UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS

WALKEN VASCONCELOS MARTINS

A FANTASIA E A LITERATURA NO CINEMA
Estudo de *The Hobbit* de J.R.R. Tolkien

MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

Teresina-PI

2015

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS

WALKEN VASCONCELOS MARTINS

A FANTASIA E A LITERATURA NO CINEMA
Estudo de *The Hobbit* de J.R.R. Tolkien

MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura, sob a orientação da Profª. Drª. Maria do Socorro Baptista Barbosa.

Teresina - PI

2015

M379f Martins, Walken Vasconcelos.
A fantasia e a literatura no cinema estudo de the hobbit de j.r.r. Tolkien / Walken Vasconcelos Martins. - 2015.
85f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, 2015.
"Orientador: Prof. Dra. Maria do Socorro Baptista Barbosa."

1. The Hobbit. 2. Tolkien. 3. Literatura e Cinema.
I. Título.

CDD: 469

Ficha elaborada pelo Serviço de Catalogação da Biblioteca Central da UESPI
Grasielly Muniz (Bibliotecária) CRB 3/1067

GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

A FANTASIA E A LITERATURA NO CINEMA – Estudo de *The Hobbit,* de J.R.R. Tolkien

WALKEN VASCONCELOS MARTINS

Esta dissertação foi defendida às 15h, do dia 24 de agosto de 2015, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. O candidato apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO (aprovado, não aprovado).

Maria do Socorro Baptista Barbosa
Professora Dra. Maria do Socorro Baptista Barbosa
Orientadora

Professor Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes
1º examinador – UFPI

Professor Dr. Feliciano José Bezerra Filho
2º examinador - UESPI

Visto da Coordenação:

Profa. Dra. Algemira de Macêdo Mendes
Coordenadora do Mestrado Acadêmico em Letras

Rua João Cabral, Nº 2231 - Pirajá – CEP: 64.002-150 Teresina -PI
Telefone (86) 3213-2547 / 3213 – 7942

Para todos aqueles que

frequentemente viajam à Terra Média.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à Profª. Drª. Maria do Socorro Baptista Barbosa, minha maior incentivadora na vida acadêmica, pela qual cultivo afeto, respeito e admiração;

Aos colegas e professores do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí, pelas importantes contribuições ao longo do curso;

À minha Juliana, por ter aberto as portas do fantástico mundo de Tolkien para mim.

RESUMO

O romance *The Hobbit* de J.R.R. Tolkien é uma narrativa de fantasia épica escrita em 1937 que narra as aventuras de um *hobbit* chamado Bilbo Bolseiro que viaja pela Terra Média em busca do tesouro guardado por um dragão que vive na Montanha Solitária. Essa criação baseada em elementos mitológicos que compõem a fantasia de Tolkien foi adaptada por Peter Jackson em uma trilogia fílmica no formato cinematográfico de Hollywood. Esta dissertação objetiva analisar as estratégias e procedimentos usados pelo cinema para construir a adaptação do livro de Tolkien para a linguagem cinematográfica. A trilogia fílmica é composta pelos filmes *The Hobbit – An Unexpected Journey* (2012), *The Hobbit – The Desolation of Smaug* (2013) e *The Hobbit – The Battle of the Five Armies* (2014). Os referenciais teóricos desta pesquisa incluem Anna Maria Balogh (2005), Linda Hutcheon (2006), Thaïs Flores Nogueira Diniz (1999) e David Bordwell (1985) no tocante à tradução intersemiótica, construção dos signos e narrativas literárias e fílmicas; Tzvetan Todorov (2010) no que se refere ao gênero fantástico na literatura; e os textos de Marcel Martin (2005), Jacques Aumont (1995), Robert Stam (2006) e Ismail Xavier (1983, 2005) para analisar os procedimentos utilizados pelo cinema no processo de adaptação. Conclui-se nesta pesquisa, através da análise de determinados recursos utilizados na construção dos significados entre literatura e cinema, como a adaptação fílmica foi capaz de traduzir os elementos do livro.

Palavras-chave: *The Hobbit*. Tolkien. Literatura e cinema. Adaptação.

