente lhe impõe e procura a segurança de que carece no passado.

Nesse sentido, podemos afirmar que Lewis é um romântico. Afinal, as críticas do escritor diante da modernidade condizem com os ideais da estética romântica, segundo a descrição de Michael Löwy e Robert Sayre (1995). Entre tais críticas encontramos o desencantamento, a quantificação e a mecanização do mundo, além da dissolução dos vínculos sociais.

---

<sup>26</sup> My bad dreams were of two kinds, those about spectres and those about insects. The second were, beyond comparison, the worse; to this day I would rather meet a ghost than a tarantula. And to this day I could almost find it in my heart to rationalise and justify my phobia. As Owen Barfield once said to me, ‘The trouble about insects is that they are like French locomotives – they have all the works on the outside.’ *The works* – that is the trouble. Their angular limbs, their jerky movements, their dry, metallic noises, all suggest either machines that have come to life or life degenerating into mechanism.

<sup>27</sup> A pós-modernidade é pensada nesse contexto do ponto de vista de Fredric Jameson (1997), isto é, como uma superestrutura ideológica que serve à estrutura econômica, técnica e cultural do capitalismo tardio ou global, o qual, por sua vez, está interessado principalmente na exponenciação do consumo.

No entanto, a religião – em suas formas tradicionais ou suas manifestações místicas e/ou heréticas – não é o único meio de “reencantamento” escolhido pelos românticos: voltam-se também para a *magia*, artes esotéricas, feitiçaria, alquimia, astrologia; redescobrem os mitos, pagãos ou cristãos, lendas, contos de fadas, narrativas “góticas”; exploram os reinos escondidos do sonho e do fantástico [...] (LÖWY e SAYRE, 1995, p. 52, grifo dos autores)

Os românticos estão também obcecados pelo terror de uma mecanização do próprio ser humano, desde a autômata *Olympia* de Hoffmann – cujo movimento e canto tinham “esse compasso regular e desagradável que faz lembrar a rotação da máquina” – até a *Eva futura* de Villiers de l’Isle-Adam (LÖWY e SAYRE, 1995, p. 63).

Bloom (2006) consolida essa ideia. Em sua opinião, a aversão de Lewis ao período moderno está ancorada na contínua busca do autor por certezas, algo que os modernos não são capazes de lhe dar. Afinal, essa geração destaca-se exatamente por todos os seus questionamentos e por suas propostas desconstrutivistas. O próprio Bloom, que enxerga a si mesmo como um indivíduo indagador, revela que essa particularidade de Lewis dificultou uma aproximação entre os dois, quando se conheceram na Universidade de Cambridge, onde o escritor encerrou sua carreira:

Kilby acertadamente observa a respeito de Lewis: “Ele gostava mais de respostas do que de perguntas”, e *A Mind Awake* [antologia de C. S. Lewis] é certamente um livro de respostas. Quanto a mim, só sou capaz de ler, escrever e ensinar fazendo perguntas, o que suponho ser a causa de meu contato com o Professor Lewis ter durado somente um mês. Como a maioria das pessoas, preferiria ter respostas, mas Shakespeare não era um solucionador de problemas, e o refrão ao longo de *Hamlet* é “questão” em suas muitas formas (BLOOM, 2006, p. 2)<sup>28</sup>.

Por conseguinte, podemos descrever Lewis como um passadista fora de contexto, alguém que não se encaixa nos moldes de sua época. Na verdade, ele mesmo se enxerga dessa forma: no desfecho de *De Descriptione Temporum*, que, antes de ser publicado integralmente, foi uma palestra inaugural em Cambridge, o autor se declara um espécime ímpar, apto a ler a antiga literatura ocidental na condição de nativo, enquanto muitos o fazem como estrangeiros. Por fim, ainda complementa: “Falando não apenas por mim, mas por todos os outros homens do Velho Ocidente que vocês possam chegar a conhecer, eu diria: usem seus espécimes enquanto podem. Não haverá muitos dinossauros mais” (LEWIS, 1979, p. 14)<sup>29</sup>.

Assim, diante da sensação de incompatibilidade e da impossibilidade de trazer os valores do passado para o século XX, Lewis encontra na escrita ficcional um modo de dar voz

<sup>28</sup> Kilby accurately remarks of Lewis: “He liked answers better than questions,” and *A Mind Awake* certainly is a book of answers. I myself only can read, write and teach by asking questions, which I suppose is why my contact with Professor Lewis endured just a month. Like most people I would prefer answers, but Shakespeare was not a problem-solver, and the refrain throughout *Hamlet* is “question” in its many forms.

<sup>29</sup> Speaking not only for myself but for all other Old Western men whom you may meet, I would say, use your specimens while you can. There are not going to be many more dinosaurs.

às suas convicções, e produz obras que a crítica (BLOOM, 2006; HUTTAR, 1991; WALSH, 1969; ORWELL, 1945) muitas vezes tacha de saudosistas. Isso é visto tanto em sua produção de poesia quanto de prosa. Um exemplo da primeira são os versos líricos do escritor editados sob o pseudônimo de Clive Hamilton (2005), que exibem sentimentos pessimistas e escapistas diante da realidade; a segunda, por seu turno, é simbolizada principalmente pelas *Crônicas*, que tentam recobrar a percepção pré-moderna de compreensão do mundo.

Para verificar como esse processo de fato ocorre no interior das narrativas, a obra *The Allegory of Love* (1936) é de extrema valia. Nela, Lewis (1958) defende que o sentimento de amor romântico, que envolve o enaltecimento do sexo feminino e as fantasias em torno do ato sexual, só começa a despontar na literatura a partir do século XI, período que determina, em sua visão, o declínio da Idade Média no continente europeu, sob a perspectiva histórica. Antes disso, o que existe, em seu entendimento, é uma preocupação com outros ideais de amor, que se traduzem em conceitos como amizade, união, coragem, lealdade, cortesia e humildade.

O “amor”, no nosso sentido da palavra, está ausente tanto da literatura da Idade Média quanto da Antiguidade Clássica. Suas histórias favoritas não eram, como as nossas, histórias a respeito de como um homem se casou ou deixou de se casar com uma mulher. Eles preferiam ouvir sobre como um homem santo foi para o paraíso ou como um homem valente foi para a batalha [...] Nesse período, a mais profunda das emoções mundanas é o amor do homem pelo homem, o amor recíproco de guerreiros que morrem juntos lutando contra injustiças, e o afeto entre vassalo e senhor. Nós nunca entenderemos este último se pensarmos nele à luz de nossas próprias lealdades moderadas e impessoais (LEWIS, 1958, p. 9)<sup>30</sup>.

Não há praticamente nenhum indício de romance, reverência pelas mulheres ou imaginação idealizada acerca do sexo. O centro de gravidade está em outro lugar – nas esperanças e temores da religião ou nas fidelidades puras e felizes do salão feudal (LEWIS, 1958, p. 10)<sup>31</sup>.

Demonstrações desse amor pré-romântico permeiam todos os volumes da coleção de histórias sobre Nárnia<sup>32</sup>. Para se ter uma ideia, em *LFGR*, Lúcia se recusa a permitir que seu mais novo amigo, Sr. Tumnus, fique abandonado à própria sorte no território inimigo. Mesmo sabendo dos perigos que teria que enfrentar para colocá-lo em liberdade, ela o faz sem

<sup>30</sup> ‘Love’, in our sense of the word, is as absent from the literature of the Dark Ages as from that of classical antiquity. Their favourite stories were not, like ours, stories of how a man married, or failed to marry, a woman. They preferred to hear how a holy man went to heaven or how a brave man went to battle [...] The deepest of worldly emotions in this period is the love of man for man, the mutual love of warriors who die together fighting against odds, and the affection between vassal and lord. We shall never understand this last, if we think of it in the light of our own moderated and impersonal loyalties.

<sup>31</sup> Of romance, of reverence for women, of the idealizing imagination exercised about sex, there is hardly a hint. The centre of gravity is elsewhere – in the hopes and fears of religion, or in the clean and happy fidelities of the feudal hall.

<sup>32</sup> É importante esclarecer que, apesar de o nosso trabalho examinar apenas *LFGR*, Nárnia é um cenário comum a todas as *Crônicas*. Logo, eventualmente ilustraremos nosso argumento com exemplos dos demais volumes.

hesitar nem por um instante (LEWIS, 2001a, p. 136-137). Ainda nessa narrativa, a aptidão de Pedro como líder e espadachim é posta à prova quando, em uma ocasião parecida com um ritual de iniciação, o rapaz tem que enfrentar Maugrim para salvar suas irmãs e mostrar ser merecedor da tarefa de governar Nárnia. Ao final da luta, Aslam lhe confere o título de “*Sir Peter Wolf’s-Bane*”, algo como “Cavaleiro Pedro Exterminador de Lobos” (LEWIS, 2001a, p. 170-171).

Já em *Príncipe Caspian* (1951), é notório como ambos os reis de Nárnia (Pedro, o do passado, e Caspian, o atual) reconhecem a autoridade um do outro e estabelecem uma aliança para derrotar o tirano Miraz e salvar o reino, sem que nenhuma vaidade pessoal seja colocada antes de seus propósitos (LEWIS, 2001a). Também chamam nossa atenção a conduta civilizada dispensada aos oponentes e a importância atribuída aos títulos de nobreza (LEWIS, 2001a, p. 398). Além do mais, nenhum outro personagem em toda a série consegue traduzir o espírito de aventura e generosidade do típico cavaleiro medieval como o ratinho Ripchip, que, a despeito de seu tamanho, não tem medo de nada, está sempre pronto a servir e coloca a justiça e o bem-estar de seus companheiros roedores em primeiro lugar:

– Real Senhor! A minha vida está inteiramente a seu dispor, mas tenho de defender a minha honra. O único trompeteiro do seu exército é um dos meus. Julguei por isso que nos enviariam para acompanhar os emissários que levaram a Miraz o seu desafio. O meu povo está magoado, senhor. Se fosse o seu desejo designar-me árbitro, talvez isso satisfizesse o meu povo (LEWIS, 2009, p. 380)<sup>33</sup>.

– Mas para que você quer uma cauda? – perguntou Aslam. – Senhor – replicou o rato –, é verdade que, sem ela, posso comer e dormir e dar a vida pelo meu rei. Mas a cauda sempre foi a honra e a glória de um rato [...] – Por que todos os seus seguidores estão de espada na mão? – perguntou Aslam. – Com licença de Vossa Majestade – disse o segundo rato, que se chamava Pipcik. – Estamos todos prontos a cortar a cauda se o nosso chefe ficar sem a dele. Não queremos ostentar uma honra que é negada ao Grande Rato (LEWIS, 2009, p. 390-391)<sup>34</sup>.

Como se pode ver, esse código de cavalaria arturiano e o ambiente medieval como um todo compõem o cenário das histórias. Ao longo do texto, o leitor é remetido à Europa de séculos atrás, repleta de castelos, guerreiros, cortes, batalhas corpo a corpo e até mesmo das superstições daquele período. O regime político de Nárnia e dos países vizinhos – monarquia

<sup>33</sup> “Sire,” said Reepicheep. “My life is ever at your command, but my honor is my own. Sire, I have among my people the only trumpeter in your Majesty’s army. I had thought, perhaps, we might have been sent with the challenge. Sire, my people are grieved. Perhaps if it were your pleasure that I should be a marshal of the lists, it would content them (LEWIS, 2001a, p. 402).

<sup>34</sup> “But what do you want with a tail?” asked Aslan. “Sir,” said the Mouse, “I can eat and sleep and die for my King without one. But a tail is the honor and glory of a Mouse.” [...] “Why have your followers all drawn their swords, may I ask?” said Aslan. “May it please your High Majesty,” said the second Mouse, whose name was Peepiceek, “we are all waiting to cut off our own tails if our Chief must go without his. We will not bear the shame of wearing an honor which is denied to the High Mouse.” (LEWIS, 2001a, p. 412-413)

absolutista e hereditária, que favorece o primogênito em detrimento dos demais filhos e filhas – e o imaginário em torno de monstros marinhos são mais duas características que sem dúvida nos ajudam a ilustrar esse padrão.

Afastadas as meninas, Aslam pousou a pata (apesar de aveludada, muito pesada) em cima do ombro de Pedro: – Venha, Filho de Adão; vou mostrar-lhe o palácio onde um dia será rei. Ainda empunhando a espada desembainhada, Pedro acompanhou o Leão ao extremo leste do topo da colina [...] – Aquilo, ó humano, é Cair Paravel, dos quatro tronos, num dos quais você há de sentar-se como rei. É o primeiro a vê-lo por ser o primogênito; e será o Grande Rei, acima de todos os outros (LEWIS, 2009, p. 159)<sup>35</sup>.

Subitamente, quase junto a bombordo, ergueu-se do mar uma cabeça horrível. Toda verde e vermelha, com manchas purpúreas, exceto nos lugares a que se agarravam mariscos, e tinha o feio da cabeça de um cavalo, mas sem orelhas. Os olhos eram enormes, feitos para enxergar nas profundezas escuras do oceano, e na boca escancarada alinhava-se uma dupla fileira de dentes, afiados como os dos peixes. A princípio, pareceu-lhes que a cabeça se apoiava num comprido pescoço, mas, à medida que emergia das águas, compreenderam todos que não era o pescoço, mas o próprio corpo... Viam finalmente agora o que tanta gente anseia por ver: a grande Serpente do Mar (LEWIS, 2009, p. 455)<sup>36</sup>.

Nossa compreensão é reforçada por Alan Jacobs (2010), para quem o fio condutor que perpassa as *Crônicas* é a contenda pela soberania. O pesquisador afirma que existe uma característica comum a todas as histórias: a constante investida de usurpadores contra o trono de Aslam e a defesa deste por seus fiéis seguidores. No caso específico de *LFGR*, vemos como a Feiticeira Branca se aproveita da longa ausência do leão para colocar um feitiço de inverno perene sobre toda a terra de Nárnia, aterrorizar seus habitantes e proclamar-se Rainha Branca. É no encontro com os castores que as crianças ficam sabendo da verdade, e vão até Aslam para auxiliá-lo a recuperar o reino.

– Aslam?! – exclamou o Sr. Castor. – Então não sabem? Aslam é o rei. É o verdadeiro Senhor dos Bosques, embora já há muito esteja ausente. Desde o tempo do meu pai e do meu avô. Agora chegou a notícia de que vai voltar. Neste momento

<sup>35</sup> When the girls had gone Aslan laid his paw – and though it was velvety it was very heavy – on Peter’s shoulder and said, “Come, Son of Adam, and I will show you a far-off sight of the castle where you are to be King.” And Peter with his sword still drawn in his hand went with the Lion to the eastern edge of the hilltop [...] “That, O Man,” said Aslan, “is Cair Paravel of the four thrones, in one of which you must sit as King. I show it to you because you are the firstborn and you will be High King over all the rest.” (LEWIS, 2001a, p. 169-170)

<sup>36</sup> Suddenly, only about the length of a cricket pitch from their port side, an appalling head reared itself out of the sea. It was all greens and vermilions with purple blotches – except where shellfish clung to it – and shaped rather like a horse’s, though without ears. It had enormous eyes, eyes made for staring through the dark depths of the ocean, and a gaping mouth filled with double rows of sharp fish-like teeth. It came up on what they first took to be a huge neck, but as more and more of it emerged everyone knew that this was not its neck but its body and that at last they were seeing what so many people have foolishly wanted to see – the great Sea Serpent (LEWIS, 2001a, p. 478).

mesmo está em Nárnia. Ele dará um jeito na Feiticeira Branca, não se preocupem (LEWIS, 2009, p. 137)<sup>37</sup>.

Outra leitura a vincular as *Crônicas* ao universo da Idade Média é a de Michael Ward (2010), que relaciona os corpos celestes da cosmologia geocêntrica de Ptolomeu, isto é, Sol, Lua, Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter e Saturno, com as narrativas de Lewis. Percebemos em cada uma delas os traços peculiares de um dos astros e das divindades mitológicas que os regem. Contudo, Ward não acredita que o escritor tenha começado a produção dos livros com esse modelo já em mente. Ele teria incorporado as associações astrológicas gradativamente, à medida que os textos ganhavam forma.

Assim, em *O Leão*, as crianças se tornam monarcas sob o soberano Júpiter; em *Príncipe Caspian*, enrijecem sob o forte Marte; em *O “Peregrino da Alvorada”*, bebem luz sob o penetrante Sol; em *A Cadeira de Prata*, aprendem obediência sob a subserviente Lua; em *O Cavalo e Seu Menino*, aprendem a adorar a poesia sob o eloquente Mercúrio; em *O Sobrinho do Mago*, ganham o fruto da vida sob a fecunda Vênus; e, em *A Última Batalha*, sofrem e morrem sob o congelante Saturno (WARD, 2010, p. 237)<sup>38</sup>.

Em *LFGR*, o episódio a que o pesquisador se refere é o período de quinze anos em que os quatro irmãos Pevensie governam Nárnia, depois que a Feiticeira Branca é derrotada e Aslam se distancia da região novamente. Esse intervalo fica conhecido como “Idade do Ouro”, porque foi o tempo mais feliz e próspero que aquelas terras tiveram em toda a sua existência: os reis e as rainhas elaboraram leis para beneficiar os súditos, evitaram o corte desnecessário de árvores, firmaram alianças com os países vizinhos, aniquilaram os asseclas remanescentes da Feiticeira Branca, protegeram os limites do reino contra invasores oportunistas e mantiveram a paz (LEWIS, 2001a, p. 194).

Ademais, dois outros indícios amparam o argumento de Ward: o impendente retorno do leão Aslam, o genuíno rei de Nárnia, no início da narrativa (LEWIS, 2001a, p. 141); e o despertar da natureza causado pelo enfraquecimento da magia da Feiticeira, o que pode ser associado à boa relação do deus romano Júpiter com as plantas e os animais: de acordo com o mito que descreve seu nascimento, quando bebê, Júpiter deixou de ser devorado por seu pai, Saturno, porque sua mãe, Cibele, o entregou para as ninfas da floresta cuidarem.

<sup>37</sup> “Aslan?” said Mr. Beaver. “Why, don’t you know? He’s the King. He’s the Lord of the whole wood, but not often here, you understand. Never in my time or my father’s time. But the word has reached us that he has come back. He is in Narnia at this moment. He’ll settle the White Queen all right. It is he, not you, that will save Mr. Tumnus.” (LEWIS, 2001a, p. 146)

<sup>38</sup> Thus, in *The Lion* they become monarchs under sovereign Jove; in *Prince Caspian* they harden under strong Mars; in *The ‘Dawn Treader’* they drink light under searching Sol; in *The Silver Chair* learn obedience under subordinate Luna; in *The Horse and His Boy* they come to love poetry under eloquent Mercury; in *The Magician’s Nephew* they gain life-giving fruit under fertile Venus; and in *The Last Battle* they suffer and die under chilling Saturn.

Durante esse período, a cabra Amalteia teria lhe servido como ama de leite, e ele teria se alimentado ainda do mel das abelhas.

A neve agora derretia-se pra valer; tapetes de relva começavam a surgir em todas as direções. Se você nunca viu um mundo de neve por tanto tempo, como Edmundo, não poderá compreender o alívio que eram aquelas manchas verdes, depois das grandes e brancas solidões (LEWIS, 2009, p. 155)<sup>39</sup>.

Botões de açafraão cresciam em torno de uma velha árvore, em tons de ouro, púrpura e branco. E chegou uma música ainda mais deliciosa que o murmúrio das águas. Empoleirado num ramo, um passarinho começou a chilrear. Um outro respondeu mais adiante. Como se fosse um sinal, ouviram-se trinos e gorjeios por toda parte e todos começaram a cantar ao mesmo tempo (LEWIS, 2009, p. 156)<sup>40</sup>.

Portanto, é visível que a atmosfera passadista das *Crônicas* contribui para situá-las ao lado dos contos de fadas clássicos, na medida em que estes frequentemente exploram a utilização de elementos medievais em seus enredos. Conforme ressaltamos anteriormente, em quase todos eles temos a presença de cenários campestres, castelos, cavaleiros, princesas que estão em apuros, bruxas, seres do imaginário da época (como dragões e sereias), entre outros. Podemos mencionar como exemplos *Cinderela*, *Pele de Asno*, *Rapunzel*, *O Pequeno Polegar*, *O Alfaiate Valente* e *A Bela Adormecida*.

Esse aspecto da obra, especialmente se somado àqueles analisados ao longo deste capítulo, por certo a coloca no contrafluxo das tendências modernas que dominam a literatura da Europa na primeira metade do século XX, e faz com que Lev Grossman (2005) classifique Lewis como um autor de fantasia tradicional, que acompanha as propensões conservadoras de um gênero repleto de lugares-comuns. O principal deles, obviamente, é a incessante referência à Idade Média: “O gênero olha para trás em direção a um mundo pseudofeudal romantizado e idealizado, onde cavaleiros e damas bailam ao som de Greensleeves” [canção do populário inglês cuja autoria é supostamente atribuída ao rei Henrique VIII, governante da dinastia Tudor] (GROSSMAN, 2005, p. 2)<sup>41</sup>.

Na realidade, como bem ressalta Maria Cecire (2009), mais do que simplesmente acompanhar, Lewis ajuda a consolidar o medievalismo no gênero fantástico. A autora explica

<sup>39</sup> And now the snow was really melting in earnest and patches of green grass were beginning to appear in every direction. Unless you have looked at a world of snow as long as Edmund had been looking at it, you will hardly be able to imagine what a relief those green patches were after the endless white (LEWIS, 2001a, p. 164).

<sup>40</sup> Only five minutes later he noticed a dozen crocuses growing round the foot of an old tree – gold and purple and white. Then came a sound even more delicious than the sound of the water. Close beside the path they were following a bird suddenly chirped from the branch of a tree. It was answered by the chuckle of another bird a little further off. And then, as if that had been a signal, there was chattering and chirruping in every direction, and then a moment of full song [...] (LEWIS, 2001a, p. 165)

<sup>41</sup> It looks backward to an idealized, romanticized, pseudofeudal world, where knights and ladies morris-dance to Greensleeves.

que ele e Tolkien tiveram um papel fundamental na implementação de um denso currículo de estudos medievais na Universidade de Oxford, que ficou em vigor por cerca de quarenta anos, da década de 1930 até a década de 1970. Esse currículo (juntamente com as criações literárias dos dois colegas) influenciou futuras gerações de escritores que se dedicaram à fantasia, como Susan Cooper, Diana Wynne Jones e Philip Pullman.

Obras adoradas e influentes como as *Crônicas* de Lewis e *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis* de Tolkien estão baseadas principalmente em recriações de um passado anglicizado e heroico, e os demais mundos mágicos da fantasia infantil que sucederam esses textos-chave são igualmente concebidos para evocar uma Grã-Bretanha medieval idealizada. Eles são predominantemente pastorais e modelados em sistemas feudais de lealdade e de hierarquia de classes, e dependem de medievalismos como protagonistas aventureiros, arquitetura acastelada e papéis de gênero simplificados (CECIRE, 2009, p. 396)<sup>42</sup>.

Quanto às causas dessa ênfase no medievalismo, Cecire acentua que a estratégia pode ser usada como uma forma de enfatizar valores positivos que estão sendo ameaçados por tempos históricos mais recentes (um sentimento que, como vimos, Lewis parece demonstrar). Todavia, a autora vai além, e defende a tese de que textos fantásticos ricos em um imaginário medieval, em especial os destinados às crianças, são decisivos para o processo de construção da identidade nacional. Afinal, não é por acaso que “diante da globalização, a nova fantasia continua a reproduzir esse desejo pelo medieval” (CECIRE, 2009, p. 396)<sup>43</sup>.

Mesmo aqueles textos fantásticos que se passam em um ambiente aparentemente contemporâneo e intercultural, como os da série *Harry Potter*, de J. K. Rowling, no fundo, de acordo com Cecire, exibem boa parcela dos estereótipos do gênero e participam ativamente da produção de signos nacionalistas e de sua instilação nas consciências em formação do público jovem. Percebe-se tal fenômeno facilmente através da comparação entre a crítica elogiosa aos livros de Rowling (em contraste com os de Lewis) feita por Grossman e a breve análise que a autora faz de algumas passagens-chave dos volumes. Na opinião do crítico literário:

Os livros de Rowling [...] se passam nos anos noventa – não em uma Nárnia do nunca, mas na Inglaterra [...] de hoje, com carros, telefones e PlayStations. Rowling adapta um gênero conservador por natureza para seus objetivos progressivos. Sua Hogwarts é secular e sexual e multicultural e multirracial e até meio multimídia, com todos aqueles fantasmas falantes. Encaremos a verdade: se Lewis aparecesse

<sup>42</sup> Beloved and influential works such as Lewis’s *Chronicles* and J. R. R. Tolkien’s *The Hobbit* and *Lord of the Rings* are based primarily on reimaginings of a heroic Anglicised past, and the magical otherworlds of the children’s fantasy that followed these key texts are similarly designed to evoke an idealised medieval Britain. They are overwhelmingly pastoral and modelled on feudal systems of loyalty and class hierarchy, and are reliant on such medievalisms as questing protagonists, castellated architecture and simplified gender roles.

<sup>43</sup> In the face of globalisation new fantasy continues to replicate this desire for the medieval [...]

por lá, ele provavelmente acabaria sendo um Comensal da Morte (GROSSMAN, 2005, p. 2)<sup>44</sup>.

Apesar de a história acontecer na Inglaterra atual, Hogwarts, o principal cenário da trama, é um imenso castelo medieval, e os personagens que ali estão são estudantes de magia, que querem se tornar bruxos e bruxas (com direito, inclusive, a vassouras voadoras e varinhas mágicas). Ademais, para Cecire, esses “multirrecursos” sobre os quais Grossman fala servem muitas vezes apenas de fachada para encobrir uma ideologia pró-nacionalismo. Nesse sentido, Rowling seria tão conservadora quanto Lewis ou Tolkien. Como exemplo, a autora comenta a respeito dos membros da comunidade de Hogwarts: alunos das mais diversas etnias que têm o mesmo *status* na instituição. Porém, o personagem negro, o asiático e os indianos são planos e menores, e em nenhum momento há qualquer discussão acerca de suas raças ou culturas. Elas simplesmente parecem não ter nenhuma importância em suas vidas:

Em outras palavras, eles poderiam facilmente ser brancos e possuir nomes anglicizados sem que isso afetasse a história ou mesmo o “tato” da série *Harry Potter*. Eles são britânicos completamente integrados, que através da assimilação adotaram as normas culturais britânicas tão inteiramente que tudo o que resta de sua diferença étnica são seus nomes e a cor de sua pele. Essa representação das minorias possibilita sua total participação no universo da fantasia medieval nacionalista sem alterar significativamente sua composição nostálgica (CECIRE, 2009, p. 401-402)<sup>45</sup>.