ABSTRACT

J.R.R. Tolkien's novel *The Hobbit* is an epic fantasy tale written in 1937 that chronicles the adventures of a hobbit named Bilbo Baggins traveling through Middle-earth in search of treasure guarded by a dragon which lives into the Lonely Mountain. This creation based on mythological elements that make Tolkien's fantasy was adapted by Peter Jackson in a filmic trilogy in Hollywood movie format. This dissertation aims to analyze the strategies and procedures used by the cinema to make the adaptation of Tolkien's book to film language. The filmic trilogy consists of the films *The Hobbit - An Unexpected Journey* (2012), *The Hobbit - The Desolation of Smaug* (2013) *and The Hobbit - The Battle of The Five Armies* (2014). The theoretical framework of this research include Anna Maria Balogh (2005), Linda Hutcheon (2006), Thaïs Flores Nogueira Diniz (1999) and David Bordwell (1985) with regard to intersemiotic translation, construction of signs and literary and filmic narrative; Tzvetan Todorov (2010) with regard to the fantastic genre in the literature; and texts from Marcel Martin (2005), Jacques Aumont (1995), Robert Stam (2006) and Ismail Xavier (1983, 2005) to review the procedures used by the cinema in the adaptation process. It is concluded in this research, through the analysis of determined resources used in the construction of meanings between literature and cinema, how the film adaptation was able to translate the elements of the book.

Keywords: *The Hobbit*. Tolkien. Literature and cinema. Adaptation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: A Terra Média ilustrada por Tolkien

Figura 2: A paisagem da Nova Zelândia

Figura 3: A toca de Bilbo Bolseiro

Figura 4: O interior da toca de Bilbo

Figura 5: O salão do Bolsão – a residência de Bilbo Bolseiro

Figura 6: Diálogo entre Bilbo e Gandalf

Figura 7: O Mapa da Montanha

Figura 8: Gollum

Figura 9: Bilbo invisível

Figura 10: Pobre Gollum

Figura 11: As Montanhas Sombrias, vista para o Oeste

Figura 12: Monte Ruapehu – Nova Zelândia

Figura 13: O Mapa da Terra Média

Figura 14: Aranhas

Figura 15: Azog, o Rei dos Orcs

Figura 16: Tauriel, Elfo da Floresta das Trevas

Figura 17: A fuga nos barris

Figura 18: Bilbo chega às cabanas dos elfos-jangadeiros

Figura 19: Conversa com Smaug

Figura 20: Bilbo no covil do Dragão

Figura 21: A Pedra Arken

Figura 22: O Exército Élfico

Figura 23: O adeus de Thorin

“Not all those who wander are lost”.

J.R.R. Tolkien

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS 11
1 A RELAÇÃO LITERATURA-CINEMA 15
1.1 A adaptação fílmica 15
1.2 A tradução como processo semiótico 24
1.3 A narrativa cinematográfica 28
2 MUNDOS FANTÁSTICOS 31
2.1 Literatura fantástica 33
2.2 A fantasia de Tolkien 40
3 O HOBBIT: DA LITERATURA AO CINEMA 49
3.1 Uma jornada inesperada 49
3.2 A desolação de Smaug 62
3.3 A batalha dos cinco exércitos 72
CONSIDERAÇÕES FINAIS 80
REFERÊNCIAS 82

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A relação entre literatura e cinema tem sido amplamente discutida em trabalhos acadêmicos que buscam analisar esse entrelaçamento de duas linguagens distintas. Um ponto importante nessa relação é o processo da adaptação que tem o texto literário como origem e o texto fílmico como produto. A afirmação de que o livro é melhor que o filme ou vice-versa requer, no mínimo, um pouco de cuidado, pois uma das premissas ao analisar ou comparar um livro a um filme é entender que se trata de linguagens diferentes e que essa interação entre elas passa pela compreensão de seus códigos, processos e métodos que fazem com que o cinema e a literatura se comuniquem numa via de mão-dupla, compartilhando e ao mesmo tempo separando aquilo que é próprio da cada uma dessas linguagens. As transposições de uma narrativa literária para a fílmica são repletas de dificuldades, pois se devem levar em consideração as características intrínsecas de cada texto, logo, as de um texto literário não possuem a mesma expressão na narrativa fílmica. As páginas dos livros e as telas de cinema possuem maneiras diferentes de dialogar com o leitor/espectador usando imagens e palavras de acordo com suas particularidades.

Levando-se em consideração que nenhuma dessas linguagens é totalmente autônoma, pois se utilizam de meios de expressões comuns entre si, literatura e cinema possuem um elo muito forte em que cada linguagem busca na outra a inspiração necessária sem parecer uma mera imitação.

A tentativa de trazer ao grande público o texto literário adaptado ao cinema significa uma forma de difundir a arte, não limitando o seu acesso somente aos mais eruditos. Para a grande massa, o cinema – aqui se referindo aos *blockbusters*[1] hollywoodianos – se tornou um meio de acesso aos grandes escritores por meio da transposição de suas obras literárias.

É frequente no cinema de Hollywood a produção de filmes baseados em obras literárias. Diante de uma realidade em que há o fascínio trazido pelas imagens, tais produções se propõem a levar aos seus espectadores o posterior interesse pela obra literária. É fato que cinema e literatura são cúmplices e que muitas vezes o cinema se inspira na literatura para produzir seus textos fílmicos da mesma forma que muitas obras literárias são escritas já com a intenção de servir à indústria cinematográfica. Muitas vezes se espera uma fidelidade ao texto

[1] Termo da língua inglesa usado na indústria cinematográfica para se referir a um filme popular que obtém elevado sucesso financeiro.

original, porém isso se torna algo difícil de alcançar, mesmo porque, apesar do cinema ter como inspiração o texto literário, isso não significa que as palavras tiradas dos livros encontrem na tela do cinema exatamente as mesmas expressões, pois há características intrínsecas que não funcionam na tela do mesmo modo que no livro.

Várias produções cinematográficas buscaram material na literatura que, junto ao *marketing* que envolve a indústria do cinema, produziram filmes com a intenção de despertar no leitor o interesse pelo filme, muitas vezes homônimo ao livro. Nesse processo de tradução, a obra antes literária deixa de ser um livro e passa a ter novos significados originando o filme que devido à sua própria natureza abrangente, atinge um público que não tinha o conhecimento da sua origem literária.

O cinema, indubitavelmente, atraiu a atenção do mundo para o escritor J.R.R. Tolkien transformando espectadores em fãs que até então não conheciam sua obra. Os livros de Tolkien, escritos entre as décadas de 30 e 50 do século XX, ganharam o grande público somente nas décadas seguintes principalmente na Inglaterra e Estados Unidos e atualmente ganhou novos interessados em todo o mundo devido ao sucesso obtido pela adaptação cinematográfica.

Diante disto, pretende-se aqui apresentar uma análise do processo de adaptação existente entre o texto literário *The Hobbit* de J.R.R. Tolkien e sua trilogia fílmica do diretor Peter Jackson formada pelos filmes: *The Hobbit – An Unexpected Journey, The Hobbit – The Desolation of Smaug e The Hobbit – The Battle of the Five Armies*, lançados entre os anos de 2012 e 2014. O principal interesse é analisar as técnicas e procedimentos usados pelo cinema para construir a adaptação do texto literário *The Hobbit*, de J.R.R. Tolkien, considerando as características do gênero fantástico maravilhoso que compõem ambas as linguagens.

The Hobbit, escrito por J.R.R. Tolkien e publicado em 1937, é um livro de fantasia épica, classificado como literatura infanto-juvenil. O livro conta a história de um *hobbit* [2] chamado *Bilbo Bolseiro* que foi convocado pelo mago *Gandalf* e um grupo de treze anões guiados por seu líder *Thorin Escudo-de-Carvalho* para participar de uma aventura cujo objetivo é retomar o tesouro outrora tomado pelo dragão *Smaug*. Este livro foi o precursor de *O senhor dos anéis*, obra publicada em três volumes entre 1954 e 1955, que também envolvia

[2] Hobbits são seres criados por Tolkien. São um ramo da "raça dos homens" menores que os anões, mas extremamente ágeis. Seus pés são grandes e peludos, tornando-os resistentes a grandes caminhadas. Eles vivem em tocas e normalmente são pacatos, levam uma vida simples e bucólica e adoram contar e ouvir boas histórias, comer e fumar cachimbo.

hobbits, anões, magos e elfos e se passava na Terra Média[3] tornando-se o romance mais conhecido de Tolkien.

Tolkien resolveu criar uma mitologia para a Inglaterra usando diferentes tradições medievais para construir seus próprios mitos em um mundo que se sustente de modo independente e que tenha sua própria história. Ele usou muitos elementos da mitologia nórdica assim como os mitos da antiga Inglaterra como inspiração para construir a história da Terra Média, uma *subcriação* de um Mundo secundário proveniente de sua imaginação, o nosso mundo real num passado remotíssimo.

Tolkien criou um mundo novo com sua própria geografia, eras, habitantes, raças e deuses. Além de escritor e professor na Universidade de Oxford, Tolkien era filólogo, perito em diversos idiomas antigos, e esta particularidade fez com que o mundo mitológico criado por ele ganhasse uma rica originalidade, já que ele criou alfabetos, além de vários dialetos e línguas fictícias cujo vocabulário e gramática seguiam regras semelhantes às de famílias linguísticas reais.

Toda essa complexidade criativa de Tolkien serviu de base para a produção de obras como *The Hobbit*. E é toda esta complexidade que o diretor Peter Jackson, na produção da trilogia fílmica, traduziu para a linguagem cinematográfica.

Dessa forma analisa-se como a literatura e o cinema se relacionam considerando as estratégias usadas pelo diretor Peter Jackson para traduzir a linguagem de *The Hobbit* do livro para o cinema. É importante ressaltar que esta análise não tem o objetivo de simplesmente confrontar o livro e os filmes em busca de semelhanças e diferenças, mas estudar os recursos utilizados na tradução e construção dos significados e na relação entre a obra escrita e a fílmica.

O trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro capítulo aborda as relações entre literatura e cinema e, consequentemente, os processos de adaptação da linguagem literária para a fílmica de acordo com as teorias sobre tradução intersemiótica e narrativas literárias e fílmicas. O estudo desta abordagem se sustentará em conceitos de autores como Anna Maria Balogh, Linda Hutcheon, Thaïs Flores Nogueira Diniz e David Bordwell.

[3] Terra imaginada por Tolkien em que se passa a história de *O hobbit e O senhor dos anéis*. Dentre as inspirações para a criação do termo Terra Média (Middle-Earth) incluem-se a literatura anglo-saxã (Middangeard, termo citado várias vezes em Beowulf), o Inglês Médio (Midden-erd ou Middel-erd) ou o Norueguês antigo (com o termo Midgard).

No segundo capítulo constam os estudos e discussões sobre o gênero fantástico na literatura, principalmente a de língua inglesa, baseados em estudos sobre a literatura considerada como *fantasia* e nos conceitos de Tzvetan Todorov que explica as diferentes vertentes que o gênero Fantástico possui. Para Todorov há subgêneros: o Estranho e o Maravilhoso, que são a divisão entre os dois mundos que ligam e confundem o real e o mítico ou sobrenatural. A Fantasia é um perfeito exemplo do Maravilhoso. Dentre as obras que compreendem esse subgênero, *The Hobbit* de J.R.R.Tolkien exemplifica bem os conceitos de Todorov. Tolkien criou um mundo, a Terra Média, que possui criaturas fantásticas envolvidas em magias que convivem em harmonia com os humanos. Levando em consideração uma relação de concordância entre o autor e o leitor, não haverá o estranhamento nesses eventos mágicos já que o mundo Maravilhoso faz parte deste mundo.

O terceiro e último capítulo é dedicado à análise envolvendo a teoria e a relação literatura-cinema inserida no contexto da adaptação do livro *The Hobbit* para a linguagem cinematográfica, apresentando os procedimentos metodológicos utilizados por Peter Jackson e sua equipe na produção da trilogia fílmica, fruto da tradução da obra de Tolkien. Como referência usa-se os textos de Marcel Martin, Jacques Aumont, Robert Stam e Ismail Xavier. É necessário destacar que não será feito juízo de valor algum entre o livro e os filmes, considerando as especificidades de cada sistema de signos. Em destaque, neste capítulo, está a sequência dos três filmes que compõem a adaptação fílmica de Peter Jackson.

1 A RELAÇÃO LITERATURA-CINEMA

1.1 A ADAPTAÇÃO FÍLMICA

Adaptar, segundo o dicionário[4], significa fazer com que uma coisa se combine convenientemente com outra. Seria uma espécie de tradução que originaria uma nova significação ou interpretação àquilo que foi adaptado. As adaptações estão em toda parte hoje em dia: no cinema, no teatro, na televisão, nos livros, na música, na internet, nos quadrinhos e até em jogos de videogame. A tarefa de adaptar exige certo conhecimento tanto do algo a ser adaptado quanto daquilo que serviu de fonte para adaptação. Neste trabalho, estudar-se-á em destaque a adaptação de um texto literário para a linguagem cinematográfica. No presente capítulo analisam-se as questões relativas aos procedimentos que envolvem tal adaptação.

Primeiramente, é necessário esclarecer o uso do termo "adaptação", já que alguns estudiosos frequentemente fazem o uso de outros termos como *tradução*, *transposição* ou *transmutação* para referir-se ao processo de adaptação ou a uma das etapas do mesmo. Como, no entanto, este estudo, devido a sua extensão, contém o uso contínuo de um mesmo termo, escolheu-se "adaptação" por ser o mais pertinente nos estudos teóricos que nortearam a pesquisa.

Um assunto polêmico que gera discussões e atrai o interesse de muitos, as adaptações de obras literárias para o cinema indubitavelmente trouxeram ao meio acadêmico ricas fontes de estudos. Teóricos expõem suas observações e conclusões a respeito do tema, desencadeando, assim, um imenso número de interessados em adaptações, sejam elas no cinema, na literatura ou em tantos outros meios de expressão. Linda Hutcheon afirma que:

> In short, adaptation can be described as the following: an acknowledged transposition of a recognizable other work or works; a creative and an interpretive act of appropriation/salvaging; an extended intertextual engagement with the adapted work. Therefore, an adaptation is a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing[5]. (HUTCHEON, 2006, p.8-9)