Em outro trecho, Cecire destaca a inabilidade dos gnomos e dos elfos domésticos em dominar a variedade padrão da língua inglesa, além das constantes humilhações a que eles são submetidos, o que teria sérias conotações xenofóbicas. Essa é uma polêmica que também faz parte das *Crônicas*: Lewis é continuamente acusado de veicular sentimentos de aversão às etnias árabes, supostamente representadas pelos habitantes da Calormânia, um país situado a sudeste de Nárnia. O país surge majoritariamente no volume *O Cavalo e seu Menino* (1954), e seu povo é descrito como guerreiro e cruel, com feições bem diferentes daquelas encontradas nos narnianos e trajando um vestuário bastante peculiar:

<sup>44</sup> Rowling’s books [...] take place in the 1990s – not in some never-never Narnia but in modern-day [...] England, with cars, telephones and PlayStations. Rowling adapts an inherently conservative genre for her own progressive purposes. Her Hogwarts is secular and sexual and multicultural and multiracial and even sort of multimedia, with all those talking ghosts. If Lewis showed up there, let’s face it, he’d probably wind up a Death Eater.

<sup>45</sup> In other words, they could as easily be White with Anglicised names without affecting the story or even the ‘feel’ of the *Harry Potter* series. They are fully integrated Britons, who have assimilated by adopting British cultural norms so entirely that all that remains of their ethnic difference is their names and the colour of their skin. This depiction of minorities allows their full participation in the universe of medievalised, nationalistic fantasy without significantly altering its nostalgic make-up.

Shasta não tinha o mínimo interesse pela vila onde o pai vendia o pescado. Nas poucas vezes em que tinha ido lá não vira nada de interessante. Só encontrara gente parecida com o pai: homens barbudos, usando mantos sujos e compridos, turbantes na cabeça e tamancos de pau de bico virado para cima, e que resmungavam entre si uma conversa mole e enjoada (LEWIS, 2009, p. 193)<sup>46</sup>.

Um dia chegou do Sul um homem nada parecido com os outros que Shasta conhecera. Montava um grande cavalo malhado, de crina esvoaçante, com estribos e freios de prata [...] Seu rosto escuro não causou a menor surpresa a Shasta, pois todos os calormanos também são escuros [...] – Não encha essa boca murcha de mentiras. É evidente que esse menino não é seu filho, pois o seu rosto é escuro como o meu, e o rapazinho é claro e bonito como os malditos mas belos selvagens que habitam as distantes terras do Norte (LEWIS, 2009, p. 194-195)<sup>47</sup>.

Como se pode perceber, a aculturação de valores estrangeiros e o repúdio mais ou menos explícito de elementos alheios ao que é considerada a noção de identidade nacional são estratégias que o medievalismo de alguma maneira tem ajudado a disseminar nas narrativas de fantasia. No entanto, é na estruturação de um referencial hipoteticamente uniforme e glorioso, com raízes em um período longínquo, que reside seu estratagema mais eficaz. Portanto, ainda segundo Cecire, o medievalismo é um conceito primordial nos contos de fadas para propagar a impressão de continuidade em relação a um passado histórico tradicional, legitimando uma alegada ordem “natural” do mundo por meio de uma comunidade nacional imaginária:

[...] essa comunidade recém conectada veio conceber a si mesma em termos de um passado distante, reunindo centenas de anos de história e múltiplas camadas de mudanças culturais de fontes anglo-saxãs, escandinavas, celtas e normandas sob o conceito unificado do “medieval”. Mesmo hoje, essa era abrangente e tumultuada do passado da Grã-Bretanha permanece relativamente homogênea na imaginação ocidental (CECIRE, 2009, p. 398)<sup>48</sup>.

Nas histórias, a defesa da tradição nacional com frequência acaba resultando num confronto entre “nós” e “eles”, em que um determinado espaço simbólico é disputado por forças antagônicas. Esse é o caso da Terra Média, em *O Senhor dos Anéis*, ameaçada pelos exércitos de Sauron e Saruman (compostos, por sinal, basicamente por ogros de pele escura e

<sup>46</sup> Shasta was not at all interested in anything that lay south of his home because he had once or twice been to the village with Arsheesh and he knew that there was nothing very interesting there. In the village he only met other men who were just like his father – men with long, dirty robes, and wooden shoes turned up at the toe, and turbans on their heads, and beards, talking to one another very slowly about things that sounded dull (LEWIS, 2001a, p. 205).

<sup>47</sup> One day there came from the south a stranger who was unlike any man that Shasta had seen before. He rode up a strong dappled horse with flowing mane and tail, and his stirrups and bridle were inlaid with silver [...] His face was dark, but this did not surprise Shasta because all the people of Calormen are like that [...] “Do not load your aged mouth with falsehoods. This boy is manifestly no son of yours, for your cheek is as black as mine but the boy is fair and white like the accursed but beautiful barbarians who inhabit the remote North.” (LEWIS, 2001a, p. 206-207)

<sup>48</sup> [...] this newly connected community came to conceive of itself in terms of a distant past, subsuming hundreds of years of history and multiple layers of cultural change from Anglo-Saxon, Scandinavian, Celtic and Norman sources under the unified concept of the ‘medieval’. Even today, this far-reaching and tumultuous era of Britain’s past remains relatively homogeneous in the Western imagination.

mercenários sulistas também com tom de pele pardo, conhecidos pelo nome de Haradrim); de Hogwarts, em *Harry Potter*; e, é claro, de Nárnia, em *LFGR*. No cinema, tais confrontos, isto é, os combates propriamente ditos, têm sido magistralmente explorados pelos cineastas em suas adaptações, sendo um dos fatores responsáveis por seu sucesso nas salas de projeção em todo o mundo. Ao mesmo tempo, as películas funcionam como uma voz adicional, que fortalece a questão da identidade com base em um passado remoto.

Desta forma, sob vários aspectos, essa herança cultural de caráter coeso não passa de uma criação, de um projeto, e é exatamente assim que o historiador Eric Hobsbawm (1997) se refere ao fenômeno: como “a invenção das tradições”. Ele esclarece que o termo “tradição inventada” abrange práticas de cunho ritual ou simbólico governadas por normas implícita ou explicitamente aceitas cujo objetivo é sugerir valores e comportamentos através da repetição. Tais práticas, que podem advir de apenas um indivíduo ou, mais comumente, da coletividade, acarretam uma continuidade com relação ao passado:

Nada parece mais antigo e ligado a um passado imemorial do que a pompa que cerca a realeza britânica em quaisquer cerimônias públicas de que ela participe. Todavia, [...] este aparato, em sua forma atual, data dos séculos XIX e XX. Muitas vezes, “tradições” que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não são inventadas (HOBSBAWM, 1997, p. 9).

Na medida em que são forjadas, essas tradições se vinculam ao passado de modo artificial. O que elas de fato buscam, aos olhos de Hobsbawm, é protestar contra uma variação de paradigmas, fazendo com que ao menos alguns aspectos da vida social pareçam imutáveis. Sendo assim, é normal que surjam com mais regularidade quando mudanças bruscas destroem ou debilitam os antigos padrões. Para o autor, ao longo dos dois últimos séculos, têm ocorrido modificações especialmente significativas, sendo razoável esperar, então, que o surgimento de novas tradições se concentre nesse período.

Não por coincidência, o intervalo de tempo mencionado por Hobsbawm é aquele que compreende o despontar da Revolução Industrial e o início da era moderna, intervalo este que, como vimos, também é considerado um divisor de águas por Lewis. Além do mais, ainda faz parte dessa fase o processo de estabelecimento da fantasia como temática literária infantil. Logo, agregando as peças do quebra-cabeça histórico, é possível entender que a conexão entre o medieval e o fantástico na literatura (e na cultura, de modo mais amplo) não foi mais do que a união de dois modelos que caminhavam simultaneamente para a margem do cânone, onde se fixaram, sem grandes alterações em seu *status*, desde então.

Obviamente, o protesto contra mudanças socioculturais deve ser levado em conta também do ponto de vista político. Assim, da mesma forma que Cecire, o historiador crê que há um objetivo de fortalecimento da identidade nacional por trás da manutenção das tradições:

Não nos devemos deixar enganar por um paradoxo curioso, embora compreensível: as nações modernas, com toda a sua parafernália, geralmente afirmam ser o oposto do novo, ou seja, estar enraizadas na mais remota antiguidade, e o oposto do construído, ou seja, ser comunidades humanas, “naturais” o bastante para não necessitarem de definições que não a defesa dos próprios interesses (HOBSBAWM, 1997, p. 22).

Ao contrário dos poetas, escritores e pensadores modernos, que queriam derrubar os velhos moldes, desconstruir princípios e romper com as tradições do passado, Lewis, com sua fantasia medievalista clássica, tentava manter de pé uma estrutura em ruínas. E quer suas motivações tenham sido de caráter moral, por crer que a humanidade estaria sendo esvaziada dos próprios valores que a tornam humana, quer tenham sido de caráter nacionalista, por estar engajado consciente ou inconscientemente em um projeto de constituição da cultura britânica, o fato é que o autor e sua obra ocupam um espaço bem delimitado na literatura inglesa, e esse espaço, por tudo o que examinamos, certamente não é o centro.

Curiosamente, é uma nova revolução industrial (ou melhor, a terceira fase daquela iniciada no final do século XVIII), conhecida como Revolução Digital, que trará de volta aos holofotes o binômio fantasia-medievalismo. Para tanto, o cinema, assim como a televisão, seu principal desdobramento, cumpre um papel essencial, pois é a partir do alto nível de realismo alcançado pelas tecnologias audiovisuais nas últimas décadas que essa mídia tem sido capaz de explorar o nicho das produções fantásticas. E vinculado a elas costuma-se encontrar o tema medieval, seja de forma direta, com a exposição de personagens e cenários da época, seja de forma indireta, com a reformulação do arquétipo do cavaleiro destemido, isto é, o herói, que tem um uniforme personalizado, superpoderes e, é claro, um apurado senso de justiça.

Assim, Hollywood tem inundado as salas de cinema todos os anos com filmes de super-heróis (adaptados dos quadrinhos) e de mundos maravilhosos de base medieval (vindos, em sua maioria, da literatura), como *Os Vingadores*, *Homem de Ferro*, *Super-Homem*, *300*, *A Viagem do Peregrino da Alvorada*, *O Hobbit*, entre outros. Esse movimento da fantasia e do medievalismo do texto escrito para o texto audiovisual, possível por meio da tradução, sem dúvida revigora sua importância, ainda mais se considerarmos que ambos os elementos partem da periferia do sistema literário e vão ocupar uma posição de destaque no sistema

cinematográfico<sup>49</sup>. Por conseguinte, há uma renovação do interesse pelos livros de origem e o aparecimento de estudos como o nosso, cujo foco é apreender como se dá a relação entre o produto textual e o fílmico.

No próximo capítulo, discorreremos com mais detalhes sobre os mecanismos de funcionamento do cânone literário, os avanços possibilitados pelos estudos descritivos de tradução no campo de investigação das adaptações fílmicas e as principais características do sistema cinematográfico sob a ótica do *mainstream* hollywoodiano.

---

<sup>49</sup> Conforme observaremos nos capítulos posteriores, a adaptação de *LFG* para o cinema acompanha as normas da narrativa clássica de Hollywood, um sistema que, embora se apoie maciçamente no cinema como forma de entretenimento do grande público, em contraste com a alternativa mais artística ofertada principalmente pelos cineastas europeus, talvez seja aquele de maior importância e visibilidade.

### 3 VALOR E TRADUÇÃO

Tendo em vista o objetivo de investigar de que maneira a adaptação de *LFGR* para o cinema imprime uma nova visão aos elementos responsáveis pela marginalização da obra no âmbito literário, abordaremos, na primeira parte deste capítulo, como acontece o processo de valoração em literatura, isto é, quais são as normas que regulam a inserção de autores e textos no cânone ou sua exclusão dele.

Com o auxílio de pensadores como Harold Bloom (1994), Jonathan Culler (1997), Antoine Compagnon (1999) e René Wellek e Austin Warren (2003), buscaremos argumentar que as obras literárias, na condição de objetos estéticos, são avaliados de acordo com a forma e o conteúdo que apresentam, e que, levando em consideração esses critérios, aquilo que tem sido historicamente apreciado é o estranhamento – técnica formal que quebra as expectativas dos leitores – e a multivalência – pluralidade de sentidos de um texto em relação a públicos de épocas e locais distintos.

Procuraremos mostrar ainda que a forma e o conteúdo de um texto são conceitos relativos, ou seja, não podem ser determinados senão pelas relações que este desenvolve com os demais textos publicados em seu próprio tempo e com aqueles que virão a ser publicados pelas gerações seguintes. Em outras palavras, o valor de um livro deve ser atribuído com base nas várias interpretações a que ele é submetido ao longo de sua existência histórica.

Tomando como referência os trabalhos de teóricos como André Lefevere (2007) e Itamar Even-Zohar (1990), que representam a vertente descritiva dos estudos da tradução, discutiremos, na segunda parte do capítulo, que a tradução também funciona como uma interpretação de obras literárias. Portanto, os objetos traduzidos ajudam a criar imagens do texto fonte em outras culturas ou sistemas semióticos.

Para entender como isso ocorre, partiremos da premissa de que o tradutor (assim como o professor universitário ou o crítico literário) é, antes de tudo, um leitor, quer dizer, um produtor de significados. Com isso, esperamos salientar que a tradução não é uma atividade neutra, e sim circunstancial: dependendo da postura, das metas, das escolhas e até mesmo das coerções a que o tradutor é sujeitado, o objeto traduzido pode assumir, na literatura de outro país, por exemplo, configurações bastante diferentes daquelas que apresenta em seu contexto de origem. De modo semelhante, quando uma obra é introduzida em outro meio semiótico, ela tem a possibilidade de ser ressignificada.

Ademais, uma segunda premissa será fundamental para compreender o papel que a tradução exerce na criação e difusão de imagens de um texto literário: trata-se da relação de

troca que a literatura mantém com outros sistemas integrantes da cultura (que, de acordo com essa perspectiva, é uma espécie de megassistema, reunindo os demais). Um desses sistemas é o cinematográfico, que, desde os seus primórdios, tem procurado inspiração no meio literário, principalmente nas narrativas em prosa, com destaque para os romances.

Apesar do proveitoso diálogo entre esses dois meios semióticos, o cinema possui seu próprio *modus operandi*. Sendo assim, é possível que um filme feito a partir de uma obra literária periférica ocupe uma posição central, como cremos ser o caso de *LFGR*, já que, além das transformações oriundas do processo de adaptação, sejam elas planejadas ou influenciadas por circunstâncias sobre as quais não se tem controle direto, os critérios de julgamento usados no sistema cinematográfico diferem daqueles que vigoram na literatura.

Na medida em que a obra foi adaptada para o cinema por Hollywood, buscaremos apreender, na parte final do capítulo, quais as características que governam o padrão narrativo desse formato. Para tanto, levaremos em conta as reflexões de David Bordwell (1985), Geoff King (2000) e Warren Buckland (2006).

Entre essas características está a adoção de estratégias que fazem com que o filme seja de simples compreensão para o espectador, como: trama e personagens bem delimitados desde o princípio da narrativa; cenas dotadas de uma ordenação espacial e temporal coerentes; e procedimentos cinematográficos específicos (posicionamentos e movimentos de câmera, por exemplo) que se restringem ao que é elementar. Além disso, no caso dos *blockbusters* de ação (independentemente de abordarem ou não a fantasia e o medievalismo, aspectos que ocupam o cerne deste trabalho), o espetáculo das cenas é primordial.

### 3.1 O cânone literário

O cânone literário pode ser definido como uma lista dos melhores livros e autores, aqueles que um indivíduo não deve deixar de ler durante sua vida. Esse modelo, que, segundo Compagnon (1999), tem origem grega, foi importado dos padrões eclesiásticos pelas nações modernas a partir do século XIX. Por essa razão, o autor explica que o cânone é uma medida nacional, assim como a história da literatura. Logo, faz mais sentido se falar em cânones, em vez de “o” cânone, uma vez que cada país elege os seus próprios clássicos.

De um ponto de vista mais contemporâneo, Bloom (1994) justifica a existência da norma canônica pelo fato de que é impossível para uma pessoa comum, ainda que ela viva por muitos anos, ler tudo o que já foi e o que continua sendo publicado em literatura todos os dias. Em virtude disso, é preciso selecionar as obras e os escritores que possuem algum destaque. E

o crítico norte-americano aparentemente leva esse princípio muito a sério, como sua arrojada tentativa de arrolar os melhores não somente de um país, mas de todo o hemisfério ocidental, vem demonstrar.

De qualquer forma, não é a origem do modelo que está em foco, mas sua vigência e aceitação, tanto em literatura quanto em outras formas de arte, como a pintura, a música e o cinema. Em todas elas, há obras que ocupam o centro e obras situadas na periferia. Assim, as questões essenciais a serem discutidas são duas: em primeiro lugar, o que faz com que certos objetos sejam classificados como canônicos, ou seja, quais os parâmetros usados para tomar essa decisão; e, em segundo lugar, quem são os responsáveis por tomá-la.

Sendo assim, no caso da literatura, quando se diz que uma obra é canônica, o que isso realmente significa? Ou, reformulando a indagação, em que consiste o valor de uma obra literária? A resposta para essa complexa questão tem gerado as mais diversas teorias ao longo dos séculos, que chegaram a variadas conclusões. Um aspecto inicial de relativo consenso, no entanto, é que é necessário definir o que torna um texto literário, antes que possamos julgá-lo bom ou ruim. Nesse sentido, segundo a concepção de Wellek e Warren (2003, p. 325), “o que determina se uma dada obra é ou não literatura não são os elementos, mas a maneira como são combinados, e com que função”.

Ora, sabemos que, assim como a pedra pode ser usada como elemento para a edificação e a escultura, a linguagem pode criar a bula de remédio e o poema. O que distingue o primeiro item do segundo, em ambos os casos, é a ordenação e a finalidade de seus elementos.

O uso cotidiano da linguagem procura fazer-se esquecer tão logo se faz compreender (é transitivo, imperceptível), enquanto a linguagem literária cultiva sua própria opacidade (é intransitiva, perceptível). Numerosas são as maneiras de apreender essa polaridade. A linguagem cotidiana é mais denotativa, a linguagem literária é mais conotativa (ambígua, expressiva, perlocutória, autorreferencial): “Significam mais do que dizem”, observa Montaigne, referindo-se às palavras poéticas. A linguagem cotidiana é mais espontânea, a linguagem literária é mais sistemática (organizada, coerente, densa, complexa). O uso cotidiano da linguagem é referencial e pragmático, *o uso literário da língua é imaginário e estético* (COMPAGNON, 1999, p. 40, grifo nosso).

Em literatura, encontramos com muito mais frequência do que em qualquer outro tipo de texto metáforas, ironias, aliterações, jogos de palavras, entre outros recursos criativos da linguagem, que são escolhidos e depois organizados no papel com o intuito de provocar no leitor uma experiência estética direcionada:

A experiência estética, nossos teóricos contemporâneos concordam, é uma percepção da qualidade intrinsecamente agradável e interessante [...] Ela está ligada

ao sentir (prazer-dor, resposta hedonista) e aos sentidos, mas objetiva e articula o sentir – o sentir encontra, na obra de arte, um “correlato objetivo” e distancia-se da sensação e da conação pela estrutura de ficcionalidade do seu objeto [...] A experiência estética é uma forma de contemplação, uma atenção amorosa para com qualidades e estruturas qualitativas (WELLEK e WARREN, 2003, p. 328).

Partindo dessa noção, algumas correntes teóricas, como a dos formalistas russos, por exemplo, atribuíam aos contornos formais dos textos uma importância quase exclusiva no momento de avaliar sua qualidade. Grosso modo, uma boa obra era aquela capaz de quebrar os moldes literários vigentes, quer dizer, de desautomatizar a experiência da leitura cotidiana. Para isso, empregava técnicas que revigoravam a linguagem desgastada; que introduziam no que era habitual e comum, o estranho:

O critério que o formalismo russo torna primário surge também na avaliação estética em outras partes: é a novidade, a surpresa. O familiar bloco linguístico ou “clichê” não é ouvido como percepção imediata: não se presta atenção nas palavras como palavras nem se percebe o seu referente conjunto com precisão. Nossa resposta à linguagem banal, gasta é uma “resposta gasta”, ação em caminhos familiares ou tédio. “Percebemos” as palavras e o que simbolizam apenas quando são unidas de uma maneira nova e surpreendente. A linguagem deve ser “deformada”, isto é, estilizada, seja na direção do arcaico ou, de outra maneira, do remoto, ou na direção da “barbarização”, antes de ter a atenção dos leitores (WELLEK e WARREN, 2003, p. 329-330).

Entretanto, como bem assinala Compagnon (1999, p. 227), não se deve confundir o que é arte com o que se diz sobre arte. Embora as características formais frequentemente sirvam de parâmetro para conceituar um texto como literário, uma vez estabelecida a natureza do objeto, seriam elas o seu único mérito judicatório? Ou haveria outros fatores a ponderar? Na opinião de Wellek e Warren (2003, p. 330), caso apenas o estranhamento fosse analisado para julgar o valor de uma obra, seu *status* ficaria à mercê do tempo, e nada mais, porquanto nenhum estilo permanece estranho ou familiar para sempre. À medida que gostos e padrões estéticos fossem mudando, a qualidade do texto flutuaria: ora ele seria considerado de prestígio, ora não seria.

Isso significa que a valoração em literatura não se restringe aos limites da forma. O texto literário, além de sua função estética, traz ainda uma função “educativa”, humanista. Como já dizia T. S. Eliot (1975, p. 97), “a ‘grandeza’ da literatura não pode ser determinada exclusivamente por padrões literários; embora devemos lembrar-nos que o fato de tratar-se ou não de literatura só pode ser determinado por padrões literários”<sup>50</sup>. Deparamo-nos, então, com a questão do conteúdo: o que uma obra representa, seja para um indivíduo em particular, para um grupo de pessoas que compartilham interesses ou para toda uma sociedade heterogênea,

<sup>50</sup> The ‘greatness’ of literature cannot be determined solely by literary standards; though we must remember that whether it is literature or not can be determined only by literary standards.

pode ser tão relevante quanto o modo como a mensagem é veiculada, sobretudo quando o que está em pauta é a avaliação de sua qualidade.

Nessa perspectiva, a boa obra literária é aquela que apresenta múltiplas camadas e vozes, que “nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p. 11). A esse traço distintivo, os teóricos costumam dar o nome de “multivalência” (COMPAGNON, 1999; WELLEK e WARREN, 2003), algo que pode ser traduzido, segundo Bloom (1994, p. 3), como a habilidade que um texto tem de assimilar o leitor, isto é, de fazer com que se sinta em casa, mesmo quando está em território estrangeiro.

A obra literária que, como a de Homero ou a de Shakespeare, continua a ser admirada deve possuir, concluímos, juntamente com George Boas, uma “multivalência”: o seu valor estético deve ser tão rico e abrangente que inclua entre suas estruturas uma ou mais que dê satisfação elevada a cada período posterior. Mas tal obra, mesmo no tempo do seu autor, deve ser concebida como tão rica que todos os seus estratos e sistemas possam ser percebidos pela comunidade e não por um único indivíduo (WELLEK e WARREN, 2003, p. 331).

Como se vê, existem pelo menos dois critérios principais por meio dos quais uma obra pode ser estimada: sua forma e seu conteúdo. Em relação ao primeiro, os grandes nomes da literatura de um país são aqueles que conseguiram inovar e surpreender, como James Joyce e seu *Finnegans Wake*; quanto ao segundo, o aspecto que sobressai é a universalidade, o fato de sempre haver algo a ser explorado, ainda que a leitura seja feita pelo mesmo indivíduo, em diferentes épocas de sua vida, como acontece com grande parte dos textos de Shakespeare.

Porém, um texto não é apenas forma ou conteúdo, mas uma conjugação de ambos. Contrariando a teoria estruturalista saussuriana, que cria ser possível separar o significante de seu significado, os estudos pós-estruturalistas vieram mostrar que um não existe sem o outro. Logo, favorecer a forma em detrimento do conteúdo ou vice-versa pode acarretar uma análise equivocada de uma obra literária:

Que o estilo de *Paraíso perdido* faça dele um grande poema, embora a sua doutrina deva ser eliminada, é bastante dúbio. Tal visão reduz ao absurdo o desmembramento de uma obra em “forma” e “significado”: a “forma”, no caso, torna-se “estilo”, e o significado torna-se “ideologia”. A separação, na verdade, não cuida da obra total: deixa de fora todas as estruturas “acima” da métrica e da dicção; e o “significado”, segundo a sua descrição, é o que L. A. Reid chama de “tema secundário” (tema ainda fora da obra de arte) (WELLEK e WARREN, 2003, p. 335).

Assim, quem atribui valor à forma literária, provavelmente colocará uma poesia lírica acima de uma poesia didática e um romance simbólico acima de um romance de ideias (como Proust que, em *O Tempo Redescoberto*, se manifestava contra o romance patriótico ou popular), mas quem insiste para que a obra tenha um conteúdo humano julga, sem dúvida, a arte pela arte, ou a arte “pura”, ou a literatura sob coerção (“l’Oulipo”), inferior a uma obra densa do ponto de vista da experiência nela contida (COMPAGNON, 1999, p. 228).

Diante disso, a saída mais racional e produtiva parece ser o exame do texto como um todo. Nas palavras de Compagnon (1999, p. 229), “a tensão entre sentido e forma torna-se então o critério dos critérios”. Por meio dessa postura, obtém-se um entendimento mais amplo da obra, que passaremos a chamar de sua interpretação.

Assim, o processo de interpretação de um texto é o começo de sua valoração. Mas em que consiste, afinal, a interpretação? Ao articular a forma e o conteúdo de uma obra, o que de fato esperamos realizar? Desvendar a intenção do autor que a escreveu? Encontrar o “valor inato” das palavras? Emitir nossa opinião pessoal? Ou conhecer o contexto de sua produção? Examinemos brevemente essas possibilidades.

A concepção de que interpretar é traduzir as ideias que o autor tinha em mente no momento em que redigiu seu trabalho soa impensável. Entre outras implicações, isso tornaria o texto mais pobre, como se este falasse apenas ao primeiro público (CULLER, 1997, p. 66). Ademais, uma obra não é um recipiente onde o escritor depositou suas convicções e emoções à espera de um leitor que os encontrasse. Tal noção depende da superada independência entre significante e significado.