[4] Dicionário Priberam. Disponível em: http://www.priberam.pt/DLPO/adapta%C3%A7%C3%A3o. Acesso em 10/11/2014.
[5] Resumindo, a adaptação pode ser descrita da seguinte forma: uma transposição reconhecida de outras obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/salvamento; um compromisso intertextual com o trabalho adaptado. Portanto, uma adaptação é uma derivação que não é derivada – um trabalho que é o segundo, sem ser secundário. É uma própria coisa palimpsestítica. (Tradução nossa)

A adaptação como tradução de uma linguagem para outra traz à pauta a questão do conhecimento prévio daquilo que se quer adaptar, assim como daquilo que vem a ser o resultado da adaptação. O livro tem suas características intrínsecas que consequentemente origina algo diferente quando adaptado a outra linguagem. O cinema há tempos faz uso da literatura como a matéria-prima de seus produtos. Traduzir literatura para a linguagem cinematográfica requer conhecimento específico das ferramentas que servem ao cinema e também de como usá-las para fazer a adaptação, associadas ao saber detalhado sobre a obra original cujas particularidades serão interpretadas em um novo sistema semiótico.

Mas, o que deve ser adaptado? Por que adaptar determinado texto? O interesse dos "adaptadores" vai além da ideia de fabricar meras imitações, pois há inúmeras razões pelas quais cineastas e diretores são levados a optar pela adaptação de um livro para o cinema. A admiração por uma obra ou autor, o desafio do trabalho de adaptar um livro para tela, o prazer em recriar um texto para o cinema ou até mesmo o interesse no mercado lucrativo do cinema, faz com que a cada dia aumente a quantidade de filmes baseados em livros homônimos. Consequentemente, isso gera uma expectativa do leitor, que se torna espectador, quando este já possui um conhecimento prévio da obra a ser adaptada, causando assim certa ansiedade de conferir o resultado da adaptação. Geralmente, já que se trata de uma passagem de uma linguagem para outra, as adaptações de romances para o cinema resultam em um trabalho de recriação em que sempre há modificações, podendo haver contrações, subtrações ou adições que colocam a *fidelidade* ao texto original em questão.

> Of course, there is wide range of reasons why adapters might choose a particular story and then transcode it into a particular medium or genre. As noted earlier, their aim might well be to economically and artistically supplant the prior works. They are just as likely to want to contest the aesthetic or political values of the adapted text as to pay homage. This, of course, is one of the reasons why the rhetoric of "fidelity" is less than adequate to discuss the process of adaptation. Whatever the motive, from the adapter's perspective, adaptation is an act of appropriating or salvaging, and this is always a double process of interpreting and then creating something new[6]. (HUTCHEON, 2006, p.20)

[6] É claro que há várias razões pelas quais adaptadores pode escolher uma história em particular e em seguida transcodifica-la em um determinado meio ou gênero. Como observado anteriormente, o seu objetivo poderia muito bem ser suplantar economicamente e artisticamente as obras anteriores. Eles estão tão propensos a contestar os valores estéticos ou políticos do texto adaptado como a prestar homenagem. Isso, claro, é uma das razões pelas quais a retórica da "fidelidade" é menos que suficiente para discutir o processo de adaptação. Seja qual for o motivo, a partir da perspectiva do adaptador, a adaptação é

Tem-se como exemplo, a tarefa do diretor, cineasta, produtor e roteirista de cinema neozelandês Peter Jackson que adaptou duas das maiores obras do escritor J.R.R. Tolkien para o cinema: *O senhor dos anéis* e *O hobbit*, este *corpus* deste estudo. Grandes produções cinematográficas que representaram um grande desafio para o diretor que, por sua vez, fez com que o trabalho final de sua adaptação representasse a sua visão particular do texto de Tolkien que obviamente não poderia ser idêntico ao texto literário original.

> A adaptação de uma obra literária ao formato cinematográfico implica sempre algum rearranjo do material. Precisamos saber se este foi adequado. Todos sabemos que um filme não é, nem pode ser, equivalente ao livro do qual foi adaptado: trata-se de meios de expressão artística demasiado diversos. É evidente que o filme – qualquer filme – não poderia refletir exatamente a obra literária. O filme *não* é o livro. Como ponto de partida, cada um de nós tem direito à sua própria visão do mundo de Tolkien, e também Peter Jackson tem a dele. É necessário lembrarmo-nos de que também ele é um fã de Tolkien, que ama seu material e leva seu trabalho muito a sério. Ele empreendeu um enorme esforço para nos transmitir a *sua* leitura idiossincrática. (KYRMSE, 2003, p.141)

A criação de uma adaptação pode ser chamada de *recriação*, onde um determinado texto-fonte foi interpretado pelo adaptador que, por sua vez, colocou a sua própria visão do texto, subtraindo, adicionando ou apenas modificando a seu modo o produto da adaptação. Para Balogh (2005), "o que se vê na prática é que se reconhece como adaptado o filme que conta a mesma história do livro no qual se inspirou, ou seja, a existência de uma mesma história é o que possibilita o reconhecimento da adaptação por parte do destinatário". Na relação literatura-cinema, esse texto-produto (o filme) manterá uma relação com o texto-fonte (o livro) já que o adaptador não inventou um novo texto, apenas adaptou-o a seu modo.