De maneira semelhante, descarta-se o mito de que as palavras têm um significado predeterminado, um “valor inato”, por assim dizer. Interpretar tampouco é decodificar aquilo que já está pronto, como se fosse uma propriedade do texto. Não devemos encarar a atividade interpretativa como algo objetivo, mas sim subjetivo.

Por outro lado, isso não quer dizer que a interpretação é tão somente uma questão de gosto pessoal. Se o valor de uma obra residisse nas preferências individuais de cada um de seus leitores, seria praticamente impossível chegar a um consenso quanto ao seu *status*, o que, por sua vez, tornaria infactível o próprio modelo canônico de ordenação dos textos. Portanto, o relativismo absoluto também não oferece uma resposta para a nossa pergunta.

A solução, na visão de Culler (1997, p. 67), está no relativismo moderado. Para o autor, o resultado da interpretação tem bem menos importância do que o modo como se chega até ele. *Hamlet*, por exemplo, pode ser interpretado sob a perspectiva da política renascentista, do confronto entre mãe e filho ou da falibilidade dos signos. E muitas outras hipóteses podem ser formuladas. O problema, esclarece Culler, é que uma hipótese desamparada de evidências não tem qualquer validade científica. Para que uma interpretação seja legitimada, é necessário que outras pessoas sejam persuadidas.

A mesma linha de raciocínio é seguida por Compagnon (1999, p. 232): “Quando eu elaboro um julgamento estético, contrariamente a um julgamento do deleite, pretendo que todos participem dele. Todo julgamento estético exige um consentimento geral”.

Percebemos, pois, que o processo interpretativo, em última instância, é a emissão de uma opinião pessoal; contudo, uma opinião abalizada pelos elementos do texto literário, e não algo sem qualquer fundamentação:

[...] o poema não é apenas uma causa, ou uma causa potencial, da “experiência poética” do leitor, mas um controle específico, altamente organizado, da experiência do leitor, de modo que a experiência é descrita de maneira mais adequada como uma experiência do poema. A valorização do poema é a experiência, a percepção de qualidades e relações esteticamente valorizáveis, estruturalmente presentes no poema para qualquer leitor competente (WELLEK e WARREN, 2003, p. 341).

Deve-se formular argumentos a respeito de como cenas específicas ou combinações de linhas dão suporte a uma hipótese em particular. Não se pode fazer uma obra significar qualquer coisa: ela resiste, e é preciso lutar para convencer os outros da pertinência de sua leitura (CULLER, 1997, p. 65)<sup>51</sup>.

Nesse sentido, o contexto em que uma obra se insere tem tanta relevância quanto sua interpretação, porquanto a publicação de um livro nunca é um acontecimento isolado. No instante em que é colocado em circulação, será comparado aos livros que vieram antes dele e, no futuro, continuará sendo comparado aos que o sucederam. Na verdade, essa é uma das formas mais coerentes de se conhecer o seu valor: se as palavras não carregam em si um significado, e a obra literária nada mais é do que uma organização exata de palavras, então só é possível interpretá-la por comparação com outras obras. A análise estética é relativa: não existe o bom sem o mediano.

Isso significa que o tempo é um dos fatores-chave para definir a posição que uma obra deverá ocupar no cânone literário:

A obra que venceu a prova do tempo é digna de durar, e seu futuro está assegurado. Podemos ter confiança no tempo para depreciar a obra que agradava a um público fácil (a obra que Jauss dizia ser de consumo ou de divertimento) e, inversamente, para apreciar e consagrar a obra que por ser difícil, o primeiro público rejeitava. Retomando os exemplos de Jauss, *Madame Bovary* destronou pouco a pouco *Fanny*, que encontra, depois de uma geração, o purgatório ou mesmo o inferno das obras “culinárias”, de onde só os historiadores (os filólogos, depois os estetas da recepção) irão tirá-la para contextualizar a obra-prima de Flaubert (COMPAGNON, 1999, p. 251).

A contextualização sincrônica (ou seja, as impressões da primeira geração a entrar em contato com a obra) é importante, sem dúvida, mas, sem uma contextualização diacrônica (isto é, as interpretações das gerações seguintes), corre-se o risco de avaliar um texto de

---

<sup>51</sup> Arguments have to be made about how particular scenes or combinations of lines support any particular hypothesis. You can't make a work mean just anything: it resists, and you have to labour to convince others of the pertinence of your reading.

maneira precipitada. Em termos análogos, é como prender-se à forma sem levar em consideração o conteúdo.

Havendo discutido a primeira das questões essenciais sobre o cânone, ou seja, quais parâmetros são utilizados para classificar as obras, centremo-nos agora na segunda: quem são os responsáveis por essa classificação.

Conforme vimos, a valorização de um texto é resultado de sua interpretação. Não há nenhuma obra com valor pré-fixado. São as leituras que fazem esse trabalho. Todavia, não se tem acesso a qualquer leitura, somente àquelas que podem ser rastreadas, ou seja, às que se tornaram textos. Quando um indivíduo lê uma obra, só se tem acesso às suas impressões caso ele as manifeste por escrito. Do contrário, todas as reflexões feitas no decorrer da leitura, por mais interessantes que sejam, terão como destino o desconhecimento.

Em literatura, bem como em outras formas de arte, os responsáveis por essa tarefa são os integrantes das redes de produção de significados. Explica-se: discursos críticos acerca de uma obra, para serem respeitados, normalmente requerem o aval de instituições, tais como universidades, veículos de imprensa, editoras, entre outras. Assim, são esses os locais onde se costuma encontrar textos sobre textos, redigidos por leitores especialistas (o crítico literário, o professor universitário, etc.).

O leitor especialista, no entanto, mesmo com seu amplo repertório de experiência leitora, ainda assim é um leitor. Sua interpretação, desta forma, não é neutra. Ao contrário: ele carrega consigo sua formação intelectual, sua visão política, o lugar a partir do qual emite seu discurso, seus conceitos e seus preconceitos. Tudo isso influencia, de modo consciente ou não, o julgamento que faz de uma obra, e, como consequência, quais autores decide incluir em seu cânone.

Com base nisso, algumas correntes teóricas contemporâneas (mais notadamente a crítica feminista e os estudos em torno de minorias, como negros e homossexuais), que foram apelidadas por Bloom (1994) de “Escola do Ressentimento”, têm desafiado a ideia do cânone, alegando que os grupos os quais representam foram injustiçados por uma instituição machista e elitista. Desta forma, sua maior preocupação seria “resgatar” os nomes daqueles que ficaram esquecidos em razão da cor de sua pele ou do seu gênero.

Por um lado, a crítica de Bloom faz todo sentido. Como temos discutido até aqui, o valor de uma obra literária deve ser estabelecido por sua interpretação (ou melhor, por suas interpretações), e não pelos traços físicos ou escolhas pessoais de seus autores. Por outro lado, o processo interpretativo é relativamente subjetivo: ele passa por pessoas, que, por seu turno, estão atreladas a instituições, línguas, crenças e comunidades, além de circunstâncias sociais,

políticas, culturais e históricas. Tudo isso não pode ser menosprezado, por mais que tenhamos que explicar por que um texto é bom segundo os elementos materiais que apresenta.

O próprio Bloom é prova disso. Ao engajar-se em um projeto da magnitude de *O Cânone Ocidental*, o crítico por certo já devia esperar censuras. Em uma delas, sua autoridade fora das literaturas anglo-americanas é contestada:

Entre os canônicos portugueses está o poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade (também na era do caos). Neste caso, qual foi o critério da escolha? Bloom, que não fala nem lê o português, conhece nossa literatura o suficiente para eleger nossos “eternos”? Como ele pode saber se Drummond é mais “forte” do que Augusto dos Anjos, autor que sequer foi traduzido para o inglês, ou João Cabral de Melo Neto? (ERICKSON, 1999, p. 128)

Bloom é de origem norte-americana e estudou em conceituadas universidades dos Estados Unidos (Cornell e Yale) e da Inglaterra (Cambridge). Ademais, ensina em Yale desde o término de seu doutorado. Por conseguinte, embora tenha o mais alto gabarito para discutir as literaturas desses países, avalia todas as outras a partir desse ponto de vista, mesmo que não possua acesso aos livros de alguns autores por falta de traduções em inglês.

Nossos poetas, já todos tornados sardinha na latinha denominada Hispano-América, enfrentam apenas o centro canônico americano. E, diga-se de passagem, com a ênfase de que o que é bom neles são apenas suas maiores ou menores emulações de Whitman. Sem ele, Borges, Neruda e Pessoa não teriam sido possíveis (ERICKSON, 1999, p. 129).

Há também evidências contra a “Escola do Ressentimento”. Basta que se compare Lewis a Oscar Wilde, por exemplo. Wilde, um dos escritores mais proeminentes da literatura de língua inglesa, era homossexual (tendo inclusive sido encarcerado por esse motivo); Lewis, ao contrário, era heterossexual e um respeitado professor universitário, mas isso não fez com que ele ocupasse o centro do cânone.

É preciso ter cautela para analisar as justificativas que deram a uma obra ou a um escritor o rótulo de “canônico”. Não parece razoável, sob a bandeira da correção de injustiças, querer destituir os clássicos e instituir outros em seu lugar. Ao mesmo tempo, não se pode ignorar o fato de que, em um mundo onde até bem pouco tempo atrás as mulheres não podiam votar, ser formalmente educadas ou sair de casa sem a companhia de um homem (em alguns países isso ainda vigora), é possível que uma ou outra escritora tenha tido seu trabalho avaliado com um olhar (masculino) de preconceito. Nesse caso, não seria justo que, hoje, sob circunstâncias que lhe são menos coercivas, ela tivesse ao menos o direito a uma segunda opinião?

[...] a aplicação do critério de excelência literária tem sido historicamente comprometida por critérios não literários envolvendo raça e gênero, por exemplo. A experiência de crescimento de um menino (a de Huck Finn, por exemplo) tem sido considerada universal, ao passo que a de uma menina (a de Maggie Tulliver em *O Moinho do Rio Floss*) tem sido vista como um assunto de interesse mais restrito (CULLER, 1997, p. 50)<sup>52</sup>.

Uma postura equilibrada parece ser a solução para lidar com uma instituição que é tão complexa. O cânone, ao que parece, é composto por duas faces: uma mais instável e outra mais estável. Sua instabilidade reside nas mudanças provocadas pelo tempo, que transformam gostos e padrões de beleza, e na relativa subjetividade dos homens que o criaram e o mantêm; já sua estabilidade apoia-se no fato de que as obras eleitas canônicas, devido a padrões de excelência, tais como formato, linguagem, temática, etc., costumam oferecer resistência aos desvios temporais e às imperfeições de seus analistas. Em outras palavras:

O cânone não é fixo, mas também não é aleatório e, sobretudo, não se move constantemente. É uma classificação relativamente estável, e, se os clássicos mudam, é à margem, através de um jogo, analisável, entre o centro e a periferia. Há entradas e saídas, mas elas não são tão numerosas assim, nem completamente imprevisíveis (COMPAGNON, 1999, p. 254).

Allen Tate corretamente contesta como “ilusão” a suposição de que “a reputação de qualquer escritor seja alguma vez fixada” [...] A hierarquia dentro de uma classe é sempre, por assim dizer, competitiva e relativa. Na medida em que novos acréscimos continuam a ser feitos, sempre existe a possibilidade de um novo melhor; qualquer acréscimo, porém, alterará, ainda que levemente, a hierarquia das outras obras [...] Enquanto isso, as maiores reputações sobrevivem aos gostos de geração: Chaucer, Spenser, Shakespeare, Milton – até mesmo Dryden e Pope, Wordsworth e Tennyson – possuem uma posição permanente, embora não “fixa” (WELLEK e WARREN, 2003, p. 337-338).

Nesse contexto, vimos, no capítulo anterior, que a posição periférica de Lewis tem permanecido estável até este momento. A opinião geral da crítica (BLOOM, 2006; HUTTAR, 1991; WALSH, 1969; ORWELL, 1945) sobre seus textos literários é a de que eles são apenas “mediócras”, o que se aplica também a *LFGR*. Nossa leitura confirmou esse fato mostrando que a obra utiliza um gênero historicamente marginalizado de maneira convencional, favorece um público também desprestigiado e, somado a tudo isso, ainda manifesta uma visão antiquada e purista do mundo, em desacordo com as modificações vividas pelas sociedades ocidentais em meados do século XX.

Sendo assim, acreditamos que não seria um exagero generalizar o julgamento que Charles Huttar (1991, p. 86) fez da poesia de Lewis para a sua obra como um todo: “Por volta

<sup>52</sup> [...] application of the criterion of literary excellence has historically been compromised by non-literary criteria involving race and gender, for instance. A boy’s experience of growing up (e.g. Huck Finn’s) has been deemed universal, whereas a girl’s (Maggie Tulliver’s in *The Mill on the Floss*) has been seen as a subject of more restricted interest.

dos 30 anos, Lewis parece [...] ter se fixado como uma figura menor em poesia. Com exceção de uma grande revolução no gosto, jamais lhe será concedida uma posição mais alta”<sup>53</sup>.

A “grande revolução no gosto” de que Huttar fala frequentemente está relacionada com a passagem do tempo, conforme observamos. O afastamento do texto de suas condições originais de elaboração possibilita às gerações posteriores interpretá-lo à luz de circunstâncias novas, diversas. Com isso, suas características são melhor percebidas:

Segundo Theodor Adorno, uma obra torna-se clássica quando seus efeitos primários se amainam ou são ultrapassados, sobretudo parodiados. Segundo esse raciocínio, o primeiro público se engana sempre: ele aprecia, mas por falsas razões. E apenas a passagem do tempo revela as boas razões, as quais se elaboravam obscuramente na escolha do primeiro público, mesmo que esse não compreendesse a razão dos efeitos (COMPAGNON, 1999, p. 251).

Porém, o distanciamento temporal não é o único fator que pode exercer influência na tarefa de valoração de uma obra. Uma outra forma de afastamento, na qual temos particular interesse, pode ser proporcionada

[...] pela distância geográfica ou pela exterioridade nacional, e uma obra é muitas vezes lida com mais sagacidade, ou menos viseiras, fora das fronteiras, longe de seu lugar de surgimento, como foi o caso de Proust na Alemanha, na Grã-Bretanha ou nos Estados Unidos, onde o leram muito mais cedo e muito melhor. Os termos de comparação não são os mesmos, não tão restritos, são mais tolerantes, e os preconceitos são diferentes, sem dúvida menos pesados (COMPAGNON, 1999, p. 252).

O principal “meio de transporte” de um texto literário para além de suas fronteiras nacionais, culturais e linguísticas é a tradução, que, nesse sentido, integra também as redes de produção de significados a respeito de uma obra. Entretanto, ao contrário de um texto crítico, que produz um discurso acerca da obra, ou seja, uma maneira de interpretá-la, a tradução gera uma nova versão da obra, que é, em si mesma, sua interpretação.

A seguir, examinaremos quais as implicações desse processo para o texto literário, inclusive quando este é traduzido para outros meios semióticos, como o cinema.

### 3.2 Os estudos da tradução

Conforme procuramos esclarecer anteriormente, o valor de uma obra literária não é algo que está pronto, uma propriedade do texto, mas sim uma construção efetuada com base em sua interpretação, de acordo com limites contextuais. Assim, é ilógico crer que a tradução

<sup>53</sup> By age 30 it appears Lewis had [...] settled for the rank, in poetry, of a minor figure. Barring a major revolution in taste, he will never be accorded a higher position.

consiste no transporte de significados de uma língua para outra, como se fossem extraídos dos significantes de um conjunto A para depois serem colocados nos de um conjunto B, de modo objetivo, como os teóricos de base estruturalista supunham ser possível.

Contrariando essa crença, os estudos descritivos enxergam a tradução como uma desigualdade, que se fundamenta em diferentes possibilidades de leitura. Ademais, o interesse desse grupo de teóricos deixa de ser apenas o produto final que resulta do processo tradutório, voltando-se principalmente para a investigação dos aspectos envolvidos na atividade, como o tradutor (suas competências, suas crenças, suas escolhas e seus propósitos); o contexto histórico, social e cultural em torno do texto fonte e do texto alvo; e a influência de instituições, ideologias e/ou coibições de qualquer natureza.

Sob essa perspectiva, a tradução passa a ser notada como uma tarefa de complexas dimensões, em vez de algo simplista e mecânico. Afinal, como bem observa Rodrigues (2000, p. 165), a mudança de espaço e a diferença entre línguas não dão margem para a preservação ou a proteção de significados. Tradução é sinônimo de distinção.

[...] questiono a crença de que uma tradução possa aderir completamente à sintaxe ou à semântica do texto de partida, uma vez que a tradução é um processo de escolha em que o linguístico se associa ao contextual [...] e saliento que todas as palavras só têm valor ao estarem inscritas em uma cadeia de substituições e que a tradução recoloca, em outra língua e outra cultura, as palavras em outras cadeias de substituições, ou seja, transforma o original (RODRIGUES, 2000, p. 167).

Consequentemente, o papel do tradutor agora equivale ao do crítico literário ou ao do professor universitário: ele é um intérprete, um leitor especialista, e, como tal, contribui de modo decisivo para a valoração de uma obra. Derruba-se o mito da imparcialidade: o tradutor é mais que um mero transportador de conteúdos.

O autocentramento e o essencialismo do ideal moderno tentaram, assim, fixar a univocidade. Para os estudos de tradução, esse movimento tem como consequência a desvalorização da atividade tradutória, que se manifesta especialmente por meio das tentativas de normatizar sua prática e da exigência de uma impossível neutralidade do tradutor (RODRIGUES, 2000, p. 177).

Lefevere (2007), por exemplo, põe o tradutor no mesmo patamar do escritor, pois seu trabalho é indispensável para a recepção geral e a sobrevivência dos textos, sobretudo em meio aos leitores não profissionais, que constituem a maioria dos sujeitos nas sociedades. De acordo com o autor, a tradução, ao lado da antologia, da crítica, da resenha e de outras formas daquilo que ele chama de “reescrituras” de uma obra, têm servido como ligação entre a “alta” literatura, antes restrita aos limites acadêmicos, e os leitores não especialistas. Além do mais, Lefevere afirma ainda que, dentre as reescrituras, “a tradução é a forma mais reconhecível [...]

e a potencialmente mais influente”, em razão de sua capacidade de “projetar a imagem de um autor e/ou de uma (série de) obra(s) em outra cultura” (2007, p. 24).

Esse quadro é particularmente verdadeiro quando se pensa na sociedade midiática contemporânea e em sua relação de grande dependência de meios como o cinema, a televisão e a *internet*. Hoje, muitas vezes, deixa-se de “ler a literatura tal como ela foi escrita pelos seus autores” para lê-la “reescrita por seus reescritores” (LEFEVERE, 2007, p. 18). Não obstante, esses objetos, até bem pouco tempo atrás, ainda eram vistos com desconfiança pela academia. São os estudos descritivos de tradução que têm ajudado a mudar essa visão, mostrando que a tradução e outros tipos de reescritura são objetos dignos de serem estudados.

De modo semelhante, esses estudos vieram chamar a atenção para o fato de que a tradução, na medida em que provém do trabalho de um leitor (ou reescritor), pode influenciar a maneira como uma obra é recebida em outra literatura e o seu relacionamento com as obras que lhe precedem ou sucedem na cadeia temporal. Em outras palavras, a tradução é um agente dinamizador do cânone literário, podendo provocar alterações no *status* de um texto ou autor. E isso, como explica Rodrigues (2000, p. 170), pode acontecer não apenas na cultura aonde a tradução chega, mas também naquela da qual ela parte.

No caso das traduções de Proust na Alemanha, Grã-Bretanha e Estados Unidos, é seguro crer que a forma como essas nações leram seus trabalhos – muito mais cedo e melhor, como relata Compagnon (1999) – certamente acarretou consequências não somente para suas culturas, mas também para a francesa. Ao entrar em contato com a crítica estrangeira acerca de Proust, os franceses tiveram a oportunidade de ampliar seus horizontes e reavaliar o valor do escritor, concedendo-lhe, assim, um lugar entre os “imortais” daquele país.

Nesse sentido, a tradução configura-se como uma ferramenta facilitadora da troca de experiências entre culturas. É claro que esse intercâmbio nem sempre exalta as qualidades de um texto ou autor. Ao contrário: pode ignorá-las ou subjugá-las, como parece ser o caso do poeta persa Omar Khayyam, traduzido para o inglês pelo escritor Edward Fitzgerald. Este, ao revelar que se divertia tomando todas as liberdades com os persas (que, por não serem poetas o bastante, necessitavam de um pouco de arte), parte da premissa de que as produções vindas de autores dessa etnia eram inferiores às de seus colegas vitorianos e, por conseguinte, traduz a obra de Khayyam buscando adequá-la aos padrões dominantes de sua cultura (LEFEVERE, 2007). Com isso, características cruciais da poética do escritor podem ter sido desprezadas ou até mesmo anglicizadas.

Por esse motivo, no exame de uma tradução (como no de qualquer outro texto, segundo a máxima da Análise do Discurso), é essencial procurar responder a quatro perguntas

elementares: “Quem escreve, por que, sob que circunstâncias e para que público” (LEFEVERE, 2007, p. 21). Só assim pode-se ter uma ideia das questões envolvidas no processo e, conseqüentemente, das relações existentes entre a obra de origem e sua contraparte resultante, em vez de limitar-se à ultrapassada noção de que toda tradução é inferior ao texto fonte.

A partir do momento em que é encarado como um objeto autônomo, fruto de *uma* dentre várias possíveis leituras, o antigo preconceito que estabelecia o valor da tradução como negativo (“uma cópia”, diziam) torna-se incongruente. Incongruência, aliás, exposta por dois dos maiores pensadores do século XX antes que sua primeira metade tivesse chegado ao fim. O primeiro é Jorge Luis Borges, que, em *Discussão* (1932), ao debater as traduções da *Ilíada* para a língua inglesa, sentencia:

O que são as várias versões da *Ilíada*, de Chapman a Magnien, senão diversas perspectivas de um fato móvel, senão um longo lance experimental de omissões e de ênfases? (Não há necessidade essencial de mudar de idioma, esse deliberado jogo da atenção não é impossível no interior de uma mesma literatura.) Pressupor que toda recombinação de elementos é obrigatoriamente inferior a seu original é pressupor que o rascunho 9 é obrigatoriamente inferior ao rascunho H – já que não pode haver senão rascunhos. O conceito de *texto definitivo* não corresponde senão à religião ou ao cansaço (BORGES, 2008, p. 103-104, grifo do autor).

O comentário de Borges enfatiza aquilo que temos argumentado, quer dizer, que a tradução nada mais é do que uma leitura de um texto, e que, como tal, privilegia determinados aspectos de sua constituição ao mesmo tempo que negligencia outros. Logo, cada tradução de Homero é uma obra diferente, mesmo que todas tenham partido do mesmo texto e estejam na mesma língua. O ensaísta argentino faz questão de destacar também que o texto é um fato de caráter fluido, em concordância com o pensamento pós-estruturalista, que despontaria décadas mais tarde. Com isso, além de demonstrar a perspicácia de suas concepções, ratifica outro de nossos argumentos: o de que a leitura determina o valor (e a existência) de uma obra.

Apesar da diferença entre as orientações seguidas por Fish e Derrida, [...] ambos criticam o universalismo e o essencialismo, e afirmam que os valores são convencionais e socialmente determinados [...] Além disso, os trabalhos dos dois autores levam a questionar a noção de uma origem pura, ou seja, levam a refletir sobre o próprio conceito de “texto original” ou “texto-fonte” independente de uma leitura contextualizada [...] (RODRIGUES, 2000, p. 178)

Assim, o que antes era visto com suspeita e tratado com inferioridade, ganha uma conotação positiva: a tradução amplia e diversifica o acesso a um texto, permitindo que novas leituras sejam feitas e, com elas, que a literatura se mantenha em estado de dinamicidade. Ler uma tradução, no passado, era sinônimo de perda; no presente, é sinônimo de ganho:

O *Quixote*, graças a meu exercício congênito do espanhol, é um monumento uniforme, sem outras variações que as deparadas pelo editor, o encadernador e o tipógrafo; a *Odisseia*, graças a meu oportuno desconhecimento do grego, é uma biblioteca internacional de obras em prosa e verso, desde os versos de rimas emparelhadas de Chapman até a *Authorized Version* de Andrew Lang ou o drama clássico francês de Bérard ou a *saga* vigorosa de Morris ou o irônico romance burguês de Samuel Butler (BORGES, 2008, p. 104-105, grifo do autor).

Como se vê, o desconhecimento do grego deu a Borges a possibilidade de ter uma experiência muito mais rica com Homero do que com Cervantes. De qualquer maneira, como ele mesmo coloca, ainda que falasse grego, jamais teria acesso ao “original”, já que a ideia de original, como evidenciamos, é fluida, ou seja, depende das circunstâncias do leitor: o original para o argentino, na década de 1930, não é o mesmo que para o leitor atual, no século XXI, e, sem dúvida, não é o mesmo que para o cidadão da Grécia Antiga.

Essas circunstâncias variadas são o que o filósofo alemão Walter Benjamin (1983) chama de o “aqui e agora” (“*hic et nunc*”) dos objetos estéticos, em seu célebre ensaio *A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução* (1936). Para ele, uma reprodução, por mais perfeita que possa parecer (como as realizadas por máquinas), jamais será capaz de replicar as condições em torno da obra original. Aplicada ao caso da tradução, sua hipótese vem reforçar a falácia da “fidelidade”: por mais literal que um texto seja em relação àquele do qual partiu, os dois, apesar de ligados de alguma forma, sempre serão objetos autônomos.

Por serem independentes, Benjamin, assim como Borges, nota que a “cópia” pode revelar outras características da obra de origem. Ademais, conclui que a reprodução contribui para a democratização do acesso à arte, o que, insistimos, é algo fundamental para que esta se mantenha “viva” e em constante renovação.

No caso da fotografia, é capaz de ressaltar aspectos do original que escapam ao olho e são apenas passíveis de serem apreendidos por uma objetiva que se desloque livremente a fim de obter diversos ângulos de visão; graças a métodos como a ampliação ou a desaceleração, pode-se atingir a realidades ignoradas pela visão natural. Ao mesmo tempo, a técnica pode levar a reprodução de situações, onde o próprio original jamais seria encontrado. Sob a forma de fotografia ou de disco permite sobretudo a maior aproximação da obra ao espectador ou ao ouvinte [...] Permitindo ao objeto reproduzido oferecer-se à visão e à audição, em quaisquer circunstâncias, conferem-lhe atualidade permanente (BENJAMIN, 1983, p. 7-8).

Ao abordar o funcionamento do cânone, Compagnon (1999) esclareceu que aquilo que promove a renovação da literatura é a tensão entre periferia e centro: as alterações são fruto do jogo entre os que estão no poder e os que desejam tomá-lo. Essa dinâmica é o que permite pensar a literatura em termos de sistema, como o faz Lefevere. Em sua maneira de apreender, o sistema literário é regulado por dois fatores: o primeiro restringe-se às fronteiras da própria literatura, e é representado pelo leitor profissional, isto é, os professores, tradutores, críticos e

resenhistas; o segundo geralmente opera no exterior do sistema: é o mecenato, os poderes que estimulam ou dificultam a leitura, escritura e reescritura de obras literárias.

O mecenato pode ser exercido por pessoas, como foram os Medici, Maecenas, ou Luís XIV, mas também por grupos de pessoas, uma organização religiosa, um partido político, uma classe social, uma corte real, editores e, por último, mas não menos importante, pela mídia, tanto jornais e revistas quanto grandes corporações de televisão (LEFEVERE, 2007, p. 35).

Na prática, “o primeiro fator tenta controlar o sistema literário de dentro por meio dos parâmetros estabelecidos pelo segundo fator” (LEFEVERE, 2007, p. 33). Desta forma, os escritores e reescritores possuem duas alternativas: conformar-se aos padrões vigentes, o que implica sua conservação, ou tentar desafiá-los, gerando inovações.

No entanto, nem sempre haverá livre arbítrio para isso. Em uma literatura coibida por uma política governamental totalitária, por exemplo, as chances de subverter o paradigma em vigor são raras (pelo menos abertamente). E até mesmo em governos democráticos existe uma forte influência do mecenato, apesar de seu disfarce na maior parte do tempo.

De qualquer forma, estabelece-se um conflito de interesses que confere o estímulo necessário para a subsistência do sistema literário: de um lado estão os que querem preservar determinadas poéticas e ideologias, responsáveis pela sustentação de um cânone; de outro, os que intencionam derrubá-las, para que possam erigir outras poéticas e ideologias no seu lugar, e, com elas, um novo cânone.

Lefevere apresenta várias ilustrações desse conflito. Em um delas, o autor discorre sobre uma literatura produzida por um grupo coeso vinculado à corte de Istambul, à época do Império Otomano. Essa literatura possuía forte influência dos clássicos árabes, ao passo que a produzida no país em geral enraizava-se nas tradições turcas; a primeira era tida como central, enquanto a segunda era considerada periférica ou “popular”. Após a mudança de regime, que a revolução de Kemal Atatürk propiciou, a poética “popular” turca seria alçada à condição de literatura nacional, assumindo, pois, uma posição dominante.

A situação que Shakespeare vivenciou em relação à coroa britânica foi ainda mais delicada: no seu caso, escrever contra os interesses da monarquia poderia lhe custar bem mais que a simples marginalização de suas obras. A rainha detinha o poder político e econômico e o poder de decidir sobre sua vida ou morte. Por outro lado, o dramaturgo precisava contentar também as classes populares, frequentadoras de suas peças. Devido a esse impasse, quaisquer eventuais críticas à nobreza tinham que ser veladas ou atribuídas a países diferentes (LEFEVERE, 2007).

Nos dias de hoje, um dos grupos mais preocupados com a preservação do cânone, segundo Lefevere, são as universidades e instituições de ensino. Para tanto, sua mais eficiente arma é a seleção de autores para os cursos de literatura. Há, inclusive, uma seleção no interior da seleção, o “cânone do cânone”, poderíamos dizer: dentre os escritores escolhidos, somente alguns de seus textos são lidos. E, embora a tarefa de escolha possa ser afetada também pelas preferências pessoais do analista, como vimos, frequentemente é decidida por fatores que não estão sob seu controle de forma direta, como os currículos e ementas e a própria tradição (isto é, aquilo que historicamente tem sido considerado bom).

Tudo isso traz consequências para o mercado editorial, que permanece reeditando apenas as obras “mais famosas” de um autor (as que são estudadas nos cursos), o que, por sua vez, interfere na seleção das escolas e universidades, num círculo vicioso.

Nos países de língua inglesa, por exemplo, o *Doutor Fausto* e *A montanha mágica* de Thomas Mann estão largamente disponíveis no momento em que estou escrevendo, *Buddenbrooks*, um pouco menos, e *José e seus irmãos* quase não está disponível, ainda que essa última obra tenha sido traduzida – reescrita – em inglês e publicada pouco depois de ter saído em alemão, da mesma forma que todos os outros livros de Thomas Mann (LEFEVERE, 2007, p. 42).

Esse círculo é ainda mais difícil de ser quebrado na medida em que os escritores e reescritores que objetivam renovar o cânone, e que, por essa razão, apresentam propostas que divergem da ideologia e da poética dominantes, podem ter sua publicação entravada. A saída, muitas vezes, diz Lefevere, está em publicações clandestinas ou em editoras sem expressão no mercado, o que por si só pode influenciar negativamente a recepção dessas obras pela crítica e pelo público. Percebe-se, portanto, que o componente econômico do mecenato é um fator que tem grande importância para a dinâmica do sistema literário.

Todavia, o sucesso de *marketing* e de vendagem de uma obra não significa que ela se encontra em consonância com os padrões do cânone. Os *best-sellers* são os exemplos mais evidentes disso: livros que atingem tiragens numerosas, mas que costumam ser tachados pela crítica de obras de pouco valor literário, leituras fáceis para agradar o grande público.

De certa maneira, *LFGR* exemplifica isso. Apesar do *status* periférico da narrativa de Lewis, ela e as demais *Crônicas* já venderam milhões de exemplares, em mais de quarenta línguas. É claro que, em parte, esse fenômeno está atrelado às diversas adaptações dos textos, principalmente do primeiro volume, que, ainda no século passado, tinha sido transformado em peça teatral, desenho animado, filme para televisão e leitura dramatizada no rádio. Contudo, é seguro afirmar que nenhuma dessas adaptações realçou tanto a imagem da obra e de seu autor

quanto aquela que chegou às telas do cinema em 2005. O filme da Walt Disney Pictures levou o universo fantástico-medieval de Nárnia para todo o mundo.

A adaptação cinematográfica, de acordo com a perspectiva de tradução que temos defendido, constitui também uma das formas de reescritura de um texto. Um fato bem comum atualmente é a formação de novos leitores através das adaptações. Nas sociedades midiáticas contemporâneas, não é raro que se seja espectador antes de se tornar leitor, o que corrobora o argumento de Lefevere sobre o poder de difusão das reescrituras. Além disso, vemos também que o sistema literário não está isolado de outras formas de arte, mas interage com o cinema, o teatro, a pintura e com outros tipos de manifestações culturais.

Interessado em como essas relações são desenvolvidas, o teórico israelense Even-Zohar (1990) amplia o conceito de sistema, partindo do princípio de que a literatura é apenas um entre os vários sistemas que compõem a cultura. Juntos, esse grupo de sistemas, chamado por Even-Zohar de polissistema (ou megassistema), forma um bloco coeso, com elementos de convergência e divergência entre os sistemas integrantes.

[O sistema] é, portanto, muito raramente um unissistema, mas é, necessariamente, um polissistema – um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas que se cruzam uns com os outros e, em parte, se sobrepõem, utilizando opções simultaneamente diferentes, mas funcionando como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 11)<sup>54</sup>.

Nos limites dessa hipótese, a literatura “original” não pode prescindir da traduzida para existir, bem como a “alta” literatura, para ser identificada, precisa da literatura “popular”. A teoria de Even-Zohar, portanto,

[...] está concebida para dar conta da heterogeneidade da cultura, abrangendo objetos que até então eram deixados de lado, rechaçando critérios de juízo de valor para a seleção a priori dos objetos de estudo, evitando assim a confusão entre crítica e pesquisa. Desta forma, a literatura para crianças, a literatura traduzida e as literaturas de massa (thrillers, novelas sentimentais, etc.) não podem ser rechaçadas como “não literárias”, mas devem ser analisadas a partir das relações de interdependência mútua que instauram com a literatura canonizada (MEDEIROS, 2009, p. 100).

Ao mostrar que todos os constituintes de um sistema possuem o seu espaço, muito embora este não seja o mesmo para todos, a concepção polissistêmica de literatura remove da obscuridade aqueles objetos que os discursos dominantes haviam lá colocado. A academia dá lugar, então, para trabalhos como este, impensáveis há algumas décadas. Não queremos

<sup>54</sup> It is, therefore, very rarely a uni-system but is, necessarily, a polysystem – a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent.

declarar, com isso, que o julgamento de valor não é importante; ao contrário: o que desejamos é lançar luz sobre como se dá o processo de valoração.

Como elucida Even-Zohar (1990, p. 14), as disputas que acontecem entre centro e periferia não fazem sentido em um unissistema, porquanto, nele, as periferias são vistas como extrassistêmicas, isso quando sua existência não é simplesmente apagada. Nessa conjuntura, o sistema é constituído apenas pelo centro: a língua padrão, a literatura canônica, as tendências das classes sociais mais privilegiadas, etc. No entanto, como se tem procurado reiterar, o valor não é algo inerente ao objeto, e sim construído de modo relacional, por meio da diferença.

A ideologia de uma cultura oficial como a única aceitável numa dada sociedade tem resultado na massiva compulsão cultural que afeta nações inteiras através de um sistema educacional centralizado e torna impossível, mesmo para estudantes de cultura, observar e apreciar o papel das tensões dinâmicas que operam no interior da cultura para sua eficaz manutenção (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 16)<sup>55</sup>.

No caso do nosso objeto de estudo, em particular, veremos, no próximo capítulo, que a adaptação de *LFGR* para um meio semiótico distinto resultou em uma narrativa que foi capaz de empregar em seu favor os elementos responsáveis pela marginalização da obra. Dito de outra maneira: partiu-se da periferia do sistema literário (britânico) e alcançou-se o centro do sistema cinematográfico (hollywoodiano).

Esse tipo de movimento, segundo Even-Zohar, é perfeitamente possível, uma vez que, por estarmos lidando com um polissistema, não podemos pensar em termos de um único centro e uma única periferia, mas numerosos centros e periferias, no plural.

Um movimento pode acontecer, por exemplo, através do qual um certo item (elemento, função) é transferido da periferia de um sistema para a periferia de um sistema adjacente dentro do mesmo polissistema, podendo ou não, mais tarde, continuar a se mover para o centro dele (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 14)<sup>56</sup>.

Na realidade, cada divisão ou subsistema no interior dos sistemas que compõem o polissistema cultural mundial pode ser pensado como um polissistema em si. Considerando o sistema literário, por exemplo, a literatura de cada país ou de um continente específico forma um polissistema. Isso significa que a gama de trocas e de movimentos possíveis é incontável, não só entre obras, mas entre elementos, funções e modelos.

---

<sup>55</sup> The ideology of an official culture as the only acceptable one in a given society has resulted in massive cultural compulsion affecting whole nations through a centralized educational system and making it impossible even for students of culture to observe and appreciate the role of the dynamic tensions which operate within the culture for its efficient maintenance.

<sup>56</sup> A move may take place, for instance, whereby a certain item (element, function) is transferred from the periphery of one system to the periphery of an adjacent system within the same polysystem, and then may or may not move on to the center of the latter.

O surgimento das vanguardas no contexto da Europa, mais tarde importadas para o contexto do Brasil, ajuda a ilustrar esse ponto. As várias manifestações contrárias à estética em vigor no polissistema cultural europeu, entre o fim do século XIX e o início do século XX, tanto no campo da literatura e das artes plásticas quanto na própria esfera política, surgem na periferia do polissistema e gradualmente dominam o centro.

Algum tempo depois, os intelectuais e artistas brasileiros, do outro lado do oceano Atlântico, assimilam tais vanguardas – quando já estavam na posição central na Europa – e as introduzem na periferia do polissistema cultural do Brasil. Daquele momento em diante, dois diferentes destinos poderiam ser possíveis: as novas ideias derrubariam a estética vigente para dominar o centro, à semelhança do desfecho europeu, ou seriam sufocadas e continuariam na periferia. A história revela que a primeira opção prevaleceu, o que originou o Modernismo em nosso país – que não deve ser rotulado como uma cópia, no sentido pejorativo, do europeu, já que adquire traços que apenas o contexto cultural do Brasil é capaz de oferecer.

No âmbito cinematográfico, influências semelhantes entre polissistemas distintos também podem ser observadas. O cineasta Quentin Tarantino, por exemplo, ao se apoderar de modelos de polissistemas periféricos (séries e filmes antigos de artes marciais) e modificá-los, conseguiu, com *Kill Bill* (2003/2004), inserir um novo repertório no centro do polissistema de Hollywood, que, com o tempo, inspirou produções parecidas. As refilmagens de películas do passado ou estrangeiras, que ficaram popularmente conhecidas como “*remakes*”, são mais um exemplo da interação entre os polissistemas (MEDEIROS, 2009).

Vemos, pois, que o principal mérito da teoria polissistêmica de Even-Zohar reside na abertura que promove entre os diferentes sistemas de um mesmo meio semiótico e entre os sistemas que pertencem a meios semióticos distintos, mostrando que, apesar de relativamente autônomos, todos eles estão em constante relação de interdependência uns para com os outros. Com isso, fornece princípios teóricos importantes para o desenvolvimento de pesquisas como a nossa, o que é atestado pelas palavras de José Lambert: “É novamente com base no modelo polissistêmico que a pesquisa acerca da adaptação fílmica e, também, mais sistematicamente, da tradução de mídia, começou” (1995, p. 129)<sup>57</sup>.

Assim, para apreender como *LFGR* foi adaptado, vejamos algumas características do sistema cinematográfico sob a ótica da clássica narrativa hollywoodiana e suas implicações para o texto literário.

---

<sup>57</sup> It is again on the basis of the polysystem model that research has begun on film adaptation and also, more systematically, on media translation.

### 3.3 O padrão da narrativa clássica de Hollywood

O sistema cinematográfico, do mesmo modo que o literário, não é homogêneo, ou seja, há diferentes formas de se fazer cinema, o que, conseqüentemente, resulta em diferentes tipos de narrativas fílmicas. Partindo de uma abordagem cognitiva, que procura depreender as estratégias usadas pelo espectador para interpretar um filme, Bordwell (1985) analisa algumas modalidades narrativas, entre elas a chamada narrativa clássica, cujo principal representante é a película produzida em Hollywood.

Esse formato narrativo, segundo ele, é o que tem maior proeminência entre todos, podendo ter suas propriedades resumidas da seguinte maneira:

O filme clássico de Hollywood apresenta indivíduos psicologicamente definidos que lutam para solucionar um problema evidente ou para alcançar objetivos específicos. No decorrer dessa contenda, os personagens entram em conflito com outros ou com circunstâncias externas. A história termina com uma vitória ou derrota decisiva, uma resolução do problema e uma clara realização ou não realização das metas. O agente causal principal é, pois, o personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto consistente de características, qualidades e comportamentos patentes (BORDWELL, 1985, p. 157)<sup>58</sup>.

Apesar de podermos explicar a dominância dos padrões hollywoodianos do ponto de vista financeiro e mercadológico (afinal, é nos Estados Unidos que se localizam os maiores conglomerados de produção e distribuição de filmes), o estudo de Bordwell demonstra que as características da própria narrativa contribuem para sua popularidade. Quando comparada ao cinema de arte, por exemplo, cujo principal representante é o filme *cult* autoral europeu, vê-se que a narrativa de Hollywood apresenta personagens e objetivos bem mais consistentes, o que evita confundir ou frustrar o espectador.

Assim, o filme hollywoodiano segue uma “receita” básica, de fácil identificação e compreensão, algo que até os manuais criados para orientar roteiristas enfatizaram por muito tempo. Entre os fatores essenciais para a construção da narrativa estão os arranjos de espaço e tempo, que se apoiam nas relações de causa e efeito da história. Bordwell explica que nenhum espaço que não seja estritamente necessário para o desenrolar da trama é exibido, e que, além disso, esse traço é também motivado pelo realismo (um escritório deve ter telefones, cadeiras, escrivaninhas e papéis); quanto ao tempo, somada à motivação de caráter causal, responsável

---

<sup>58</sup> The classical Hollywood film presents psychologically defined individuals who struggle to solve a clear-cut problem or to attain specific goals. In the course of this struggle, the characters enter into conflict with others or with external circumstances. The story ends with a decisive victory or defeat, a resolution of the problem and a clear achievement or nonachievement of the goals. The principal causal agency is thus the character, a discriminated individual endowed with a consistent batch of evident traits, qualities, and behaviors.

pela ordem, frequência e duração dos eventos, o filme de Hollywood tem por hábito explorar uma técnica que ajuda a elevar sua carga emocional: o fim de um prazo.

O fim de um prazo pode ser medido por calendários (*A Volta ao Mundo em 80 Dias*), relógios (*Matar ou Morrer*), estipulação (“Você tem uma semana e nem um minuto a mais”) ou simplesmente por indícios de que o tempo está acabando (o resgate no minuto final). O fato de o clímax de um filme clássico normalmente ser o fim de um prazo mostra o poder estrutural de definição da duração dramática como o tempo necessário para atingir ou não um objetivo (BORDWELL, 1985, p. 157)<sup>59</sup>.

Nesse sentido, se considerarmos as adaptações de obras literárias, acreditamos que os textos mais populares – a literatura periférica – possuem traços mais próximos daquilo que é tido como norma no *mainstream* hollywoodiano. *LFGR*, por exemplo, é uma história que se encaixa bem nesse formato: apoia-se em relações de causa e efeito (o caráter de Edmundo faz com que Nárnia quase pereça, o longo e cruel domínio de Jadis provoca o retorno de Aslam e a disputa entre os dois, a curiosidade de Lúcia leva todos a Nárnia, etc.); trabalha com espaços definidos (a Inglaterra diegética e Nárnia); ordena o tempo de modo linear (não há *flashbacks* ou digressões que se perdem nos pensamentos e emoções dos personagens); e, por fim, conta com personagens planos, cujas ações são mais ressaltadas do que as impressões.

Os textos mais densos do ponto de vista da forma e/ou do conteúdo costumam ser mais desafiadores no momento de serem adaptados para a tela. Além da alta complexidade de seus personagens e eventos, espaço e tempo muitas vezes são fluidos (uma história toda pode se passar no interior da mente de um personagem ou as inconstâncias da organização temporal podem tornar a narrativa demasiadamente entrecortada). Adiciona-se a isso o fato de que, por serem obras canônicas em sua maioria, há uma pressão maior dos círculos literários quanto ao resultado da adaptação, uma “vigilância”, por assim dizer, que, ancorando-se em paradigmas superados, tenta preservar o texto de uma possível “profanação”.

Percebe-se, então, que o formato de relativa simplicidade do filme produzido por Hollywood estimula sua comercialização e popularidade, algo que, por seu turno, incentiva a manutenção do modelo, estabelecendo sua hegemonia.

Outra característica do padrão narrativo hollywoodiano é o emprego de uma dupla estrutura causal, ou melhor, duas linhas de enredo principais. A primeira, em geral, mostra um romance heterossexual (o herói e a “mocinha”), enquanto a segunda exhibe uma esfera distinta (a guerra, o trabalho, a missão). Podem surgir outras pequenas complicações na narrativa, mas

<sup>59</sup> A deadline can be measured by calendars (*Around the World in Eighty Days*), by clocks (*High Noon*), by stipulation (“You’ve got a week but not a minute longer”), or simply by cues that time is running out (the last-minute rescue). That the climax of a classical film is often a deadline shows the structural power of defining dramatic duration as the time it takes to achieve or fail to achieve a goal.

as duas linhas principais é que conduzem o filme. Ademais, não é raro que elas se cruzem no clímax da história, e que a resolução de uma resolva também a outra (BORDWELL, 1985).

Conforme veremos na análise da adaptação, no próximo capítulo, o diretor utiliza esse recurso fixando um conflito familiar (Pedro x Edmundo) e um conflito fantástico (Aslam x Feiticeira Branca). Sua resolução, como na obra de Lewis, está ligada. Todavia, por motivos que buscaremos elucidar, o primeiro é salientado no filme, se comparado a *LFGR*.

No nível de organização da cena, a narrativa de Hollywood também segue alguns preceitos vistos como fundamentais:

Primeiro vem a exposição, que especifica o tempo, o espaço e os personagens relevantes – suas posições espaciais e seu estado de espírito atual (normalmente como resultado das cenas anteriores). No meio da cena, os personagens agem para atingir seus objetivos: eles lutam, fazem escolhas, fazem compromissos, combinam finais de prazos e planejam eventos futuros. No decorrer disso, a cena clássica continua ou encerra desenvolvimentos de causa e efeito deixados pendentes em cenas anteriores, ao mesmo tempo que inicia novas linhas causais para serem desenvolvidas no futuro. Pelo menos uma linha de ação deve ser mantida suspensa, para motivar as mudanças para a próxima cena, que retoma a linha suspensa (em geral por um “gancho de diálogo”) (BORDWELL, 1985, p. 158)<sup>60</sup>.

Essa constituição tríplice – exposição, ação, suspensão – é o que torna a narrativa dinâmica e interessante aos olhos do espectador. Quem assiste ao filme cria hipóteses e deseja saber se elas serão ou não confirmadas na próxima cena. Quanto maior a tensão, mais elevado é o nível de atenção do público. De certa forma, cada cena é um microcosmo do macrocosmo que é o filme, com exceção talvez da parte final, que, no caso da película como um todo, deve ter um fechamento (a resolução das linhas causais principais).

Abrimos parêntese para comentar que, no caso das séries fílmicas, isto é, aquelas narrativas que são desenvolvidas em partes (*Piratas do Caribe*, *Harry Potter*, *As Crônicas de Nárnia*, *O Senhor dos Anéis*, etc.), apesar de as linhas causais de cada volume terem solução, a parte final do filme, à semelhança da estrutura da cena, dará indícios de que algo ainda está pendente. Na adaptação de *LFGR*, por exemplo, isso ocorre na passagem dos créditos: depois que os nomes dos principais atores e responsáveis técnicos desaparecem, é inserida uma cena na qual Lúcia tenta entrar no guarda-roupa novamente, mas é advertida pelo professor de que ela provavelmente não voltará mais a Nárnia por ali, embora deva ficar de olhos bem abertos

---

<sup>60</sup> First comes the exposition, which specifies the time, place, and relevant characters – their spatial positions and their current states of mind (usually as a result of previous scenes). In the middle of the scene, characters act toward their goals: they struggle, make choices, make appointments, set deadlines, and plan future events. In the course of this, the classical scene continues or closes off cause-effect developments left dangling in prior scenes while also opening up new causal lines for future development. At least one line of action must be left suspended, in order to motivate the shifts to the next scene, which picks up the suspended line (often via a “dialogue hook”).

para outras possibilidades. Quando os dois saem do cômodo, a porta do guarda-roupa se abre discretamente e é possível ouvir o rugido de Aslam.

De qualquer maneira, Bordwell (1985, p. 159) observa que, à medida que o filme hollywoodiano se aproxima do final, ele atinge um estado de total consciência. Os problemas são solucionados e sabe-se tudo o que aconteceu com os personagens. Novamente, existe uma pressão pelos finais felizes (e lógicos) nos manuais destinados aos roteiristas: o herói fica com a “mocinha”, a guerra é vencida, o conflito familiar fica para trás, etc.

Ao estado de total consciência do padrão narrativo clássico está atrelada também a onipresença, que permite ao espectador acompanhar o que acontece com os personagens mais importantes mesmo quando estão afastados. A técnica mais usada para esse fim é o entrecorte de cenas (*crosscutting*). Como o objetivo do filme é ser o mais comunicativo possível (exceto pelas informações que retardam a resolução dos conflitos), a história não se prende à visão de apenas um personagem. A câmera funciona como uma espécie de observador invisível, que se move livremente para mostrar ao público o que é relevante. Em virtude disso, as filmagens em primeira pessoa em geral são evitadas. Contudo, quando utilizadas, são inseridas entre planos objetivos, para que se tenha uma dimensão mais ampla do evento (BORDWELL, 1985).

Na adaptação de *LFGR*, por exemplo, a perspectiva em primeira pessoa é utilizada com o objetivo de acentuar a emoção e o impacto de duas cenas (a morte da Feiticeira Branca e a ressurreição de Aslam), as quais examinaremos no próximo capítulo. Ademais, no caso da primeira, cremos que a questão da faixa etária do público também pode ter afetado a opção do diretor. Não obstante, em ambas as cenas, os planos subjetivos têm curta duração e estão entre planos objetivos da mesma ação.

Ainda relacionada com a grande comunicabilidade do filme hollywoodiano está a questão da redundância: “[...] em geral, a narrativa é construída de forma que os personagens e o seu comportamento produzam e reiterem os dados necessários da história” (BORDWELL, 1985, p. 161)<sup>61</sup>. Explica-se: segundo as normas da narrativa clássica, a maior preocupação do espectador deve ser a construção da história, e não a reflexão sobre o porquê de uma cena ter sido elaborada desta ou daquela maneira (algo mais pertinente para o cinema de arte). Devido a isso, as informações mais importantes para a identificação das linhas causais e a evolução da trama normalmente são enfatizadas pela repetição.

Como verificaremos, esse elemento será utilizado na adaptação de *LFGR* para que o conflito familiar entre Pedro e Edmundo possa ser mais facilmente reconhecido.

---

<sup>61</sup> [...] in general, the narration is so constructed that characters and their behavior produce and reiterate the necessary story data.

De modo geral, a narrativa clássica tem uma postura convencional com relação às técnicas cinematográficas (movimentos de câmera, iluminação, montagem), desencorajando a criação de idiosincrasias de estilo. A criatividade deve restringir-se ao nível da história:

*O estilo clássico consiste em um número bastante limitado de dispositivos técnicos específicos organizados em um paradigma estável e ordenados probabilisticamente de acordo com o que demanda a construção da história. As convenções estilísticas da narrativa de Hollywood, desde a composição do plano até a mixagem de som, são reconhecíveis intuitivamente para a maioria dos espectadores [...] A “invisibilidade” do estilo clássico em Hollywood se apoia não apenas em dispositivos estilísticos altamente codificados, mas também na contextualização de suas funções codificadas (BORDWELL, 1985, p. 163, grifo do autor)<sup>62</sup>.*

Embora as técnicas cinematográficas não tenham sido diretamente o foco de nossa análise, não é difícil perceber que a adaptação de *LFGR* para o padrão de narrativa usado em Hollywood leva em consideração os aspectos ressaltados por Bordwell. A montagem das cenas de ação usa planos rápidos (cena da batalha final, por exemplo); a trilha sonora está em harmonia com os momentos de tensão e tranquilidade; a iluminação encontra-se de acordo com o tom emocional das cenas (luz das tochas – *low-key lighting* –, na cena em que Aslam morre, e luz do sol – *high-key lighting* –, naquela em que ele revive); as transições entre cenas são bem demarcadas (*bridging* do mapa de Nárnia para o campo de batalha); entre tantos outros casos.