> All these adapters relate stories in their different ways. They use the same tools that storytellers have always used: they actualize or concretize ideas; they make simplifying selections, but also amplify and extrapolate; they make analogies; they critique or show their respect, and so on. But the stories they relate are taken from elsewhere, not invented anew. Like parodies, adaptations have an overt and defining relationship to prior texts,

---

um ato de apropriação e salvamento, e isso é sempre um duplo processo de interpretação que em seguida cria algo novo. (Tradução nossa)

> usually revealingly called "sources". Unlike parodies, however, adaptations usually openly announce this relationship.[7] (HUTCHEON, 2006, p.3)

O texto adaptado pode ser subjugado ao se entender que o texto literário não deve servir de fonte para adaptações, pois não há necessidade, nem possibilidade de transferir para o cinema as qualidades do texto literário. Até que ponto os filmes são puramente produções cinematográficas sem compromisso com a obra literária? É correto dramatizar livros para o cinema? A linguagem cinematográfica sempre será inferior ao texto literário? Essas são questões que sempre vem à tona quando o tema é a passagem da linguagem literária para a fílmica, como se o filme fosse uma forma inferior de cognição. Esse pensamento, é claro, não é unânime, o que deixa caminho aberto a discussões a respeito dessa relação literatura-cinema. Expectativas a respeito da fidelidade criam um olhar negativo sobre a adaptação fílmica de obras literárias.

> A leitura desenvolve na alma as qualidades consideradas superiores, ou seja, adquiridas mais recentemente: o poder de abstrair, classificar, deduzir. O espetáculo cinematográfico atua primeiramente sobre as faculdades mais antigas, logo, sobre as fundamentais, que classificamos de primitivas: a emoção e a indução. O livro aparece como um agente da intelectualização enquanto que o filme tende a reavivar uma mentalidade mais instintiva. Tal fato parece justificar a opinião dos que acusam o cinema de ser uma escola de embrutecimento. Mas os excessos do intelectualismo conduzem a uma outra forma racionalizante de estupidez da qual a escolástica, no seu apogeu, pode servir de exemplo, e onde a abundância de abstrações e de raciocínios sufoca a própria razão, afastando-a da realidade ao ponto de não mais permitir o aparecimento de uma proposição útil; em última instância, de nenhuma outra verdade. Se o livro encontrou o seu antídoto no cinema, pode-se concluir então que tal remédio era necessário." (XAVIER, 1983, p.295)

O cinema pode ser encarado por alguns estudiosos como um traidor da literatura. Todavia, essa relação proporciona muito mais argumentos positivos relacionados a essa questão. A contribuição que o cinema trouxe para a literatura é imensurável, pois através de

[7] Todos esses adaptadores relatam histórias de maneiras diferentes. Eles usam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre utilizaram: atualizam e concretizam ideias; simplificam seleções, mas também ampliam e extrapolam; fazem analogias; criticam ou mostram seu respeito e assim por diante. Mas as histórias relatadas são tiradas de outro lugar, não são inventadas. Assim como as paródias, adaptações tem uma relação aberta e definida com os textos prévios, geralmente revelações chamadas de "fontes". Diferente das paródias, no entanto, as adaptações geralmente anunciam abertamente essa relação. (Tradução nossa.)

suas técnicas fertilizou a relação literatura-cinema e aproximou uma grande parte de espectadores que passaram a conhecer o texto literário via cinema.

> Dado o alcance dos meios de comunicação, é mais provável que o receptor seja primeiro um espectador e, posteriormente, um leitor. Antigamente, o processo ocorria de forma inversa: primeiro lia-se o livro e depois conferia a fidelidade da adaptação fílmica em relação à obra literária. Hoje, na maioria das vezes, é a existência de uma minissérie ou novela ou até mesmo filme que aumenta a vendagem dos livros. (BALOGH, 2005, p.31)

O cinema tornou-se, na verdade, um grande aliado da literatura. Por sua facilidade de alcance aos diferentes tipos de audiência independente do nível acadêmico e também por possuir um público numeroso e fiel, a sétima arte em parceria com a literatura produziu ao longo dos anos obras adaptadas que potencializaram a divulgação, o conhecimento e a apreciação de textos literários cujos autores tornaram-se consequentemente mais visíveis ao grande público. Seguindo esta via de pensamento, a adaptação de livros para o cinema além de motivar a busca do conhecimento literário também influencia a nova realidade da educação que produz material baseado nessa relação cinema-literatura.