Somado ao fato de se conformar às normas da clássica narrativa hollywoodiana, a adaptação da obra de Lewis para o cinema é também um *blockbuster*. Assim, acreditamos que é válido discutir algumas questões a esse respeito.

O *blockbuster*, segundo Buckland (2006), é hoje o tipo de filme que predomina no sistema cinematográfico de Hollywood, e a explicação para isso tem raízes na própria história do *mainstream* hollywoodiano. Na era dos estúdios, que durou até a década de 1960, tudo era controlado por um pequeno número de empresas: a produção, a distribuição e a exibição. Foi a partir do processo antitruste movido pelo Departamento de Justiça dos Estados Unidos que o *blockbuster* começou a despontar:

Enquanto os clássicos estúdios hollywoodianos recebiam um ganho fixo pela produção regular de filmes rotineiros (tal como uma fábrica, na qual a venda de uma quantidade razoável de produtos é mais importante do que a singularidade desses produtos), com o fim da indústria verticalmente integrada, cada filme é tratado como um produto único, um evento (ou, pelo menos, os estúdios tentam transformar cada

<sup>62</sup> *Classical style consists of a strictly limited number of particular technical devices organized into a stable paradigm and ranked probabilistically according to syuzhet demands. The stylistic conventions of Hollywood narration, ranging from shot composition to sound mixing, are intuitively recognizable to most viewers [...] The “invisibility” of the classical style in Hollywood relies not only on highly codified stylistic devices but also upon their codified functions in context.*

filme em um evento, conferir a ele o *status* “tem que ver”). Mais dinheiro é gasto para criar menos filmes, resultando no *blockbuster* como o formato de filme padrão na Hollywood contemporânea (BUCKLAND, 2006, p. 8)<sup>63</sup>.

Por ser um produto de altas cifras, o autor alega que sua definição está vinculada a duas variáveis: as grandes somas investidas na produção e *marketing* e a receita apurada. Em termos práticos, um *blockbuster* deve faturar pelo menos cem milhões, apenas nas bilheteiras dos Estados Unidos (duzentos, se o seu custo de produção beirar os cem milhões).

Outro fator que sofreu alterações com a ascensão do *blockbuster* foi a distribuição das cópias nas salas de cinema. Antes, um filme estreava em um pequeno número de salas, em geral nos grandes centros urbanos, e só depois de algumas semanas ia sendo distribuído para o restante das salas, no interior. De certa forma, as primeiras exhibições é que eram o *marketing* do filme. Isso trazia duas desvantagens para os estúdios: o dinheiro investido era recobrado de forma lenta e, se o filme não fosse bem avaliado nas primeiras semanas, poderia nem chegar a estreiar no restante do país (quanto mais no exterior). Agora, os *blockbusters* são lançados em milhares de salas ao mesmo tempo, muitas vezes com estreias mundiais, ou seja, o filme pode ser visto simultaneamente nos Estados Unidos e em outros países do mundo no mesmo dia, ou na mesma semana, pelo menos. Com isso, o *marketing* em torno dos filmes muda:

O problema com um lançamento de saturação e, especialmente, com um de supersaturação, é que o filme precisa ser promovido intensamente por todo o país através de propaganda. Então, os custos de propaganda subiram dramaticamente com a mudança do lançamento de plataforma para o lançamento de saturação, e incluem a mídia impressa e publicidade na televisão. Ainda assim, o lançamento de saturação se tornou a prática padrão com a dominância dos *blockbusters*. Os lançamentos de plataforma são agora reservados para filmes independentes ou para algumas poucas películas de prestígio (BUCKLAND, 2006, p. 18)<sup>64</sup>.

Os fatores distributivo, propagandístico e, sobretudo, financeiro, demonstram que a adaptação de *LFGR* é um legítimo *blockbuster*. No entanto, no caso dos filmes que provêm de obras literárias, em especial as de cunho popular, como o nosso objeto de estudo, veremos, durante a análise da adaptação, que existe outro fator decisivo para o sucesso de *marketing* e, conseqüentemente, dos filmes: a influência dos fãs. Com milhões de leitores leais espalhados

<sup>63</sup> Whereas the classical Hollywood studios received a steady income from the regular output of routine movies (much like a factory, in which selling a steady quantity of products is more important than the uniqueness of those products), with the demise of the vertically integrated industry, each film is treated as a unique product, an event (or, at least, the studios try to turn each movie into an event, to confer upon it a “must-see” status). More money goes into creating fewer films, resulting in the blockbuster becoming contemporary Hollywood’s standard movie format.

<sup>64</sup> The problem with a saturation and especially a supersaturation release is that a film has to be heavily promoted nationwide through advertising. Advertising costs therefore rose dramatically with the switch from platform release to saturation release, and includes print media and TV advertising. Yet the saturation release has become standard practice with the blockbuster’s dominance. Platform releases are now reserved for independent films or for a few prestigious pictures.

por todo o mundo, adaptações de textos como os da série *Harry Potter* (1997-2007) precisam estabelecer uma ligação com esses leitores. De forma análoga, enquanto os círculos literários “vigiam” as adaptações da literatura canônica, os fãs fazem o mesmo com a popular.

Um segundo aspecto do *blockbuster* que nos interessa de perto é o espetáculo das cenas. Um *blockbuster* não é um *blockbuster* sem explosões, cidades futuristas, alienígenas e combates de grandes proporções:

Tudo é maior que a vida; não real, mas hiper-real, nos conduzindo para os mundos imaginários do cinema, mas também nos deixando sentados e maravilhados com suas criações. Pelo menos, essa é a intenção. As qualidades espetaculares da experiência audiovisual têm se tornado cada vez mais importantes para Hollywood nas últimas décadas. A ênfase no espetáculo foi parte central de uma estratégia pós-guerra para instigar o público perdido a voltar para o cinema, diante das mudanças demográficas e do desenvolvimento da televisão e de outras atividades de lazer (KING, 2000, p. 1)<sup>65</sup>.

Essa questão do espetáculo, de acordo com King (2000), tem sido usada por certas correntes teóricas para especular o fim do padrão narrativo clássico de Hollywood. Os críticos do *blockbuster* alegam que a construção lógica da história, baseada em oposições, relações de causa e efeito, personagens bem definidos e coerência espaço-temporal, estaria sendo deixada de lado em favor do espetáculo. Os filmes, agora, não passariam de uma vitrine para exibir os efeitos especiais de última geração e as extravagantes sequências de ação.

Entretanto, concordamos com a contestação de King quando ele afirma que:

A narrativa está longe de ser ocultada, mesmo pelas atrações mais espetaculares e orientadas por efeitos do *blockbuster* atual. Esses filmes ainda contam histórias razoavelmente coerentes, mesmo que algumas vezes elas sejam mais frouxas e não tão bem integradas quanto alguns modelos clássicos [...] Essa dimensão tem sido amplamente ignorada por aqueles que identificam, celebram ou, com mais frequência, lamentam o enfraquecimento da trama ou do desenvolvimento do personagem em muitos filmes espetaculares. Muitas estruturas temáticas subjacentes significativas podem ser encontradas entre as extravagâncias da Hollywood contemporânea (KING, 2000, p. 2)<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> Everything is larger than life; not real but hyperreal, leading us into the imaginary worlds of the cinema but also leaving us to sit back and wonder at its creations. That is the intention, at least. The spectacular qualities of the audio-visual experience have become increasingly important to Hollywood in recent decades. An emphasis on spectacle formed a central part of a post-war strategy aimed at tempting lost audiences back to the cinema in the face of demographic changes and the development of television and other domestic leisure activities.

<sup>66</sup> Narrative is far from being eclipsed, even in the most spectacular and effects-oriented of today's blockbuster attractions. These films still tell reasonably coherent stories, even if they may sometimes be looser and less well integrated than some classical models [...] This dimension has been largely ignored by those who identify, celebrate or more often bemoan a weakening of plot or character development in many spectacular features. Plenty of significant underlying thematic structures can be found amid the extravagances of contemporary Hollywood.

Acreditamos que o espetáculo das cenas pode dividir o mesmo espaço com aquilo que caracteriza a narrativa clássica. Os dois elementos não são excludentes. Obviamente, tudo dependerá das escolhas feitas pelo diretor. Por isso, cada caso deve ser examinado de maneira individual, evitando generalizações. A trilogia *O Senhor dos Anéis*, por exemplo,

[...] tenta seguir os princípios clássicos estabelecidos. Apesar de todo o seu encanto pós-clássico proporcionado por efeitos especiais, cenários hiper-reais, personagens como Gollum e sequências de ação elaboradas, *O Senhor dos Anéis* é uma narrativa de busca sequencial centrada no personagem [...]; é filmada num estilo de realismo sem ênfase, no qual os incríveis efeitos especiais estão subordinados às necessidades da história; e a resolução da trama, embora exaustiva, finalmente atinge o ressonante encerramento do “Fim” (HUNTER, 2007, p. 163)<sup>67</sup>.

Podemos dizer que a adaptação de *LFGR* segue princípios semelhantes, isto é, usa o espetáculo de acordo com as necessidades da história, sem, contudo, banalizá-la, quer dizer, não se distancia dos padrões da narrativa clássica.

Sob muitos aspectos, a “Trilogia do Anel” fixou os parâmetros do *blockbuster* de fantasia, por isso, não é incomum encontrar referências a esses filmes em produções surgidas depois, como observaremos na análise da adaptação de *LFGR*. Diga-se de passagem, no caso específico dos filmes de fantasia, o espetáculo tem um peso ainda maior, visto que os cenários e criaturas dependem desse recurso para serem desenvolvidos. E, na medida em que os efeitos audiovisuais têm melhorado a cada ano, surge uma tendência em Hollywood: a realização de *blockbusters* de conteúdo fantástico, oriundos principalmente de roteiros adaptados de textos literários (boa parte deles contendo também elementos ou arquétipos medievais).

No próximo capítulo, antes de analisar o texto fílmico, buscaremos contextualizá-lo segundo essa tendência.

---

<sup>67</sup> [...] attempts to follow established classical principles. For all its post-classical delight in special effects, hyperreal locations and characters like Gollum, and set-piece action sequences, *The Lord of the Rings* is a sequential character-driven quest narrative [...]; it is filmed in a style of unemphatic realism in which the staggering special effects are subordinated to the needs of the story, and the plot resolution, while exhausting, at length achieves the resounding closure of “The End.”

#### 4 ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO DE *O LEÃO, A FEITICEIRA E O GUARDA-ROUPA* PARA O CINEMA

Neste capítulo, partiremos para a análise do objeto fílmico propriamente dito, quer dizer, a adaptação do primeiro volume das *Crônicas de Nárnia* para o meio cinematográfico. A película chegou às salas de exibição norte-americanas e a grande parte dos demais países do globo em dezembro de 2005, com o mesmo título da obra literária<sup>68</sup>, e contou com a produção da Walden Media em associação com a Walt Disney Pictures, ambas as companhias com sede nos Estados Unidos. A direção é do neozelandês Andrew Adamson, que também é o produtor executivo e um dos autores do roteiro adaptado.

Como esclarecemos no capítulo anterior, partimos do princípio de que a adaptação é uma das formas possíveis de tradução e que, por esse motivo, ela resulta de um processo de interpretação que necessariamente produzirá um objeto distinto quando comparado àquele no qual se baseou. Sendo assim, nossa proposta de análise não se atém a questões improdutivas e extenuadas como o grau de fidelidade ou a avaliação de superioridade de uma obra em relação a outra. Em vez disso, temos por intuito mostrar que, se por um lado, fantasia e medievalismo contribuem para a marginalização de *LFGR* no sistema literário britânico, por outro, o cinema explora esses mesmos fatores para engendrar uma narrativa fílmica bem sucedida no formato clássico da indústria hollywoodiana. Além do mais, como observaremos adiante, esse mesmo formato traz ainda outras implicações para o filme, entre elas a construção das características psicológicas de alguns dos personagens (sobretudo Pedro e Edmundo) e a delimitação de seu público alvo preferencial.

Portanto, no decorrer da discussão, dedicaremos-nos ao exame tanto das evidências contidas no próprio filme quanto dos discursos que direta ou indiretamente contribuíram para sua produção e divulgação. No primeiro caso, selecionaremos planos, cenas ou sequências de *LFGR-2005* em que a fantasia e/ou o medievalismo sejam evidenciados pela narrativa fílmica e discorreremos acerca de sua relação com o modo cinematográfico hollywoodiano de narrar e com a obra literária. No segundo caso, investigaremos como certos elementos extrafílmicos (*trailer*, cartazes de divulgação, a influência dos fãs e até o histórico profissional do diretor e das empresas responsáveis pela execução) ajudaram a reforçar ambas as bases sobre as quais o filme se apoia, em especial sua dimensão fantástica.

---

<sup>68</sup> Deste momento em diante, para diferenciar a adaptação fílmica da obra literária, prosseguiremos utilizando a abreviação *LFGR* para nos referirmos à narrativa escrita e passaremos a adotar *LFGR-2005* para referenciar a narrativa audiovisual.

Antes de analisar os principais componentes fílmicos e extrafílmicos, no entanto, buscaremos apreender *LFGR-2005* da perspectiva de um objeto que não está isolado, mas que toma parte de um crescente fenômeno cinematográfico e televisivo dos Estados Unidos (e, de certo modo, do mundo, já que muitas das produções audiovisuais desse país são exportadas): a adaptação de obras fantásticas da literatura e dos quadrinhos, as quais muitas vezes incluem constituintes ou arquétipos medievais. Entre as principais propriedades do fenômeno, pode-se ressaltar a seriação dos filmes e o estabelecimento de lucrativas franquias, que, por sua vez, se encarregam de multiplicar as adaptações em outros meios.

#### 4.1 Uma tendência fantástica na produção cinematográfica

Nas últimas duas décadas, desde o final do século passado até o início deste, Hollywood tem investido maciçamente em filmes do gênero fantástico. Vejamos alguns números recentes: em 2011, dos dez filmes que mais lucraram nas bilheterias do Canadá e dos Estados Unidos, pelo menos sete deles estavam relacionados com o universo da fantasia<sup>69</sup>; em 2012, esse índice continuou estável, com seis produções<sup>70</sup>. Verificamos ainda que, nos limites do gênero, é cada vez mais comum nos depararmos com adaptações de textos literários (*Jogos Vorazes*, *Amanhecer*) e histórias em quadrinhos (*O Espetacular Homem-Aranha*, *Batman: O Cavaleiro das Trevas Ressurge*).

A televisão, como principal desdobramento do meio cinematográfico, tem aderido também a essa tendência, sobretudo por meio dos seriados. No final da década de 1990, várias produções originais já abordavam o tema fantástico: *Angel*, *Charmed*, *Buffy*, entre outras. Nos anos 2000, séries como *Medium*, *Heroes*, *Once Upon a Time* e *Grimm* continuaram a ocupar a programação de diversos canais, algumas delas por um período bastante extenso (é o caso de *Supernatural*, no ar há oito temporadas, com média de quase três milhões de espectadores<sup>71</sup> só nos Estados Unidos). Ademais, de maneira semelhante ao que vem acontecendo no cinema, as redes televisivas têm buscado inspiração na literatura e nos quadrinhos.

*True Blood*, da HBO, é evidência disso. O roteiro da história se baseia na coleção de livros *The Southern Vampire Mysteries* (2001, em andamento), da autora Charlaine Harris.

<sup>69</sup> Estão sendo considerados também os filmes classificados como ficção científica, como *Transformers: Dark of the Moon* (2011), por exemplo, pois compreendemos, com Todorov (2010, p. 63), que a ficção científica é um subgênero do maravilhoso.

<sup>70</sup> Os dados informativos aos quais nos referimos foram retirados do documento *Theatrical Market Statistics* dos anos de 2011 e 2012, respectivamente. Esse documento é de responsabilidade da Motion Picture Association of America (MPAA) e se encontra disponível para consulta em seu *website* oficial: [www.mpa.org](http://www.mpa.org).

<sup>71</sup> Média de espectadores calculada com base nos índices de audiência registrados desde a primeira até a sétima temporada. Os números podem ser encontrados no *website* [www.spottedratings.com](http://www.spottedratings.com).

Com a mesma proposta vampiresca, *The Vampire Diaries*, da CW, tem origem nos romances homônimos (1991-1992) escritos por Lisa Jane Smith. Também exibida pela CW, *Arrow*, por sua vez, é uma adaptação do super-herói *Green Arrow* (1941), da DC Comics. Por último, não poderíamos deixar de aludir a outra criação da HBO: *Game of Thrones*. A série, que se apoia na narrativa medieval de George Martin, *A Game of Thrones* (1996), tem quebrado inúmeros recordes de audiência, segundo Michael O'Connell (2013).

À primeira vista, a explicação para esse fato parece simples:

Os espetaculares filmes de ficção científica, as adaptações dos quadrinhos e as séries épicas como *Guerra nas Estrelas* (1977-2005), *Harry Potter* (2001, em andamento), *As Crônicas de Nárnia* (2005, em andamento) e a trilogia *O Senhor dos Anéis* (2001-2003) apelam internacionalmente para o fundamental público adolescente; incitam o envolvimento dos fãs em seus universos expansíveis; mostram melhorias em efeitos especiais; e prestam-se facilmente para sequências, derivações e outras modalidades de venda casada essenciais do ponto de vista comercial (HUNTER, 2007, p. 154)<sup>72</sup>.

Como podemos perceber, um dos motivos para tanto investimento é que a fantasia tem se revelado um nicho de alta rentabilidade para a indústria do entretenimento. O cinema e a televisão lucram não apenas com os filmes e séries em si, mas com os produtos de franquias geradas a partir deles, tais como jogos eletrônicos, roupas e acessórios, brinquedos, discos de trilha sonora e até parques temáticos. Devemos levar em conta ainda as receitas provenientes da transmissão de continuações (*sequels*) e/ou preâmbulos (*prequels*) das narrativas em outras mídias, como a *web TV*<sup>73</sup>, por exemplo.

Em um superficial exame dos produtos derivados de *LFGR-2005*, por exemplo, é possível encontrar um *video game* para seis plataformas (consoles) diferentes, um CD com as músicas que fazem parte do filme e um espetáculo no parque temático Hollywood Studios, da Walt Disney. Isso sem contar com o processo de revivificação da obra literária, o que estimula o surgimento de outros objetos: aproveitando a proximidade da estreia da película no cinema, alguns artistas se juntaram para lançar um CD com músicas de caráter religioso inspiradas no texto de Lewis; e a aclamada série britânica *Doctor Who* apresentou um especial de Natal em 2011, *The Doctor, the Widow and the Wardrobe*, com elementos extraídos do romance.

<sup>72</sup> Science fiction extravaganzas, comic book adaptations, and epic series like *Star Wars* (1977-2005), *Harry Potter* (2001 ongoing), *The Chronicles of Narnia* (2005 ongoing) and *The Lord of the Rings* trilogy (2001-2003) appeal internationally to the crucial teenage demographic; encourage fannish absorption in their expandable universes; showcase advances in special effects; and lend themselves readily to sequels, spin-offs and other commercially essential tie-ins.

<sup>73</sup> A *web television* (ou *web TV*) é uma nova modalidade de veiculação de conteúdos feitos exclusivamente para a *internet*. Entre os distribuidores mais conhecidos estão o YouTube e o Crackle.

Contudo, embora a questão financeira não possa ser menosprezada, ela certamente não é a única envolvida quando o assunto é adaptação de obras fantásticas. Como Ian Hunter (2007) bem salientou, existem outros fatores relevantes. Um deles diz respeito à inovação das tecnologias de áudio e vídeo, que, em geral, fica a cargo do cinema. Sem ferramentas como os efeitos sonoros digitalizados e as imagens geradas por computador (CGI, na sigla em inglês), superproduções como *O Hobbit: Uma Jornada Inesperada* dificilmente teriam sido possíveis. Hoje, ao que tudo indica, não importa o quão imaginativo seja um escritor: há meios de exibir seus personagens e cenários na tela com um notável grau de realismo.

É claro que esse fato não atravancou a realização de filmes de fantasia no passado. Porém, apesar de não fazer muito tempo, as restrições do aparato técnico da época os obrigava a optar entre a animação tradicional (caso de *O Senhor dos Anéis*, de 1978, dirigido por Ralph Bakshi), a utilização de atores maquiados e fantasiados para representar as criaturas fabulosas (caso de *O Hobbit*, de 1985, executado por Vladimir Latyshev) ou a mescla dos dois recursos (caso de *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, de 1988, dirigido por Marilyn Fox). Isso não significa que as produções eram inferiores em termos de qualidade geral, mas gera certas implicações.

Ainda que bem feitos, os desenhos animados em longa-metragem e os filmes nos quais os seres fantásticos são atores caracterizados têm um apelo maior para crianças de faixa etária reduzida. Além disso, se levarmos em conta que, antes dos *blockbusters* de Hollywood, as narrativas fílmicas de fantasia estavam praticamente limitadas à televisão, e, por essa razão, com orçamentos bem menores, efeitos audiovisuais requintados eram uma exceção. Na maior parte das vezes, apresentavam resultados grosseiros para os padrões atuais, o que, ainda hoje, poderia ser tolerado por uma audiência infantil, mas que, sem dúvida, ocasionaria críticas dos adolescentes e adultos.

Apenas a título de ilustração, observemos dois dos comentários de especialistas a respeito das técnicas empregadas em *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (1988)<sup>74</sup>:

É fácil torcer o nariz para a versão televisiva britânica do volume inicial da série de livros de C. S. Lewis. Para aqueles acostumados à magia dos efeitos especiais agora tão comuns em filmes, os figurinos neste caso estão longe de convencer, a mescla de atuação e animação às vezes é confusa e muitas das criaturas de Nárnia possuem um aspecto estranho e desajeitado. Mas tendo em vista o modesto orçamento disponível [...] e sobretudo considerando uma audiência predominantemente jovem, os acertos

<sup>74</sup> Os comentários tomam por base a versão em DVD, lançada no ano de 2002. O filme, produzido pela BBC, foi originalmente transmitido na televisão britânica em seis episódios de aproximadamente trinta minutos.

são maiores do que os erros nessa adaptação (MAXWELL, 2002, p. 1, grifo nosso)<sup>75</sup>.

*O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* infelizmente também chama a atenção para uma das principais razões pelas quais não havia filmes de fantasia tidos como sérios e bem sucedidos até muito recentemente: os efeitos especiais. O mundo de Nárnia é repleto de criaturas fantásticas, desde faunos até enormes animais falantes. Em uma fantasia escrita, os efeitos especiais ocorrem na imaginação do leitor; quando Pedro, Lúcia, Edmundo e Susana conhecem um par de castores falantes, eles são charmosos e fantásticos [...] Mas quando vemos os mesmos personagens no filme... o que se vê não são castores mágicos falantes, mas uma representação dolorosamente brega feita por atores [...] Francamente, palavras não bastam para expressar o quão terríveis são esses figurinos... (ORDWAY, 2002, p. 1)<sup>76</sup>

Assim, podemos afirmar que o avanço das tecnologias de áudio e vídeo é um dos fatores responsáveis pela diversificação da faixa etária do público que assiste a adaptações de narrativas fantásticas. Prova disso é que, enquanto os livros de origem são classificados como literatura infantil, as películas inspiradas neles têm recebido da MPAA o selo PG ou PG-13<sup>77</sup>, principalmente em razão das épicas seqüências de batalha (cada vez mais intensas e realistas) e das horripilantes feições de determinadas criaturas míticas. Esses elementos, que dependem dos efeitos especiais contemporâneos, têm sido empregados com frequência, e, ao que parece, vêm encontrando uma recepção favorável de espectadores mais maduros<sup>78</sup>.

Em adição às questões de mercado e aos aspectos tecnológicos e demográficos, a predominância das adaptações de fantasia pode ser explicada também sob o ponto de vista da exploração de uma base de fãs previamente existente. Como os roteiros dos filmes se apoiam em romances e histórias em quadrinhos que já conquistaram uma legião de leitores, espera-se que sua dedicação e curiosidade os leve até as salas de projeção para conferir os resultados do

<sup>75</sup> It's easy to turn one's nose up at this British television version of the first volume of C. S. Lewis's Narnia series of books. For those accustomed to the special effects wizardry now so common in film, the costumes here are mostly unconvincing, the blend of live action and animation sometimes distracting, and too many of the creatures of Narnia awkward-looking and lumbering. But given the modest budget available [...] and especially bearing in mind the predominantly young intended audience, there is much more right than wrong about this adaptation.

<sup>76</sup> *The Lion, the Witch and the Wardrobe* also highlights, rather unfortunately, a major reason for the lack of successful serious fantasy films until very recently: special effects. The world of Narnia is full of fantastic creatures, from fauns to giant talking animals. In a written fantasy, the special effects take place in the reader's imagination; when Peter, Lucy, Edmund, and Susan meet a pair of talking beavers, the beavers are charming and fantastic [...] But when we see the same characters in the film version... what we see are not magical talking beavers, but a painfully cheesy live-action representation of them [...] Frankly, words fail to express how awful these costumes are...

<sup>77</sup> PG e PG-13 são duas das classificações usadas para filmes pela MPAA. A primeira indica material impróprio para crianças pequenas, como violência e linguagem vulgar, enquanto a segunda denota conteúdo inadequado para menores de treze anos, como violência ainda mais explícita, uso de drogas e nudez.

<sup>78</sup> Mais uma vez de acordo com os dados contidos no documento *Theatrical Market Statistics*, da MPAA. Como observamos antes, os filmes de fantasia prevaleceram nos cinemas do Canadá e dos Estados Unidos em 2011 e 2012, em especial as adaptações. Nesse período, os frequentadores na faixa de 12-39 anos responderam por quase cinquenta por cento do público total. Obviamente, os números espelham um mercado e um intervalo de tempo muito limitados, e por isso não podem ser simplesmente generalizados; por outro lado, mostram que há certa compatibilidade entre os filmes fantásticos e os espectadores adolescentes/adultos.

processo de adaptação. A princípio, essa seria somente mais uma contribuição para o aumento dos lucros. Entretanto, conforme as observações de alguns pesquisadores, o envolvimento dos fãs pode acabar influenciando a execução dos filmes, de modo positivo ou negativo.

No caso da trilogia *O Senhor dos Anéis*, por exemplo, Hunter (2007, p. 155) relata que, apesar de J. R. R. Tolkien e de sua obra não possuírem um *status* de prestígio no sistema literário britânico, o romance é um dos mais populares já escritos, tanto em relação ao número de leitores quanto em relação ao seu entusiasmo: os fãs estão espalhados por diversos países, fazem parte de diferentes gerações e são muito produtivos, participando de *fanzines*, pequenas publicações de imprensa e discussões *online*. Em virtude disso, o diretor Peter Jackson buscou cativar ao máximo a admiração desse grupo de pessoas com sua narrativa, mas sem perder de vista as especificidades que o meio cinematográfico exige:

Jackson e seus coadaptadores deveriam não somente agradar aos leitores de Tolkien, capturando “a essência” do romance, mas também produzir um *blockbuster* de ação acessível aos espectadores sem qualquer vínculo emocional com a obra literária [...] O sucesso com os fãs garantiria uma inestimável propaganda boca a boca e rentáveis assistências repetidas [...] (mas) preferi-los com exclusividade era algo esteticamente restritivo e comercialmente arriscado (HUNTER, 2007, p. 156-157)<sup>79</sup>.

Vemos, portanto, que o segredo para uma adaptação bem sucedida aparentemente está no equilíbrio. Jackson conquistou a simpatia dos fãs com algumas atitudes simples, como a escolha dos atores Christopher Lee (que chegou a conhecer Tolkien) para interpretar o mago Saruman e Ian Holm (o Frodo da versão de 1981 feita para o rádio pela BBC) para dar vida a Bilbo Bolseiro. Além disso, caracterizou-se como um típico *hobbit* em cartazes promocionais do filme. Ao mesmo tempo, o cineasta se valeu do clássico formato narrativo hollywoodiano para garantir que sua película, embora próxima do romance, fosse um objeto independente, e não uma mera fotocópia do texto literário na tela, como ocorreu com a adaptação do primeiro volume da série *Harry Potter* (HUNTER, 2007).

Quando uma preocupação em excesso com a fidelidade ao texto escrito governa o processo de composição da narrativa fílmica, o produto final costuma empobrecer-se. Afinal, trata-se de mídias distintas, cada qual com seu próprio *modus operandi*. Na visão de Deborah Cartmell e Imelda Whelehan (2010), no filme *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (2001), Chris Columbus assumiu uma posição de veneração da obra literária, o que impediu uma maior aproximação do público em geral. Numa clara tentativa de contentar os fãs, o diretor tentou

<sup>79</sup> Jackson and his co-adaptors were constrained not only to satisfy Tolkien readers by capturing “the essence” of the novel, but also to produce a blockbuster action movie accessible to viewers with no emotional investment in the novel [...] Success with the fans guaranteed invaluable word of mouth and lucrative repeat viewings [...] pandering exclusively to them was aesthetically constricting and commercially perilous.

reproduzir o livro de modo quase integral, inclusive estendendo a duração do filme, e isso não funcionou. A adaptação, a despeito de seu êxito comercial, teve muitas críticas negativas e foi incapaz de despertar, mesmo entre os fãs, o mesmo sentimento passional que o texto de J. K. Rowling havia provocado poucos anos antes.

Desta forma, é preciso ter cautela para que um fator que pode ser aproveitado em favor da adaptação não termine ocasionando um efeito contrário:

*O Senhor dos Anéis* foi um filme melhor (do que *Harry Potter*) porquanto adaptou o romance às convenções de Hollywood, enquanto, em razão de seu enorme grupo de jovens e leais leitores, Columbus sentiu necessidade de preservar o livro ao máximo – apesar da clara impossibilidade disso (CARTMEL e WHELEHAN, 2010, p. 77)<sup>80</sup>.

Nesse sentido, Adamson parece ter seguido os passos de Jackson para a realização de *LFGR-2005*. Seu filme conseguiu explorar os dois principais motes da obra literária sem se afastar dos padrões da narrativa clássica hollywoodiana e ao mesmo tempo foi capaz de fixar um vínculo emocional tanto com os fãs do livro quanto com o público em geral. O diretor fez as alterações necessárias para imprimir ao texto de Lewis os traços de uma superprodução de ação preservando o carisma de seus personagens e a atmosfera peculiar de Nárnia. Em outras palavras, Adamson conformou às exigências *da tela* a mesma história que o escritor colocara primeiro *no papel*.

O resultado foi uma adaptação de grande sucesso comercial<sup>81</sup> e crítico<sup>82</sup>, indicada a dezenas de prêmios e vencedora do *Oscar* de melhor maquiagem no ano de 2006. Os feitos de *LFGR-2005* garantiram a produção dos dois filmes seguintes da série e contribuíram para a consolidação das adaptações de caráter fantástico em Hollywood. Sendo assim, verificaremos como o filme aborda a fantasia e o medievalismo presentes na obra literária sob a perspectiva do *mainstream* hollywoodiano. Podemos adiantar que, além da profusão de efeitos especiais e das rápidas cenas de ação, *LFGR-2005* define claramente os protagonistas e antagonistas, bem como seus propósitos, tornando a trama o mais transparente possível para os espectadores. O filme também dialoga com adaptações anteriores, sobretudo com a trilogia de Jackson.

---

<sup>80</sup> *The Lord of the Rings* was a better film because it adapted the novel to Hollywood conventions while, due to its huge band of young and loyal readers, Columbus felt the need to preserve the book as much as possible – despite the clear impossibility of this aim.

<sup>81</sup> De acordo com informações do Box Office Mojo ([www.boxofficemojo.com](http://www.boxofficemojo.com)), que pertence ao grupo IMDB (Internet Movie Database), da Amazon. Levando em consideração as maiores bilheterias mundiais de todos os tempos, *LFGR-2005* ocupa a 49ª posição, com uma arrecadação total de 745 milhões de dólares.

<sup>82</sup> A adaptação obteve 75/100 pontos no índice *metacritic*. O Metacritic ([www.metacritic.com](http://www.metacritic.com)), que pertence ao grupo CBS, reúne críticas *online* e impressas sobre filmes, jogos, programas de televisão e músicas. Depois de considerar as avaliações individuais de especialistas, uma média, chamada de *metascore*, é atribuída ao objeto em julgamento. A pontuação de *LFGR-2005* foi dada com base em 39 apreciações, sendo 31 favoráveis (com nota acima de 60), sete medianas e apenas uma desfavorável.

## 4.2 Uma clássica narrativa hollywoodiana

No que concerne à estrutura (cronologia e ordenação dos eventos), não são vistas grandes mudanças na narrativa fílmica quando a comparamos ao texto de Lewis. Os dezessete capítulos de *LFGR* podem ser contemplados praticamente na íntegra em *LFGR-2005*. Isso não significa que a película em questão é constituída também por dezessete sequências. Apesar de o capítulo de um livro já ter sido usado como analogia para explicar a sequência de um filme (HARRINGTON, 1973, p. 19), a comparação que nos interessa aqui é de natureza qualitativa apenas, e não quantitativa.

Quanto às modificações de fato realizadas, seu objetivo, a nosso ver, é conferir ao filme o ritmo de ação e o sentimento de excitação típicos das adaptações de fantasia feitas por Hollywood. Para tanto, o diretor lança mão de algumas estratégias, dentre elas a aproximação temporal de eventos que não se encontram tão conectados na narrativa escrita. Senão, vejamos um exemplo: no livro, quando os castores percebem o sumiço de Edmundo e desconfiam que o garoto tenha ido revelar informações à Feiticeira Branca, eles deixam a barragem junto com as outras crianças e seguem para a Mesa de Pedra, onde esperam se reunir com Aslam. O lobo Maugrim e seus comparsas são mandados para eliminá-los, mas acham o dique vazio. Eles se enfrentam apenas em um momento posterior da história, no acampamento do leão.

No filme, a mesma passagem é representada de maneira bastante distinta: tão logo Jadis ordena que Maugrim se dirija à barragem e mate todos (0:56:07)<sup>83</sup>, é mostrada uma série de planos nos quais vemos uma alcateia partir para o local em disparada, uivando e rosnando. Uma trilha sonora de suspense acompanha a ação. Alternadamente, observamos os castores e os Pevensie preparando-se para abandonar o dique o mais depressa possível. No entanto, não resta mais tempo: os lobos chegam e começam a abrir caminho por entre os troncos e pedras. Quando por fim conseguem entrar na toca, não há ninguém lá. O fato de não se saber como os castores e as crianças escaparam, visto que a câmera se fixa nos lobos, aguça a curiosidade do público e aumenta a atmosfera de tensão.

O segredo não dura muito, porém: um dos lobos descobre um alçapão que conduz a uma rede de galerias subterrâneas. A perseguição frenética continua e a música eleva-se em volume e intensidade. Ao alcançar o exterior, o grupo de fugitivos tapa a saída com um barril

---

<sup>83</sup> Estamos considerando para a análise a versão padrão do *Blu-ray*, ou seja, a que apresenta o mesmo conteúdo exibido no cinema, sem levar em conta as cenas que foram excluídas e que se encontram na versão estendida. Sempre que nos referirmos ao tempo de exibição do filme, utilizaremos a notação 0:00:00 (da esquerda para a direita: horas, minutos e segundos, respectivamente).

para ganhar tempo. Surge uma raposa que oferece ajuda: enquanto todos se escondem no topo de uma árvore, ela despista a alcateia, enviando-a na direção errada.

Percebemos, portanto, que as decisões tomadas por Adamson para a criação desse trecho da adaptação transformam um episódio relativamente tranquilo do texto literário numa empolgante caçada. Além disso, o encontro dos lobos com a raposa, ocasião em que podemos vê-los agir e dialogar, é também uma excelente oportunidade para salientar os efeitos que dão vida a esses seres fantásticos. Na verdade, conforme observaremos, uma significativa parcela das cenas mais impactantes envolve as criaturas de Nárnia, em especial a batalha que se dá na parte final do filme.

Figura 01 – Raposa cercada pelos lobos



Fonte: *Blu-ray* As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa (2008).

Em outra cena, na qual os castores e as crianças buscam refúgio em uma pequena caverna, o cineasta é capaz de produzir um efeito interessante por meio da modificação de um único detalhe. No livro, eles escutam o barulho de sinetas e concluem que a Feiticeira Branca está se aproximando em seu trenó. Mas o leitor sabe que não é ela, porque, no fim do capítulo nove, as sinetas são retiradas dos arreios a seu pedido. Assim, embora os personagens fiquem alarmados com a possível presença do inimigo, que, na realidade, é o Papai Noel, Lewis deixa o leitor um passo à frente, numa posição mais confortável.

Adamson faz o oposto disso em *LFGR-2005*. O propósito do diretor é justamente provocar uma sensação de inquietação nos espectadores, obrigando-os a manter os olhos fixos na tela o tempo inteiro. Para tanto, ele começa exibindo alguns planos de Jadis, saindo em seu trenó, que carrega as sinetas (1:05:47); em seguida, passa a mostrar os castores e as crianças caminhando na neve. A Sra. Castor volta-se para trás e alerta o grupo sobre um trenó que está vindo em sua direção, dizendo ser a Feiticeira Branca. A partir daí, vemos o trenó e escutamos

as sinetas, mas a imagem do condutor não aparece. Todos vão para o interior de uma caverna para se esconder. Quando o Sr. Castor sai para espiar o movimento, constata que quem de fato está do lado de fora, com um saco de presentes para distribuir, é o Papai Noel.

Além de promover alterações em algumas partes da obra literária, como acabamos de demonstrar, o cineasta também explora as normas da narrativa clássica de Hollywood criando oportunidades no filme, isto é, acrescentando eventos que não fazem parte do texto original. Um caso representativo é a cena do descongelamento do rio (1:12:08). Após se despedirem de Papai Noel, o grupo segue viagem até um rio que está degelando rapidamente. Eles devem se apressar para chegar ao outro lado. Entretanto, nesse exato momento, a alcatéia os alcança e os encurrala. A tensão cresce à medida que os blocos de gelo descem rio abaixo. Pedro tem que decidir em poucos segundos se irá enfrentar Maugrim ou se irá se render.

De forma surpreendente, nenhuma das duas opções prevalece: a cachoeira congelada rompe-se de repente, liberando um enorme volume de água. Pedro, então, finca sua espada em um pedaço de gelo, segura suas irmãs e todos vão flutuando pelo rio. Os castores mergulham na água e os lobos se dispersam. Quando os Pevensie conseguem se apoiar na margem, existe ainda um último instante de ansiedade na cena: Lúcia não está com eles; Pedro tem nas mãos apenas o casaco da menina. Susana, apavorada, grita seu nome. Pouco tempo depois, a ouvimos perguntar se alguém viu seu casaco e a câmera por fim a enquadra.

Figura 02 – Susana, Pedro e Lúcia flutuam pelo rio



Fonte: *Blu-ray* As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa (2008).

A cena do rio também evoca a natureza, que é um elemento importante de *LFGR*, e confere destaque ao próprio fazer fílmico hollywoodiano, ao dialogar com uma produção que a antecede. Vejamos como isso ocorre.

Como se sabe, em *LFGR*, a presença de Aslam em Nárnia faz com que a magia da Feiticeira Branca perca sua força pouco a pouco. Um dos indícios disso é o retorno de Papai Noel; outro, é o despertar da natureza: a vívida primavera em contraste com o gélido inverno. Desta forma, ao recuperar o fluxo de suas águas, o rio funciona também como prova de que as terras de Nárnia estão se libertando da influência maligna de Jadis. Ao mesmo tempo, pode-se relacionar essa cena com uma passagem de *O Senhor dos Anéis: As Duas Torres* (2002). Nesta película, os seres conhecidos como *Ents* (árvores humanoides) destroem uma represa para que o rio volte a correr e ponha fim à fortaleza de Saruman.

Servimo-nos da referência a um dos filmes da “Trilogia do Anel” para evidenciar que, tanto em *LFGR-2005* quanto nas adaptações de Jackson, as forças naturais desempenham um papel fundamental para a vitória dos heróis. Cremos que isso está enraizado no sentimento bucólico que Lewis e Tolkien cultivavam em seus textos, refletindo sua dedicação ao Velho Ocidente, anterior à era das máquinas. Esse traço de medievalismo é bastante explorado por Adamson nas belas tomadas externas, sobretudo após o desaparecimento da neve. Todavia, existe uma cena em particular que, mais uma vez, aparenta possuir algum vínculo com *O Senhor dos Anéis*.

Em *LFGR*, há dois momentos em que as crianças são advertidas de que algumas das árvores da floresta são espiãs da Feiticeira Branca, e que, por esse motivo, elas deveriam evitar conversar ou passar muito tempo naquele local: quando Lúcia é levada pelo Sr. Tumnus de volta ao lampião, para voltar pra casa, e quando os quatro irmãos Pevensie conhecem o Sr. Castor. Na narrativa audiovisual, esses momentos são repetidos. Contudo, possivelmente pela influência dos *Ents* de Jackson (diretor que, como vimos no capítulo anterior, foi fundamental para a abordagem da fantasia em Hollywood), o cineasta resolve incluir no filme um trecho em que podemos ver as árvores de fato se comunicando.

Logo depois da cena da morte de Aslam, Lúcia e Susana, que são testemunhas de tudo, se lembram de que os irmãos, que estão prestes a combater o exército da Feiticeira, não sabem o que aconteceu com o leão. Os garotos estão dormindo tranquilamente, na expectativa de serem liderados por Aslam ao amanhecer. Lúcia, então, solicita ajuda às árvores (1:44:49). Nos planos seguintes, vemos várias folhas e pétalas se desprendendo e sendo carregadas pelo vento. Em seguida, temos um plano geral do acampamento onde Pedro e Edmundo repousam. Pétalas entram na tenda onde eles estão e Pedro acorda sobressaltado. As pétalas se juntam e tomam uma forma humanoide feminina, que afirma ter um recado de suas irmãs.

No livro, isso não acontece. É o próprio Aslam que, na noite de sua morte, diz a Pedro que provavelmente não estará presente na batalha, embora não lhe informe o motivo.

Assim, com a adição dessa cena, Adamson dá destaque mais uma vez aos elementos da natureza e exhibe na tela outra criatura fantástica resultante dos efeitos especiais.

Figura 03 – Criatura humanoide formada por pétalas



Fonte: *Blu-ray* As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa (2008).

Além das verdes paisagens e das forças naturais, o medievalismo do texto literário é ressaltado em *LFGR-2005* também por meio do figurino dos personagens. Destacamos aqui a escolha dos trajes de Papai Noel. O Bom Velhinho tem sido tradicionalmente representado nas culturas ocidentais com uma roupa de vermelho vivo, cinturão preto e um gorro, também da cor vermelha. A adaptação, por sua vez, dá a Noel uma roupagem bastante diferente: seus trajes são de um vermelho escuro, quase marrom, com ombreiras semelhantes às vistas nas armaduras que os cavaleiros usam. Além disso, ele não possui cinto, e, no lugar do gorro, traz um capuz preso ao casaco (1:08:29).

Figura 04 – Papai Noel com trajes em estilo medieval



Fonte: *Blu-ray* As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa (2008).

Após a chegada ao acampamento de Aslam, os Pevensie passam também a usar roupas que costumam ser vistas nos filmes sobre Idade Média. E, é claro, no episódio da batalha, Pedro e Edmundo se vestem com armaduras dos pés à cabeça. Na realidade, é no acampamento do leão que o aspecto medieval do filme começa a sobressair, não apenas através dos trajes dos personagens, mas de maneira mais ampla. Quando os castores e as crianças vão se aproximando do local, por exemplo (1:18:47), vê-se um centauro, no alto de uma montanha, os anunciar com o solene toque de uma corneta. São mostradas, em um plano geral, centenas de tendas com formato cônico e bandeiras no topo, como as que eram usadas na Europa nos séculos XIII e XIV<sup>84</sup>. Os animais e as criaturas mitológicas estão se preparando para a batalha: armas são forjadas e ferraduras são assentadas nos cascos dos cavalos.

O próprio aparecimento de Aslam é cercado de toda a pompa reservada à realeza do medievo. Ao parar em frente à tenda principal (1:20:14), Pedro desembainha sua espada e diz a um dos centauros que o grupo estava ali para ver o leão. O centauro apenas olha para a entrada da tenda e todos os presentes, com exceção dos castores e dos Pevensie, se curvam em sinal de respeito. A câmera volta-se para a porta da tenda e Aslam sai lentamente, ao som de uma trilha sonora triunfante. Logo em seguida, em um *travelling* da esquerda para a direita, os rostos dos irmãos são mostrados em *close-up*. Eles e os castores por fim se curvam.

Figura 05 – Os súditos de Aslam o reverenciam



Fonte: *Blu-ray* As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa (2008).

Ainda na sequência do acampamento de Aslam, existe a cena em que Pedro deve enfrentar Maugrim para ser declarado cavaleiro de Nárnia (1:24:59). A passagem transcorre de modo muito similar ao que está descrito no texto literário. Porém, por meio de uma técnica simples, Adamson consegue elevar o nível de tensão do que é mostrado e, assim, causa mais

<sup>84</sup> Segundo informações do Taxonomy of Pavilions (<http://home.adelphi.edu/~sbloch/sca/tents/taxonomy.html>).

emoção aos espectadores: em vez de exhibir Pedro golpeando o lobo com a espada de maneira incisiva, o diretor torna a ação ambígua, fazendo com que Maugrim salte sobre o garoto e os dois caiam no chão. Como o lobo permanece por cima de Pedro, não se sabe ao certo quem ficou ferido. Somente depois que Lúcia e Susana empurram o corpo de Maugrim, é que se vê que o lobo está morto e o rapaz não sofreu nada, a não ser um susto.

Podemos dizer que a escolha de Adamson também confere mais veracidade à narrativa. Afinal, não se pode esquecer que o herói é apenas um garoto, sem nenhum treinamento com armas. Não faria sentido, portanto, que ele matasse uma fera selvagem com a destreza de um espadachim experiente. Por outro lado, reconhecemos que existe uma incoerência nessa mesma cena: o cineasta manteve a fala de Aslam, presente no livro, em que o leão diz a Pedro para limpar o sangue de sua espada. Entretanto, não se vê sangue no filme em parte alguma. Esse, diga-se de passagem, é um dos motivos pelos quais a adaptação recebeu da MPAA a classificação PG, e não a PG-13, como foi o caso da trilogia *O Senhor dos Anéis*.

A suavização das cenas de violência foi uma das restrições que Adamson teve que enfrentar para que seu filme pudesse ser atraente tanto para crianças quanto para adolescentes e adultos. A cena da batalha final, apesar de muito impactante, conforme observaremos, não exhibe na tela uma só gota de sangue. Até mesmo a morte da Feiticeira Branca, que teve todo o rosto devorado por Aslam, foi abrandada por uma técnica de câmera em primeira pessoa. Acreditamos que a suavização de *LFGR-2005* possa ter sido influenciada não só pela problemática do público, mas também por ambas as empresas produtoras, em especial a Walt Disney Pictures.

O selo Disney tem sido sinônimo de entretenimento infantil e fantasia há décadas. Com bastante experiência no ramo da animação tradicional, a empresa produziu clássicos como *Pinóquio* (1940), *Cinderela* (1950) e *A Bela Adormecida* (1959). Nos últimos anos, aliou-se aos estúdios Pixar para produzir animações computadorizadas, entre elas a série *Toy Story* (1995, 1999, 2010), *Monstros S. A.* (2001) e *Os Incríveis* (2004). Ademais, em parceria com outras companhias, aventurou-se também nos filmes com atores reais, como é o caso da série *Piratas do Caribe* (2003, 2006, 2007, 2011).

Em se tratando de adaptações, a Walt Disney Pictures, que tem uma clara agenda de reforço a valores familiares, herdada de seu fundador, normalmente é acusada de banalizar os textos originais, em respeito a tais valores:

Em filmes para crianças, considerações ideológicas vêm à tona e, no caso da Disney, a imposição de “valores familiares” pode roubar de um texto contradições ou

tensões narrativas mais interessantes, permitindo somente as leituras mais conservadoras de caráter e motivação (CARTMELL e WHELEHAN, 2007, p. 9)<sup>85</sup>.

Com *LFGR-2005*, no entanto, parece que a única coerção que pode ter sido fruto da influência da empresa é o abrandamento da violência extrema, como já foi dito. O texto de Lewis, por si só, estava praticamente pronto para receber a marca Disney: uma narrativa de fantasia voltada para o público infantil, cujos protagonistas são crianças, possuidora de um estilo conservador e repleta de ensinamentos morais. E o fato de a Walden Media, detentora dos direitos de adaptação da obra, ser uma companhia que se dedica a filmes e livros de natureza fantástica e infantil enfatiza todas essas características.

O grande desafio de Adamson parece ter sido alcançar um ponto de convergência de interesses, ou seja, manter os valores presentes no texto escrito, conciliando-os à tradição dos produtores, e, ao mesmo tempo, chamar a atenção de uma faixa etária um pouco mais diversificada. Pelo que temos analisado até este momento, diríamos que o diretor conseguiu atingir esses objetivos. Nas cenas descritas, constatamos que pequenas alterações, algumas inserções e simples técnicas de câmera tornaram *LFGR-2005* uma adaptação cheia de ação, tensão e emoção, nos moldes prescritos por Hollywood. Além disso, ao explorar os seres fabulosos e os elementos medievais com frequência, Adamson sustenta seu filme sobre os dois principais pilares que suportam o livro, contentando não somente os fãs do romance, mas os apreciadores de produções desse gênero.

Assim, ainda que a ausência de cabeças ou membros decepados na batalha final possa causar algum sentimento de frustração no público mais maduro, sobretudo depois da trilogia de Jackson, devemos levar em conta os esforços do cineasta para elaborar uma cena de combate intensa, mas sem tanta agressividade. A passagem que mostra o confronto entre as forças de Aslam e o exército de Jadis é provavelmente a mais importante do filme, pois nela estão conjugados três fatores fundamentais: a participação de um grande número de criaturas fantásticas; o enfrentamento corpo a corpo, que está na base das lutas medievais; e o ápice da trama, isto é, o momento em que saberemos quem vencerá: o bem ou o mal. Dependendo das opções de Adamson, a adaptação poderia ter sido elogiada ou criticada. Vejamos, pois, como a cena se configura e de que maneira se relaciona com a obra literária.

Em termos comparativos, o trecho de *LFGR* que relata o combate em si ocupa apenas os parágrafos finais do capítulo dezesseis, o penúltimo do livro:

---

<sup>85</sup> In films for children, ideological considerations come to the fore and in the case of Disney, the imposition of “family values” can rob a text of more interesting narrative contradictions or tensions, allowing only the most conservative readings of character and motivation.

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 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. De um lado e outro, as fileiras dos combatentes. Não havia lugar onde os olhos não vissem coisas de arrepiar. – Desçam do “cavalo”, meninas! – gritou Aslam. 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. Ao mesmo tempo, os animais guerreiros (libertados por Aslam) caíram como loucos sobre o inimigo. Os anões lutavam com machados; os cães, com os dentes; Rumbacatamau, com seu enorme cajado (sem falar nos pés, que esmagavam dezenas de inimigos); os unicórnios, com os chifres; os centauros, com as espadas e os cascos. O exausto exército de Pedro exultou com o reforço. Os inimigos guincharam. E foi um estrépito no bosque (LEWIS, 2009, p. 180-181)<sup>86</sup>

O início do último capítulo traz ainda algumas breves informações sobre a forma como Edmundo destruiu a vara mágica da Feiticeira Branca, embora tenha ficado ferido, e a importância de Lúcia e seu precioso licor curativo no salvamento das tropas abatidas por todo o campo de batalha, incluindo o próprio irmão.