> Adaptations of books, however, are often considered educationally important for children, for an entertaining film or stage version might give them a taste for reading the book on which it is based. Although most of the fans of *Harry Potter* films will already have read the books, and this get-them-to-read motivation is what fuels an entire new education industry. The new film adaptation of C.S. Lewis' *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe* is accompanied by elaborate teaching aids, from lesson plans to Web-based packages to material for after-school clubs. Today, hardly a book or a movie aimed at school-aged children does not have its own Web site, complete with advice and materials for teachers.[8] (HUTCHEON, 2006, p.118)

[8] As adaptações de livros, no entanto, são muitas vezes consideradas pedagogicamente importantes para as crianças, uma divertida versão cinematográfica ou teatral que poderia dar-lhes o gosto pela leitura do livro em que se baseia. Embora a maioria dos fãs de filmes de Harry Potter já tenham lido os livros, a motivação de levá-los a ler é o que alimenta toda uma nova indústria da educação. A nova adaptação cinematográfica de C. S. Lewis "As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa" é acompanhada por um material didático elaborado, com planos de aula para a Web e material extraclasse. Hoje, dificilmente um livro ou um filme destinado a crianças em idade escolar não tem o seu próprio site com conselhos e materiais para os professores. (Tradução nossa)

Atualmente, em um mundo onde a tecnologia predomina no cotidiano das pessoas, as novas mídias estão se tornando mais atraentes no meio acadêmico. Não se pode mais ignorar a importância dessa nova era que caminha cada vez mais rápido proporcionando atualizações cada vez mais constantes e que leva o leitor/espectador a aderir de forma automática a esse novo meio de "consumir" conhecimento.

O caso das adaptações fílmicas baseadas em livros geram materiais que tomam rumos mercadológicos. O leitor atual consome literatura não apenas com o exemplar físico do livro em mãos. O paratexto, ou seja, os acessórios que circundam o texto exercem um papel importante no cinema e na literatura. A paratextualidade, a relação entre o texto e o paratexto, disponibiliza livros on-line, em formatos de mídias diversos que geram novos produtos e colocam o novo leitor cada vez mais íntimo do livro. A modernização das técnicas cinematográficas como a tecnologia 3D faz com que as adaptações fílmicas baseadas em livros coloquem o leitor/espectador literalmente dentro da história.

> Lately, new electronic technologies have made what we might call fidelity to the *imagination*- rather than a more obvious fidelity to *reality*- possible in new ways, well beyond earlier animation techniques and special effects. We can now enter and act within those worlds, through 3-D digital technology. One of the central beliefs of film adaptation theory is that audiences are more demanding of fidelity when dealing with classics, such as the work of Dickens and Austen. But a whole new set of cult popular classics, especially the work of J.R.R. Tolkien, Philip Pullman, and J.K. Rowling, are now being made visible and audible on stage, in the movie theater, on the video and computer screens, and in multiple gaming formats, and their readers are proving to be just as demanding. Although our imaginative visualizations of literary worlds are always highly individual, the variance among readers is likely even greater in fantasy fiction than in realistic fiction. What does this mean when these fans see one particular version on screen that comes from the director's imagination rather their own (see Boyum 1985)? The answer(s), of course, can be found in the reviews and the audience reactions to the recent adaptations of *The Lord of the Rings* stories and the Harry Potter novels[9]. (HUTCHEON, 2006, p.29)

[9] Ultimamente, as novas tecnologias electrónicas têm feito o que poderíamos chamar de fidelidade a imaginação - ao invés de uma fidelidade mais óbvia a realidade- possível de novas maneiras, muito além de técnicas antigas de animação e efeitos especiais. Agora podemos entrar e agir dentro desses mundos, através da tecnologia digital 3-D. Uma das crenças centrais da teoria de adaptação para o cinema é que os espectadores são mais exigentes com a fidelidade ao lidar com clássicos, como a obra de Dickens e Austen. Mas um novo culto aos clássicos populares, principalmente a obra de J. R. R. Tolkien, Philip Pullman, e J.K. Rowling, estão se tornando visíveis e audíveis no palco, no cinema , nas telas de vídeo e de computador e em vários formatos de jogos e os seus leitores estão provando ser tão exigentes. Embora nossas visualizações imaginativas de mundos literários são sempre altamente individuais, a variação entre os leitores provavelmente ainda maior na ficção fantástica do que na ficção realista. O que isso significa quando estes fãs veem uma versão especial na tela que vem da imaginação do diretor ao invés das suas? (ver Boyum 1985) As resposta(s), é claro, pode(m) ser encontrada(s) nos comentários e nas reações do público para as recentes adaptações de *O senhor dos anéis* e dos livros de Harry Potter. (Tradução nossa.)