Para construir a cena, Adamson parece ter levado em consideração tudo o que está descrito no texto de Lewis: o maior número de soldados inimigos, a transformação de grande parte dos aliados de Aslam em pedra, o confronto direto entre Pedro e a Feiticeira Branca, a chegada de reforços vindos por trás das forças fiéis ao leão, a destruição da vara mágica por Edmundo e a morte de Jadis pelo próprio Aslam. Ademais, para preencher os quase treze minutos separados para esse trecho da película, o diretor procura ser o mais criativo possível, tendo em vista sempre os padrões hollywoodianos que costumam ser usados em cenas desse tipo. Uma vez mais, detectamos o diálogo com outros filmes em que batalhas corpo a corpo

---

<sup>86</sup> Then they came out of the narrow valley and at once she saw the reason. There stood 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; only now, in the daylight, they looked even stranger and more evil and more deformed. There also seemed to be far more of them. Peter’s army – which had their backs to her – looked terribly few. And there were statues dotted all over the battlefield, so apparently the Witch had been using her wand. But she did not seem to be using it now. She was fighting with her stone knife. It was Peter she was fighting – both of them going at it so hard that Lucy could hardly make out what was happening; she only saw the stone knife and Peter’s sword flashing so quickly that they looked like three knives and three swords. That pair were in the centre. On each side the line stretched out. Horrible things were happening wherever she looked. “Off my back, children,” shouted Aslan. And they both tumbled off. Then with a roar that shook all Narnia from the western lamp-post to the shores of the eastern sea the great beast flung himself upon the White Witch. Lucy saw her face lifted toward him for one second with an expression of terror and amazement. Then Lion and Witch had rolled over together but with the Witch underneath; and at the same moment all war-like creatures whom Aslan had led from the Witch’s house rushed madly on the enemy lines, dwarfs with their battleaxes, dogs with teeth, the Giant with his club (and his feet also crushed dozens of the foe), unicorns with their horns, centaurs with swords and hoofs. And Peter’s tired army cheered, and the newcomers roared, and the enemy squealed and gibbered till the wood re-echoed with the din of that onset (LEWIS, 2001a, p. 191).

são encenadas, como *Coração Valente* (1995) e, é claro, *O Senhor dos Anéis*, principalmente a segunda e a terceira partes da saga (2002, 2003).

A cena tem início (1:47:01) com uma transição de imagens conhecida como *bridging*: a princípio, vemos somente um mapa de Nárnia, para onde Pedro olha, ainda no acampamento. A câmera, então, aproxima-se rapidamente, simulando um mergulho, como se adentrasse o mapa, e, a seguir, os desenhos se transformam em um plano aéreo do campo de batalha. Ouve-se uma música solene. Adamson “justifica” o plano aéreo colocando a câmera por cima de um grifo que sobrevoa o exército de Pedro. Em combates, a imagem aérea é um recurso bastante utilizado para criar um efeito de multiplicação do número de soldados. Como esses personagens são digitalmente inseridos, a distância da câmera causa a impressão de que eles são milhares, sem precisar haver uma preocupação tão grande com os detalhes.

Figura 06 – Grifo sobrevoa o exército de Pedro



Fonte: *Blu-ray* As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa (2008).

Em um movimento de *travelling* para a frente, a câmera atravessa todo o campo de batalha. Do outro lado, o primeiro plano a ser exibido é um *close-up* do subcomandante da Feiticeira, um minotauro negro chamado Otmin. A criatura solta um grunhido e, logo depois, é mostrada em um plano de conjunto. Por fim, em um plano geral, com um *travelling* de baixo para cima, vê-se o numeroso exército de Jadis tomar a tela. Completada a apresentação dos guerreiros dos dois lados, a ansiedade pela começo da batalha aumenta.

Os soldados da Feiticeira são os primeiros a se mover. A trilha sonora se destaca. A primeira ordem de Pedro são os ataques aéreos, liderados pelos grifos. Dezenas desses seres mitológicos tomam os céus carregando enormes pedras. Vemos um plano em *contra-plongée*, do ponto de vista do exército inimigo, mas são os planos aéreos, sob o prisma dos grifos, que predominam. Isso mais uma vez salienta o elevado número de soldados que defendem Jadis.

À medida que os grifos soltam as pedras, são exibidos planos próximos, mas muito rápidos, dos inimigos sendo por elas esmagados. É esse o tipo de golpe que prevalecerá durante quase toda a luta: choques mecânicos e velozes, que não permitem ao espectador ter tempo de perceber a falta de sangue ou qualquer deformidade nos corpos das vítimas.

Embora tenha sofrido algumas perdas, o exército de Jadis segue avançando e se aproxima das forças de Pedro. Então, o rapaz e seu subcomandante, o centauro denominado Oreius, lideram a infantaria em direção aos inimigos. Todos partem em disparada e a colisão se torna inevitável. Nesse momento-chave, após o ápice da trilha sonora, Adamson acentua a tensão retirando completamente o som da cena segundos antes do choque. Não se ouve nada: nem música nem ruídos de nenhuma espécie. Além disso, vê-se a imagem em câmera lenta. Quando, por fim, os combatentes se tocam, o silêncio é bruscamente quebrado pelos rugidos dos felinos (que, por serem os mais velozes, são os primeiros a colidir) e a velocidade da cena volta ao normal.

Figura 07 – Exércitos opostos prestes a se chocar



Fonte: *Blu-ray* As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa (2008).

Outro ponto relevante da passagem é o aparecimento de uma fênix, que, depois de ser criada pela explosão de uma seta de fogo lançada ao ar por um dos arqueiros, incendeia-se e, em um voo rasante, queima o gramado do campo de batalha em linha reta, bloqueando o avanço das tropas da Feiticeira Branca (pelo menos até ela congelar o fogo com sua vara mágica). Com isso, mais uma criatura fantástica proporcionada por efeitos visuais se torna parte integrante da narrativa.

Toda a cena da batalha só é possível graças às tecnologias de última geração, que foram discutidas no início do capítulo. E, apesar de a maioria dos participantes serem criaturas digitais, o trabalho de direção de Adamson é bastante convincente. É provável que

sua experiência como supervisor de efeitos visuais em filmes como *Batman Eternamente* (1995) e *Batman & Robin* (1997), além da direção de animações feitas em computador, como *Shrek* (2001), tenham lhe auxiliado na realização de *LFGR-2005*, embora ele não tenha sido o responsável direto pelos efeitos especiais. Ademais, os três filmes mencionados são adaptações de fantasia, o que mostra que o cineasta possuía prática também com esse gênero cinematográfico.

Ainda na batalha, Adamson reforça a oposição entre os dois exércitos e mais uma vez destaca o aspecto fantástico da narrativa, criando um enfrentamento particular entre dois personagens coadjuvantes: os subcomandantes Otmin e Oreius. Minotauros e centauros são dois dos seres mitológicos encontrados no texto de Lewis, mas nenhum deles possui nome ou importância. Na tela, contudo, eles são propositalmente evidenciados em alguns momentos anteriores ao combate (Otmin durante o resgate de Edmundo e a morte de Aslam; Oreius durante boa parte da sequência do acampamento), preparando o espectador para a luta que travariam um com o outro.

Figura 08 – Otmin é golpeado por Oreius



Fonte: *Blu-ray* As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa (2008).

Oposição fundamental também é aquela entre Aslam e a Feiticeira Branca. Como não poderia haver violência extrema no episódio da morte de Jadis, o diretor perspicazmente utiliza uma técnica de câmera em primeira pessoa, com alternâncias. Quando Pedro está quase sendo golpeado pela Feiticeira, um plano muito rápido, em *close-up*, mostra apenas os olhos do leão, que se aproxima correndo. Há um corte para Jadis, em *close-up* médio; ela olha para a câmera espantada, como se esta fosse o leão. No próximo plano, é Aslam quem salta com a boca aberta em direção à câmera, que agora faz o papel de Jadis. Mais uma vez, vê-se um *close-up* do rosto da Feiticeira, atônita; a câmera desempenha um curto *travelling* para frente,

imitando o movimento do leão. Quando os dois já estão no chão, há um *close-up* do rosto do leão, seguido por outro *close-up* (com *travelling* para frente) da Feiticeira e, por fim, um último *close-up* de Aslam, que “morde a câmera”, como se atacasse Jadis.

Figura 09 – *Close-up* de Jadis



Fonte: *Blu-ray* As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa (2008).

Figura 10 – *Close-up* de Aslam



Fonte: *Blu-ray* As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa (2008).

Com isso, Adamson acentua o impacto e a emoção do episódio e é coerente tanto em relação à descrição da obra literária quanto em relação ao modo por meio do qual os leões costumam aniquilar suas vítimas, isto é, mordendo-lhes a jugular.

A preocupação com a coerência, por sinal, está presente em toda a adaptação. Para justificar as habilidades de Pedro e Edmund durante a batalha, por exemplo, foi adicionada uma cena (1:30:50), na sequência do acampamento, em que os dois rapazes treinam duelo de espada e cavalgamento. De forma semelhante, as garotas, apesar de quase não tomarem parte do confronto final (exceto por uma flecha disparada por Susana), exercitam suas habilidades

no tiro ao alvo: Lúcia com a adaga e Susana com o arco e flecha. O trecho, além de tudo, ainda colabora para a caracterização da atmosfera medieval de Nárnia.

Outro elemento que corrobora o caráter fantástico e medieval é o material promocional do filme. No principal cartaz de divulgação, é possível visualizar os protagonistas da trama (Aslam, Jadis e os Pevensie), alguns seres mitológicos e animais. Na parte inferior, à esquerda, as crianças, em trajes medievais, portam suas armas. O lampião que estabelece os limites entre Nárnia e a Inglaterra está no canto direito.

Muitos outros cartazes foram feitos, a maioria deles com divulgação exclusiva nos Estados Unidos. Em um deles, vemos a mesma imagem das crianças do cartaz principal, mas ampliada, com Aslam ao fundo, na Mesa de Pedra; em outro, vê-se Aslam rugindo no alto de uma montanha, em referência ao momento em que ele traz reforços para a batalha (acima do leão, lê-se: “*Aslan is on the move*”, ou “Aslam está a caminho”, em português).

Um cartaz em particular nos chamou a atenção por adotar uma estratégia muito peculiar para promover a ambientação medieval de Nárnia e do filme. Nele, a Feiticeira, com seu elmo de guerra e suas espadas, está no topo de uma montanha e é cercada pela neve que cai. Ao fundo, vemos seu castelo de gelo. Na parte de cima do cartaz, os dizeres “*The White Witch Cometh*” (“A Feiticeira Branca Vem”). O interessante é que o vocábulo “*cometh*”, em língua inglesa, é arcaico. Ele denota a terceira pessoa do singular, do presente do indicativo, do verbo “*come*”, tendo surgido a partir da palavra *cymeð*, do *Old English*<sup>87</sup>.

O *trailer* oficial do filme, que dura quase dois minutos e meio, apoia-se na mesma estratégia dos pôsteres, ou seja, explora as imagens dos personagens fabulosos e os aspectos da Idade Média presentes na narrativa, principalmente o combate final. No começo, vemos o cenário da casa do professor e o contato das crianças com o guarda-roupa mágico. Escuta-se o badalar de sinos. Uma trilha sonora de suspense tem início e, em crescendo, atinge o ápice no instante em que todos os Pevensie chegam a Nárnia. Depois que Susana diz “impossível”, as cenas de maior ação e impacto são mostradas: o ataque dos lobos à casa dos castores, *flashes* do duelo entre Pedro e Jadis, fragmentos da morte de Aslam e diversos planos da batalha final (a Feiticeira em sua biga de guerra puxada por ursos polares, o grifo planando no ar, a fênix em chamas, o salto de Aslam sobre a câmera, entre outros).

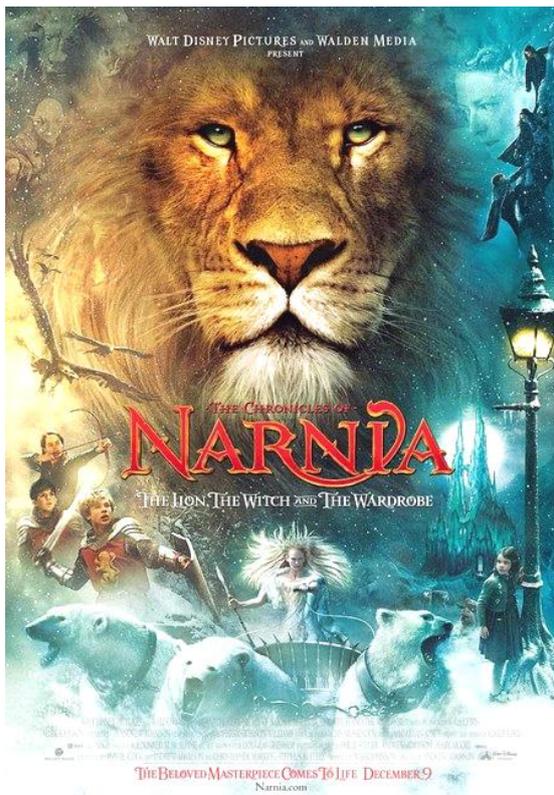
Assim, de forma geral, temos observado que *LFGR-2005*, por levar em consideração os padrões hollywoodianos de produção, se apresenta como uma narrativa mais apelativa que *LFGR*. Por meio da análise de algumas cenas da adaptação e de material

---

<sup>87</sup> De acordo com as informações do Online Etymology Dictionary ([www.etymonline.com](http://www.etymonline.com)).

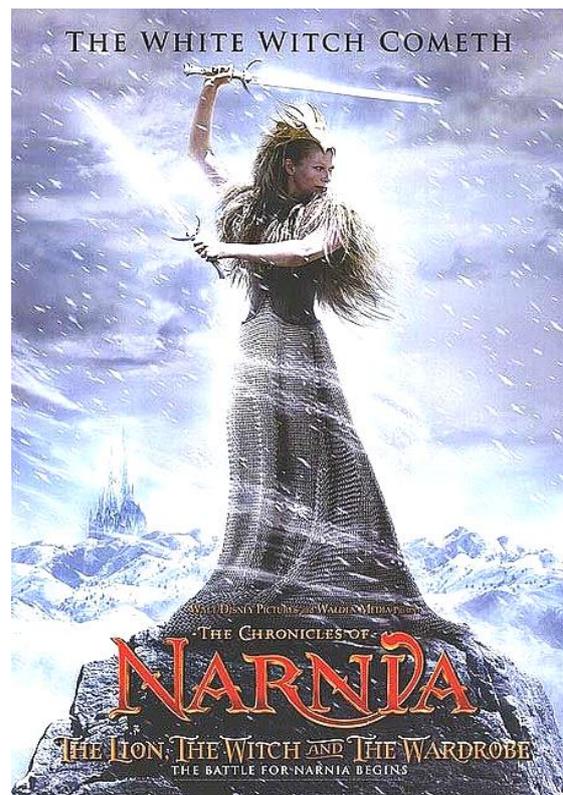
extrafílmico, vimos como o cineasta aproveitou os elementos fantásticos e medievais do texto escrito para criar um legítimo *blockbuster* de ação. Isso gerou mudanças principalmente nas partes mais dinâmicas da história, quer dizer, aquelas que envolviam algum movimento ou confronto direto entre os personagens. Entretanto, o formato narrativo de Hollywood trouxe consequências também para o modo como certos personagens e objetos são introduzidos em cena e para a definição do caráter de Pedro e Edmundo.

Figura 11 – Cartaz principal do filme



Fonte: [www.movieweb.com](http://www.movieweb.com).

Figura 12 – Cartaz da Feiticeira Branca



Fonte: [www.movieweb.com](http://www.movieweb.com).

Se recordarmos a cena em que Aslam surge na tela pela primeira vez (1:20:14), veremos que Adamson procurou procrastinar o aparecimento do leão ao máximo. Em nossa concepção, essa foi uma estratégia utilizada para aumentar o sentimento de ansiedade dos espectadores e provocar sua admiração quando a figura do imponente felino finalmente pode ser contemplada.

A obra literária, entretanto, não faz nenhum mistério em torno de Aslam. No momento em que chegam ao acampamento, as crianças logo o notam:

Aslam estava em pé, cercado por uma multidão de seres que o rodeavam em semicírculos. Havia espíritos que moram nas árvores e espíritos dos bosques e fontes (dríades e náiades, como são chamadas em nosso mundo). Levavam nas mãos

instrumentos de corda. Eram eles que tocavam. Viam-se também quatro grandes centauros: uma das metades lembrava um cavalo grande, enquanto a metade humana parecia um gigante de expressão séria, mas bonita [...] E, ladeando Aslam, dois leopardos seguravam, um, a coroa, e outro, a insígnia (LEWIS, 2009, p. 158)<sup>88</sup>.

O mesmo procedimento é adotado na cena de ressurreição do leão (1:52:26). Ela poderia ter sido feita como no livro, onde Lúcia e Susana, antes de verem Aslam vivo, ouvem primeiro a sua voz (LEWIS, 2001a, p. 184). Todavia, o diretor já havia feito isso no começo do filme para apresentar a Feiticeira Branca, como observaremos a seguir. Assim, ele preferiu adiar a aparição do felino de outro modo: quando o leão surge de repente entre duas grandes colunas de pedra, a difusão dos raios solares em direção à câmera, que representa o olhar das meninas naquele momento, possibilita ao público enxergar somente a silhueta de Aslam nos primeiros segundos. Não se tem uma visão nítida dele. Além disso, o recurso permite também uma interpretação simbólica do episódio: a figura do felino, na condição de sombra, aparenta estar desmaterializada; ao bloquear o sol, seu corpo então ganha forma.

Figura 13 – Silhueta de Aslam entre as colunas de pedra



Fonte: *Blu-ray* As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa (2008).

No caso de Jadis, além de retardar seu surgimento na tela, o diretor ainda torna a cena mais emocionante fazendo com que o anão condutor do trenó derrube Edmund no chão e salte sobre o garoto com uma faca (0:29:39). Quando está prestes a atacá-lo, é interrompido pela voz da Feiticeira, que deseja saber o que está ocorrendo. Só então a câmera a enquadra, começando pelos pés e movendo-se lentamente em direção ao seu rosto.

<sup>88</sup> Aslan stood in the centre of a crowd of creatures who had grouped themselves round him in the shape of a half-moon. There were Tree-Women there and Well-Women (Dryads and Naiads as they used to be called in our world) who had stringed instruments; it was they who had made the music. There were four great centaurs. The horse part of them was like huge English farm horses, and the man part was like stern but beautiful giants [...] And next to Aslam stood two leopards of whom one carried his crown and the other his standard (LEWIS, 2001a, p. 168).

Na narrativa escrita, ao contrário, os traços do personagem não são escondidos. Edmundo pode ver Jadis com clareza desde o princípio:

Conduzindo as renas, sentado no trenó, ia um anão forte que, em pé, não devia ter nem um metro de altura. Vestia peles de urso polar e trazia um capuz vermelho, de cuja ponta pendia uma grande borla dourada; uma comprida barba cobria-lhe os joelhos, servindo-lhe de manta. Atrás dele, em lugar muito mais importante, no meio do trenó, ia sentada uma criatura muitíssimo diferente: uma grande dama, a maior mulher que Edmundo já vira. Estava também envolta em peles brancas até o pescoço, e trazia, na mão direita, uma longa varinha dourada, e uma coroa de ouro na cabeça (LEWIS, 2009, p. 115)<sup>89</sup>.

Procurando manter a harmonia da narrativa e a sensação de impacto das imagens, Adamson introduz o guarda-roupa mágico de forma parecida, isto é, escondendo-o o quanto possível do olhar dos espectadores. Para tanto, decide cobrir o objeto com um lençol branco (0:11:15). Na obra literária, isso não ocorre: assim que entram no cômodo, as crianças veem o enorme guarda-roupa de madeira. Não havendo mais nada ali, todos saem, exceto Lúcia, que, curiosa, resolve investigar o que existe dentro do móvel (LEWIS, 2001a, p. 113).

Embora a audiência, mesmo os que não conhecem o texto de Lewis, possa fazer ideia do que está debaixo do lençol, em razão do volume e da forma, o processo de revelação do guarda-roupa é bastante significativo. Para começar, na adaptação, apenas Lúcia entra em contato com o móvel da primeira vez. Isso acentua o mérito da descoberta que ela está prestes a fazer. Ademais, por possuir a menor estatura entre os personagens, provoca a impressão de que o objeto é ainda maior, principalmente nos planos em que a menina se encontra bem perto dele e a câmera a enquadra em *plongée*, como se posicionada no alto do móvel.

Quando Lúcia puxa o lençol, a imagem é passada em câmera lenta: primeiro vê-se um plano em *plongée* e, logo depois, um em *contra-plongée*. Nesse instante, a música suave que acompanhava a garota na travessia do cômodo adquire um volume muito baixo, e o ruído do lençol caindo é realçado. Antes que os espectadores possam enfim ver o guarda-roupa, há ainda um *close-up* do rosto de Lúcia, que, admirada, sorri.

---

<sup>89</sup> On the sledge, driving the reindeer, sat a fat dwarf who would have been about three feet high if he had been standing. He was dressed in polar bear's fur and on his head he wore a red hood with a long gold tassel hanging down from its point; his huge beard covered his knees and served him instead of a rug. But behind him, on a much higher seat in the middle of the sledge sat a very different person – a great lady, taller than any woman that Edmund had ever seen. She also was covered in white fur up to her throat and held a long straight golden wand in her right hand and wore a golden crown on her head (LEWIS, 2001a, p. 123).

Figura 14 – Lúcia descobre o guarda-roupa



Fonte: *Blu-ray* As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa (2008).

Existem outros personagens em *LFGR-2005* cuja apresentação segue os mesmos princípios que descrevemos para o leão, a Feiticeira e o guarda-roupa, como o fauno Tumnus e o Sr. Castor, por exemplo. Contudo, em vez de nos ater somente a esse aspecto, passaremos agora ao exame de como as características psicológicas de Pedro e Edmund foram também influenciadas pelas normas da narrativa clássica hollywoodiana. Mais uma vez, percebemos que Adamson é coerente em relação ao livro, mas sem se esquecer das estratégias necessárias para a produção de uma narrativa audiovisual com um formato predeterminado.

Em *LFGR*, Edmund é descrito como um rapaz mal-humorado, aborrecido e de má índole, que não perde a chance de zombar dos mais novos. Sua principal vítima é Lúcia, que, depois da história do guarda-roupa mágico, foi muito humilhada por ele, em mais de uma oportunidade:

Durante alguns dias, sentiu-se muito infeliz. Podia resolver a questão num instante, bastando declarar que tinha inventado aquela história. Mas Lúcia gostava de falar a verdade, e tinha certeza de que não estava enganada. Os outros, pensando que era tudo mentira, e mentira boba, davam-lhe um grande desgosto. Os dois mais velhos faziam isso sem querer, mas Edmund costumava bancar o mau, e estava sendo mau daquela vez. Zombava de Lúcia, chateando-a o tempo todo, perguntando se ela não tinha achado outras terras misteriosas nos numerosos armários que existiam por toda a casa (LEWIS, 2009, p. 113)<sup>90</sup>.

Edmund tomou um ar de grande superioridade, como se fosse muito mais velho do que Lúcia (a diferença era só de um ano), e disse com um risinho de deboche: – Ah, é mesmo! Eu e Lúcia estivemos brincando, imaginando que era verdade tudo aquilo

<sup>90</sup> For the next few days she was very miserable. She could have made it up with the others quite easily at any moment if she could have brought herself to say that the whole thing was only a story made up for fun. But Lucy was a very truthful girl and she knew that she was really in the right; and she could not bring herself to say this. The others who thought she was telling a lie, and a silly lie too, made her very unhappy. The two elder ones did this without meaning to do it, but Edmund could be spiteful, and on this occasion he *was* spiteful. He sneered and jeered at Lucy and kept on asking her if she'd found any other new countries in other cupboards all over the house (LEWIS, 2001a, p. 121).

do país maravilhoso dentro do guarda-roupa. Mas só de brincadeira, é claro. Não existe nada lá. A coitada da Lúcia olhou para Edmundo e saiu correndo para fora da sala. Ele, que a cada momento se tornava mais maldoso, achou que tinha conseguido uma grande vitória (LEWIS, 2009, p. 121)<sup>91</sup>.

O comportamento de Edmundo acaba gerando algum atrito com Pedro, que, por ser o mais velho, se sente responsável pelos irmãos na ausência dos pais. Tal atrito, no texto literário, não é tão enfatizado. Na verdade, o garoto parecia sentir raiva de todos por igual, não apenas de Pedro. A narrativa ressalta muito mais o mau caráter de Edmundo do que seu desentendimento com o irmão mais velho.

No caso da adaptação, porém, era preciso estabelecer um argumento para a parte inicial da narrativa, antes que todas as crianças entrassem em Nárnia pelo guarda-roupa. Isso porque o principal conflito da história (a disputa entre Aslam e Jadis) só começa a despontar quase na metade do filme. Por conseguinte, a solução encontrada por Adamson para cativar os espectadores nas cenas iniciais foi fixar uma oposição entre Pedro e Edmundo, procurando explorá-la ao máximo. Além disso, o embate entre os dois motivará a traição de Edmundo e, assim, fará com que a Feiticeira tenha vantagem na batalha por Nárnia. Os dois argumentos entrelaçam-se e, quando o primeiro se resolve, com o arrependimento do garoto, o segundo é também decidido.

A definição desses dois motes faz com que *LFGR-2005* assuma os contornos da narrativa clássica de Hollywood não somente quanto à sua determinante cadência de ação e aos emocionantes momentos de tensão, mas também quanto à estruturação geral da trama e aos traços dos personagens. Recordemos, com Bordwell (1985), que o filme clássico possui personagens consistentes, que buscam resolver um problema ou atingir objetivos específicos. As relações de causa e efeito são centradas nos personagens.

Nesse sentido, a primeira cena do filme é bastante representativa, já que apresenta os protagonistas e concomitantemente os coloca em lados opostos. Somado a isso, a passagem demonstra ainda qual será o ritmo da narrativa, quer dizer, mostra aos espectadores o que se deve esperar da adaptação dali em diante: cenas rápidas e empolgantes, ansiedade e muitos efeitos especiais, o que, segundo as evidências observadas ao longo da discussão, é algo que se confirma.

---

<sup>91</sup> And Edmund gave a very superior look as if he were far older than Lucy (there was really only a year's difference) and then a little snigger and said, "Oh, yes, Lucy and I have been playing—pretending that all her story about a country in the wardrobe is true. Just for fun, of course. There's nothing there really." Poor Lucy gave Edmund one look and rushed out of the room. Edmund, who was becoming a nastier person every minute, thought that he had scored a great success [...] (LEWIS, 2001a, p. 129)

Tudo acontece à noite (0:00:32). No começo, é possível distinguir somente o céu escuro e algumas nuvens. Em seguida, a câmera mostra luzes de holofotes nos céus e aviões de guerra. Uma música de suspense começa a ser ouvida, bem como o som de sirenes usadas para alertar a população de uma cidade em caso de ataques ou catástrofes naturais. O ronco dos motores dos aviões também pode ser escutado. Um curto *travelling* da câmera para trás revela o *cockpit* de um dos pilotos, enquanto os aviões mostrados antes vão ocupar a parte posterior do quadro. O piloto se comunica numa língua diferente do inglês, presumivelmente o alemão (o espectador só pode ter certeza pela legenda).

Depois desse primeiro plano, uma série de planos rápidos e alternados prossegue mostrando o *cockpit* de uma das aeronaves, ao passo que as demais começam a ser alvejadas por baterias antiaéreas. Um dos aviões cai em chamas. Também é possível vislumbrar uma cidade através do chão transparente do *cockpit*. De lá partem as luzes dos holofotes e os tiros contra os aviões. Logo em seguida, são exibidos alguns planos dos aviões jogando bombas sobre a cidade. Em um deles é possível observar, embora de modo muito rápido, a suástica nazista na cauda de uma das aeronaves. A trilha sonora aumenta em volume e intensidade.

Figura 15 – Aviões nazistas sobrevoam Londres



Fonte: *Blu-ray* As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa (2008).

Há, então, um corte para uma janela, onde Edmundo, em *close-up* médio, observa a ação. Nesse momento, sua mãe aparece e o reprime por estar parado ali. Ela chama Pedro e pede que este leve Edmundo para o abrigo, que, como veremos nos próximos planos, localiza-se do lado de fora da casa, através do quintal. Edmundo parece querer levar algo consigo, mas Pedro ordena que ele deixe para trás o objeto e o puxa pelo braço. Apesar de o trecho parecer insignificante à primeira vista, somado ao restante da cena, ele começa a mostrar a relação de antagonismo que será gradativamente desenvolvida entre os dois irmãos: Pedro como o mais

velho, responsável e equilibrado; Edmundo como o imaturo, inconsequente e pirracento. Tal disputa, como já foi assinalado, prevalecerá até a entrada das crianças em Nárnia, quando o confronto entre Aslam e Jadis passará a ter mais destaque.

No restante da cena, que continua composta por ações rápidas, vemos Susana indo até Lúcia, que está deitada na cama, assustada e gritando. A irmã mais velha tira a mais nova de lá e a conduz pela mão. Em seguida, todos deixam a casa correndo em direção ao abrigo. A trilha sonora se mantém intensa. As crianças gritam e o estrondo das bombas fica mais nítido. Nesse instante, Edmundo menciona seu pai e retorna para a casa. Pedro ainda tenta segurá-lo, mas ele escapa. Então, o irmão mais velho volta também para o interior da casa para buscá-lo. O barulho das sirenes fica cada vez mais alto, acentuando a expectativa do perigo.

No interior da residência, Edmundo pega uma fotografia de seu pai, em uniforme militar. Pedro o joga no chão no exato momento em que uma das bombas explode ao lado da janela. Estilhaços de vidro caem sobre eles. Edmundo recolhe a foto do chão e os dois correm novamente pelo quintal. Em um dos planos, a câmera é posicionada de frente para os garotos, em *contra-plongée*, permitindo ao espectador visualizar não só as expressões dos personagens, como o céu repleto de aeronaves. Ao chegar ao abrigo, Pedro repreende Edmundo: ele o acusa de egoísta e inconsequente, além de teimoso. Edmundo, abraçado pela mãe, encara o irmão com olhar de desafio e desaprovação.

A partir desse instante, o cineasta buscará aproveitar cada situação disponível para chamar a atenção do público para a briga entre os personagens. Na cena da estação (0:02:57), por exemplo, Pedro replica o comentário de Edmundo sobre o tédio do interior com rispidez. A mãe dos garotos pede a Edmundo que ele escute o irmão. Já no interior do vagão, quando Pedro tenta ajudar Edmundo a colocar sua bagagem no compartimento superior, o menino faz uma careta e dispensa a ajuda, colocando-a ele mesmo.

Na sequência da casa do professor, existe mais atrito entre os irmãos. Na cena da primeira noite, antes de dormir (0:09:06), Pedro é ríspido novamente com Edmundo, quando este retruca o comentário de Susana. Em outra ocasião (0:24:33), ao debochar de Lúcia depois que ela volta de Nárnia pela primeira vez (pois todos constatam que não há nada no guarda-roupa), Edmundo é outra vez repreendido por Pedro. Enfurecido, o irmão mais novo manda-lhe calar a boca, dizendo-lhe que ele tenta agir como o pai, embora não o seja.

Em Nárnia, podemos ver as últimas farpas trocadas entre os dois rapazes. Quando todos chegam àquele lugar juntos (0:39:59) e verificam que Lúcia esteve falando a verdade o tempo inteiro, Pedro chama Edmundo de mentiroso e o obriga a pedir desculpas para a irmã. Diante da hesitação do garoto, Pedro aumenta o tom de sua voz e se aproxima, como se fosse

agredi-lo fisicamente. Edmundo, então, cede à pressão e se desculpa. Logo depois dessa parte, quando decidem explorar Nárnia e ir até a casa do Sr. Tumnus, os Pevensie se agasalham com os casacos que estavam no interior do guarda-roupa. Nesse momento, Pedro dá a Edmundo um casaco feminino de propósito (como uma espécie de punição), o que o faz sentir mais aborrecido ainda com o irmão.

Figura 16 – Pedro obriga Edmundo a se desculpar com Lúcia



Fonte: *Blu-ray* As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa (2008).

Como se pode perceber, as alterações feitas por Adamson não descaracterizaram o texto de Lewis, uma vez que Edmundo continuou sendo o “vilão” da história. O que mudou de fato é que Pedro foi “promovido” a herói, para que houvesse um antagonista com quem o problemático irmão pudesse contracenar. Isso tornou a primeira metade da película bem mais dinâmica e motivadora, como uma narrativa hollywoodiana deve ser. Se levarmos em conta a adaptação da BBC (1988), dirigida por Marilyn Fox, veremos que houve excessiva preocupação em seguir à risca a obra literária, até mesmo as falas dos personagens. Esse procedimento fez com que o filme adquirisse um tom mais lento.

A metade inicial de *LFGR-2005* tem também um significado especial para os fãs de Lewis. Seguindo o exemplo de Jackson na trilogia *O Senhor dos Anéis*, o diretor procurou se envolver de forma intensa na ficção do escritor irlandês, e permitiu que isso se refletisse na adaptação. Assim, do mesmo modo que Jackson optou por Christopher Lee para o papel de Saruman porque este havia conhecido Tolkien, Douglas Gresham, o enteado mais próximo de Lewis, também foi a escolha de Adamson para ser o locutor de rádio que anuncia notícias da guerra, na cena da primeira noite na casa do professor (0:09:06).

De maneira semelhante, o cineasta empregou alguns atores coadjuvantes que, de certa forma, estavam relacionados com o universo de *LFGR*: as duas criancinhas que viajam

juntas no mesmo vagão em que os Pevensie embarcam, na cena da estação (0:02:57), são Brandon e Cassie Cook, filhos da atriz Sophie Cook, intérprete de Susana na adaptação da BBC. A ideia de duas gerações da mesma família ligadas à obra de Lewis reforça os próprios valores que o autor tanto estimava.

Ao levarmos em consideração todo o material fílmico e extrafílmico analisado ao longo da discussão, podemos dizer que Adamson foi capaz de realizar um trabalho cuidadoso na adaptação da obra literária objeto de nosso estudo. Ele se apoiou no mundo maravilhoso e medieval de *LFGR*, justamente os elementos que, como vimos no segundo capítulo, conferem ao texto seu caráter conservador e marginal, para produzir um filme que, no formato narrativo proposto, obteve enorme sucesso comercial e foi muito bem avaliado, tanto pela crítica especializada quanto pelo público em geral.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa realizada permitiu a discussão de algumas questões relevantes para os estudos de literatura, tradução e cinema. Partindo-se da concepção de que a tradução pode ressignificar um texto, foi possível observar que uma obra literária considerada não canônica, ou periférica, como *LFGR*, pode ser reinterpretada de modo a subverter sua condição inicial, o que está atrelado a um número de variáveis que devem ser analisadas caso a caso, entre elas os propósitos do tradutor e as circunstâncias da língua, cultura ou sistema semiótico para os quais o texto é traduzido.

Desta forma, no segundo capítulo, procurou-se estabelecer o lugar de Lewis e de seu texto no sistema literário britânico. Para tanto, além de evidências como o julgamento da crítica especializada (BLOOM, 2006; HUTTAR, 1991; WALSH, 1969; ORWELL, 1945) e a ausência do nome do autor em antologias e edições de referência sobre a literatura inglesa e irlandesa publicadas tanto no século passado quanto neste, analisou-se o objeto deste estudo, que constitui um dos textos mais representativos de sua carreira.

Com base nas considerações teóricas de Todorov (2010, 2006) e Propp (2006) e nas comparações com outros textos de natureza semelhante, observou-se que *LFGR* pode ser conceituada como uma narrativa de fantasia tradicional, um conto de fadas. Sua constituição formal reflete muitos dos traços encontrados nesse tipo de texto, tais como a existência de mundos mágicos paralelos, acessados por objetos ou lugares comuns; personagens míticos e fabulosos, entre eles animais falantes; a oposição dualista entre bem e mal; e protagonistas de faixa etária reduzida.

Debateu-se ainda o processo de desvalorização do gênero ao longo da história e sua associação com a literatura infantil, fatos de que Lewis (2002a, 2009) tinha consciência.

Outro ponto de interesse para a discussão foi a visão purista e antiprogressista expressa na obra através de seus elementos medievais. Lewis (1958, 1972, 1979, 1994), em seus escritos acadêmicos, expressava receio e angústia diante das rápidas transformações que ocorriam em seu tempo. Para ele, a sociedade moderna mostrava sinais de que estava pouco a pouco perdendo sua “humanidade”. Por isso, o autor parece refugiar-se na estabilidade de um passado idealizado, nos supostos valores do Velho Ocidente, o que se reflete também em seus textos literários, como *LFGR* e as demais *Crônicas de Nárnia*.

Com Cecire (2009), constatou-se que Lewis, ao lado de seu colega Tolkien, autor de *O Senhor dos Anéis*, buscou sistematizar os estudos medievais em Oxford, o que influenciou na formação de outros escritores que se dedicaram a esse aspecto e à fantasia. Ademais, a autora

ressaltou ainda o papel do medievalismo na construção de uma suposta identidade nacional atemporal, o que provoca a aculturação ou o repúdio de valores estrangeiros. Esse fato foi reforçado por Hobsbawm (1997), com seu exame da “invenção das tradições”. De acordo com o historiador, a tentativa de sustentar ou recuperar paradigmas em processo de mudança gera uma relação artificial de continuidade com o passado, cujo objetivo é ideológico, ou seja, é o fortalecimento da noção de identidade nacional.

No terceiro capítulo, discorreu-se sobre a questão da valoração da obra literária e caracterizou-se a tradução como uma das possíveis leituras de uma obra, talvez a mais influente delas, por sua ampla capacidade de projeção de imagens de um texto ou autor em outras literaturas, culturas e meios semióticos. Nesse sentido, discutiu-se a profícua relação entre o sistema literário e o sistema cinematográfico e procurou-se descrever as características do cinema de Hollywood, que adapta *LFGR* para a linguagem audiovisual.

As ponderações de teóricos como Bloom (1994), Culler (1997) e, principalmente Compagnon (1999) e Wellek e Warren (2003), mostraram que as configurações do cânone literário passam pela questão da interpretação de uma obra, de sua leitura, ato responsável pela determinação de seu valor. Superada a noção estruturalista de independência entre o significante e o significado, percebe-se que o sentido de um texto está na articulação de sua forma e de seu conteúdo a partir da visão de um intérprete, que está vinculado a uma série de circunstâncias variáveis.

Essa perspectiva tornou possível um novo olhar sobre a tradução e o tradutor. O processo tradutório antes era regido por noções como igualdade, equivalência e fidelidade. A revisão desses conceitos mostrou que a tradução é, de fato, sinônimo de diferença. Com Lefevere (2007), verificou-se que o papel do tradutor é tão importante quanto o do crítico literário ou o do professor universitário no momento de produzir discursos a respeito de uma obra. Talvez sua importância seja até maior, na medida em que o produto de sua leitura é uma outra versão do objeto estético, e não uma argumentação teórica de suas qualidades, como acontece com um texto crítico. Even-Zohar (1990), por meio de sua teoria dos polissistemas, ajudou a ampliar o alcance da tradução, apontando as múltiplas e interdependentes relações do sistema literário com outros sistemas que fazem parte do megassistema cultural. Entre eles está o sistema cinematográfico, cuja relação com a literatura remonta aos primórdios de seu surgimento.

O *mainstream* hollywoodiano, sob muitos aspectos considerado o maior e mais imponente dos polissistemas cinematográficos, tem se mostrado um importante veículo para a difusão de adaptações, em especial aquelas originadas de obras “populares”. Bordwell (1985)

mostrou que o padrão da narrativa clássica adotado nesse sistema pode ajudar a explicar esse fato. Hollywood preza tramas de relativa simplicidade, personagens consistentes do ponto de vista psicológico e relações de causa e efeito, que motivam a dinâmica do filme. As ações são mais enfatizadas do que as percepções, e existe uma pressão pelo final “fechado”, livre de ambiguidades, sobretudo os finais felizes, de conotação positiva. Com Buckland (2006) e King (2000), descreveram-se algumas das características do *blockbuster*, como suas origens e predomínio atual e o espetáculo dos filmes, proporcionado principalmente pelos efeitos de áudio e vídeo de última geração.

No quarto capítulo, o da análise da narrativa fílmica, procurou-se inserir *LFGR-2005* no contexto das recentes megaproduções fantásticas de Hollywood e buscou-se analisar planos, cenas e sequências da adaptação nos quais fantasia e medievalismo foram empregados pelo cineasta, levando em consideração as implicações para a obra literária e as relações com o formato narrativo do qual faz parte.

Constatou-se que Adamson adotou algumas estratégias para tornar a adaptação fílmica mais apelativa e emocionante, privilegiando cenas rápidas e de elevada tensão, que prendem a atenção do espectador, conforme os padrões narrativos hollywoodianos. Nessas cenas, realçou personagens fantásticos, produzidos por efeitos especiais, e cenários, figurinos ou ações de caráter medieval. Como evidência disso, podemos citar a cena da batalha final, na qual os dois principais elementos do texto literário foram habilmente adequados ao espetáculo dos *blockbusters* de ação, sem, contudo, banalizar a narrativa. Nesse sentido, podemos dizer que o texto fílmico dialoga com o formato hollywoodiano e com o texto literário de modo equilibrado.

Conclui-se, pois, que a avaliação positiva da adaptação pela crítica e pelo público é um indício que corrobora a concepção de tradução como uma ferramenta que pode ressignificar textos ou elementos textuais. Entre as implicações desse fato para a literatura está a formação de novos leitores, que, muitas vezes, se sentem estimulados a buscarem os livros depois de assistirem aos filmes. Fato relevante também é o incentivo à produção de estudos como este (impensáveis sob a ótica prescritiva de tradução), que investigam as relações entre a obra literária e a obra fílmica, segundo as circunstâncias de produção de cada uma delas. Ademais, podem-se levantar questões para futuros trabalhos, entre elas o exame de possíveis alterações no *status* literário de obras periféricas em razão da influência positiva de sua adaptação para o cinema ou para outros meios semióticos.

## REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura infantil: gostosuras e bobices**. 5. ed. São Paulo: Scipione, 2009.

AS CRÔNICAS DE NÁRNIA: o leão, a feiticeira e o guarda-roupa. Direção de Marilyn Fox. BBC/TVC London/WonderWorks. Reino Unido, 1988. São Paulo: BV Films, 2002. DVD (169 min.), color.

\_\_\_\_\_. Direção de Andrew Adamson. Walt Disney Pictures/Walden Media. Estados Unidos/Reino Unido, 2005. São Paulo: Walt Disney Studios Home Entertainment, 2008. Blu-ray (143 min.), color.

BAGNO, Marcos. Fábulas fabulosas. *In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Práticas de leitura e escrita*. Organização de Maria Carvalho e Rosa Mendonça. Brasília: Ministério da Educação, 2006. p. 50-53.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. *In: CIVITA, Victor (Ed.). Textos escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas*. Traduções de José Lino Grünnewald et al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 3-28. (Os pensadores).

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

BLOOM, Harold. **The Western Canon: The Books and School of the Ages**. New York, NY: Harcourt Brace, 1994.

\_\_\_\_\_. O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995. Resenha de: ERICKSON, Sandra. **Princípios**, Natal, v. 6, nº 7, p. 121-131, jan./dez. 1999.

\_\_\_\_\_. Editor's Note. *In: \_\_\_\_\_ (Ed.). Bloom's Modern Critical Views: C. S. Lewis*. New York, NY: Chelsea House, 2006. p. vii-viii.

\_\_\_\_\_. Introduction. *In: \_\_\_\_\_ (Ed.). Bloom's Modern Critical Views: C. S. Lewis*. New York, NY: Chelsea House, 2006. p. 1-3.

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 1985.

BORGES, Jorge Luis. As versões homéricas. *In: \_\_\_\_\_ Discussão*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 103-110.

BUCKLAND, Warren. Origins of the Contemporary Hollywood Blockbuster. *In: \_\_\_\_\_ Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*. New York, NY: Bloomsbury Academic, 2006. p. 7-28.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. **Screen Adaptation: Impure Cinema**. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2010.

\_\_\_\_\_. Introduction: Literature on screen: a synoptic view. *In*: \_\_\_\_\_ (Ed.). **The Cambridge Companion to Literature on Screen**. New York, NY: Cambridge University Press, 2007. p. 1-12.

CASHDAN, Sheldon. **The Witch Must Die: The Hidden Meaning of Fairy Tales**. New York, NY: Basic Books, 2000.

CBS INTERACTIVE. **Metacritic: The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe**. Disponível em: <<http://www.metacritic.com/movie/the-chronicles-of-narnia-the-lion-the-witch-and-the-wardrobe>>. Acesso em: 12 abril 2013.

CECIRE, Maria. Medievalism, Popular Culture and National Identity in Children's Fantasy Literature. **Studies in Ethnicity and Nationalism**, London, v. 9, n. 3, p. 395-409, 2009.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CORAÇÃO VALENTE. Direção de Mel Gibson. Icon Entertainment International/The Ladd Company/B. H. Finance C.V. Estados Unidos, 1995. São Paulo: Fox Home Entertainment, 2000. DVD (177 min.), color.

CULLER, Jonathan. **Literary Theory: A Very Short Introduction**. Oxford: Oxford University Press, 1997.

DITCHFIELD, Christin. **A Family Guide to The Lion, the Witch and the Wardrobe**. Wheaton, IL: Crossway Books, 2005.

DURIEZ, Colin. **Manual prático de Nárnia**. Tradução de Celso Roberto Paschoa. Osasco, SP: Novo Século, 2005.

ELIOT, T. S. Religion and Literature. *In*: KERMODE, Frank (Ed.). **Selected Prose of T. S. Eliot**. New York, NY: Harcourt, 1975. p. 97-106.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Theory. *In*: Polysystem Studies. **Poetics Today**, Durham, volume 11, number 1, p. 9-94, 1990.

GOODWYN, Hannah. **Douglas Gresham: Living Life in Narnia**, 2010. Disponível em: <<http://www.cbn.com/entertainment/screen/douglas-gresham-living-life-in-narnia-goodwyn.aspx>> Acesso em: 2 fevereiro 2013.

GREEN, Roger; HOOPER, Walter. **C. S. Lewis: A Biography**. Revised edition. New York, NY: Harcourt, 1994. (Harvest Series).

GROSSMAN, Lev. **J. K. Rowling Hogwarts And All**, 2005. Disponível em: <<http://www.time.com/time/printout/0,8816,1083935,00.html>> Acesso em: 15 dezembro 2012.

HAMILTON, Clive. **Spirits in Bondage**: A Cycle of Lyrics. New York, NY: Cosimo, 2005.

HARRINGTON, John. **The Rhetoric of Film**. New York, NY: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1973.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. *In*: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). **A invenção das tradições**. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-23. (Coleção Pensamento Crítico).

HUNTER, Ian. Post-classical fantasy cinema: *The Lord of the Rings*. *In*: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda (Ed.). **The Cambridge Companion to Literature on Screen**. New York, NY: Cambridge University Press, 2007. p. 154-166.

HUTTAR, Charles. A Lifelong Love Affair with Language: C. S. Lewis's Poetry. *In*: SCHAKEL, Peter; HUTTAR, Charles (Ed.). **Word and Story in C. S. Lewis**. Columbia, MO: University of Missouri Press, 1991. p. 86-108.

INTERNET MOVIE DATABASE. **Box Office Mojo**: All Time Box Office. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/alltime/world/>>. Acesso em: 12 abril 2013.

JACOBS, Alan. The Chronicles of Narnia. *In*: MACSWAIN, Robert; WARD, Michael (Ed.). **The Cambridge Companion to C. S. Lewis**. New York, NY: Cambridge University Press, 2010. p. 265-280.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevasco. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

KING, Geoff. Introduction: Spectacle, Narrative and 'Frontier' Mythology. *In*: \_\_\_\_\_. **Spectacular Narratives**: Hollywood in the Age of the Blockbuster. New York, NY: I. B. Tauris, 2000. p. 1-16.

LAMBERT, José. Translation, Systems and Research: The Contribution of Polysystem Studies to Translation Studies. **TTR**: Traduction, Terminologie, Rédaction, Montréal, v. 8, n° 1, p. 105-152, 1995.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.

LEWIS, C. S. **The Allegory of Love**: A Study in Medieval Tradition. New York, NY: Oxford University Press, 1958.

\_\_\_\_\_. On the Reading of Old Books. *In*: HOOPER, Walter (Ed.). **God in the Dock**: Essays on Theology and Ethics. Grand Rapids, MI: Eerdmans, 1972. p. 200-207.

\_\_\_\_\_. De Descriptione Temporum. *In*: HOOPER, Walter (Ed.). **Selected Literary Essays**. New York, NY: Cambridge University Press, 1979. p. 1-14.

\_\_\_\_\_. **The Discarded Image**: An Introduction to Medieval and Renaissance Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. **The Chronicles of Narnia**. New York, NY: HarperCollins, 2001a.

\_\_\_\_\_. **The Abolition of Man**. New York, NY: HarperCollins, 2001b.

\_\_\_\_\_. Sometimes Fairy Stories May Say Best What's to Be Said. *In*: HOOPER, Walter (Ed.). **On Stories: And Other Essays on Literature**. New York, NY: Houghton Mifflin Harcourt, 2002a. p. 45-48. (Harvest Series).

\_\_\_\_\_. **Surprised by Joy: The Shape of my Early Life**. London: HarperCollins, 2002b. (C. S. Lewis Signature Classics).

\_\_\_\_\_. **Letters of C. S. Lewis**. Edited and with a Memoir by W. H. Lewis. New York, NY: Houghton Mifflin Harcourt, 2003.

\_\_\_\_\_. **As crônicas de Nárnia**. Tradução de Silêda Steuernagel e Paulo Mendes Campos; Ilustrações de Pauline Baynes. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. A crítica romântica da modernidade. *In*: \_\_\_\_\_. **Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

MAXWELL, Barrie. **The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe**, 2002. Disponível em: <<http://www.dvdverdict.com/reviews/lionwitchwardrobe.php>>. Acesso em: 11 abril 2013.

MEDEIROS, Rosângela. O cinema enquanto polissistema: a teoria do polissistema como ferramenta para análise fílmica. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 15, nº 2, p. 95-113, jul./dez. 2009.

MOTION PICTURE ASSOCIATION OF AMERICA. **Theatrical Market Statistics**, 2011. Disponível em: <<http://www.mpa.org/resources/5bec4ac9-a95e-443b-987b-bff6fb5455a9.pdf>>. Acesso em: 10 abril 2013.

\_\_\_\_\_. **Theatrical Market Statistics**, 2012. Disponível em: <<http://www.mpa.org/resources/3037b7a4-58a2-4109-8012-58fca3abdf1b.pdf>>. Acesso em: 10 abril 2013.

**Movieweb**. *Website* sobre notícias e material cinematográfico. Disponível em: <[www.movieweb.com](http://www.movieweb.com)>. Acesso em: 13 abril 2013.

O'CONNELL, Michael. **TV Ratings: 'Game of Thrones' Continues to Grow, Pulls Record 4.7 Million Viewers**, 2013. Disponível em: <<http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/tv-ratings-game-thrones-continues-440391>>. Acesso em: 11 abril 2013.

**Online Etymology Dictionary**. Dicionário etimológico online. Disponível em: <<http://www.etymonline.com>>. Acesso em: 2 junho 2013.

ORDWAY, Holly. **The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe**, 2002. Disponível em: <<http://www.dvdtalk.com/reviews/4652/chronicles-of-narnia-the-lion-the-witch-and-the-wardrobe-the/>>. Acesso em 11 abril 2013.

ORWELL, George. **The Scientists Take Over**, 1945. Disponível em: <<http://www.lewisiana.nl/orwell/>> Acesso em: 2 novembro 2012.

O SENHOR DOS ANÉIS: trilogia. Direção de Peter Jackson. New Line Cinema/WingNut Films/The Saul Zaentz Company. Estados Unidos/Nova Zelândia, 2001-2003. São Paulo: Warner Home Video, 2004. DVD, 3 discos (aprox. 180 min. cada), color.

OTTOSSON, Hanna. A Psychological Analysis of *The Lion, the Witch and the Wardrobe*: How Lucy Develops as a Character through the Realisation of Repressed Desires. **Kristianstad University Sweden Publications**, 2011. Disponível em: <<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:hkr:diva-7876>> Acesso em: 13 dezembro 2012.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RODRIGUES, Cristina. **Tradução e diferença**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

**Spotted Ratings**. *Website* especializado em estatísticas de televisão. Disponível em: <<http://www.spottedratings.com/>>. Acesso em: 11 abril 2013.

**Taxonomy of Pavilions**. *Website* especializado em tendas e pavilhões de diversos estilos. Disponível em: <<http://home.adelphi.edu/~sbloch/sca/tents/taxonomy.html>>. Acesso em: 14 abril 2013.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: \_\_\_\_\_. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates). p. 147-166.

\_\_\_\_\_. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Debates).

TOLKIEN, J. R. R. On Fairy-Stories. In: TOLKIEN, Christopher (Ed.). **The Monsters and the Critics and Other Essays**. Boston, MA: Houghton, 1984. p. 109-161.

WALDEN MEDIA. **The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe** Trailer. Disponível em: <<http://www.walden.com/video/the-chronicles-of-narnia-the-lion-the-witch-and-the-wardrobe-trailer/>>. Acesso em: 13 abril 2013.

WALSH, Chad. C. S. Lewis: The Man and the Mystery. In: HILLEGAS, Mark (Ed.). **Shadows of Imagination**. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1969.

WARD, Michael. **Planet Narnia: The Seven Heavens in the Imagination of C. S. Lewis**. New York, NY: Oxford University Press, 2010.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Tradução de Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção leitura e crítica).