Quando um filme é anunciado como uma adaptação de uma obra literária, automaticamente se pressupõe uma relação de comparação do texto adaptado com o texto original. Se o leitor, que passa a ser espectador, possui um conhecimento prévio do texto literário que deu origem à adaptação, consequentemente a sua leitura pós-filme será alterada pelos estímulos audiovisuais da linguagem fílmica. Cada leitor faz sua própria adaptação ao ler um livro, construindo uma significação própria das palavras do autor.

Balogh (2005) afirma que "a sensação de mimese da realidade é muito mais forte no cinema do que em qualquer das outras artes visuais, devido à possibilidade de criar a ilusão do movimento e combiná-la ao áudio". A adaptação feita pelo cinema traz parte dessa significação já pronta e induz o leitor/espectador durante esse processo.

> Unlike plagiarism or even parody, adaptation usually signals its identity overtly: often for legal reasons, a work is openly announced to be "based on" or "adapted from" a specific prior work or works. If we know the work(s) in question, we becoming a knowing audience, and part of what hermeneutic theory calls our "horizon of expectation" involves that adapted text. What is intriguing is that, afterward, we often come to see the prior adapted work very differently as we compare it to the result of the adapter's creative and interpretive act. In the move from print to performance, in particular, characters (hobbits) and places (Middle Earth) become incarnate in a way that conditions how we imagine them in a literary work like Tolkien's *Lord of the Rings* when we return to reread. Our imaginations are permanently colonized by the visual and aural world of the films[10]. (HUTCHEON, 2006, p.121-122)

Durante esse complexo processo de adaptação que envolve a transmutação do texto literário para o cinema, há vários "adaptadores" que são responsáveis, em níveis diferentes, pelo resultado final da adaptação. A tradução das palavras escritas nas páginas do livro para a tela do cinema envolve não somente o diretor, roteirista e sim uma grande equipe de figurinistas, atores, diretores de som e música que, também inspirados pelo texto original,

[10] Ao contrário de plágio ou mesmo da paródia, a adaptação geralmente sinaliza sua identidade abertamente: muitas vezes, por razões legais, uma obra é abertamente anunciada para ser "baseada em" ou "adaptada de" uma obra ou obras prévias específicas. Se conhecemos o trabalho em questão, tornamo-nos um espectador consciente, e parte do que a teoria hermenêutica chama de nosso "horizonte de expectativa" envolve este texto adaptado. O que é intrigante é que, depois, que muitas vezes voltamos a ver o trabalho anterior adaptado de forma muito diferente como quando comparamos com o resultado do ato criativo e interpretativo do adaptador. Na passagem do impresso para a dramatização, especialmente, os personagens (hobbits) e lugares (Terra Média) encarnam-se de tal maneira que só podemos imaginá-los assim em uma obra literária como *O senhor dos anéis*, de Tolkien quando voltamos para reler. Nossa imaginação é permanentemente colonizada pelo mundo visual e auditivo dos filmes. (Tradução nossa)

transformam a literatura em imagens, sons, ações, luzes, etc. É um trabalho que passa por diferentes níveis de adaptação para finalmente se transformar em um filme.

> In a film the director and the screenwriter share the primary task of adaptation. The other artists involved may be inspired by the adapted text, but their responsibility is more to the screenplay and thus to the film as an autonomous work of art[11]. (HUTCHEON, 2006, p.85)

A participação do roteirista na produção de uma adaptação fílmica é fundamental para alcançar o êxito no resultado final do filme. Além de servir como norteador, o roteiro é o ponto de partida para os demais profissionais envolvidos na produção do filme, sendo assim parte responsável pelo conteúdo e estrutura narrativa da obra, servindo como alicerce para as etapas seguintes do processo de adaptação. O roteiro é o princípio da transformação intersemiótica partindo da linguagem literária à visualização de representações dramáticas características da linguagem fílmica como som e imagens. Filmes adaptados a partir de obras literárias originam-se, em parte, da análise do processo inicial de recriação contido no roteiro que trabalha o conflito entre as duas linguagens desenvolvendo o tema, a abordagem, os recortes, conceitos e técnicas ao texto adaptado.

> O filme cinematográfico, e consequentemente também o roteiro, é sempre dividido num grande número de partes separadas (ou melhor, ele é construído através destas partes). O roteiro de filmagem completo é dividido em sequências, cada sequência dividida em cenas e, finalmente, as cenas mesmas são construídas a partir, de séries de planos, filmados de diversos ângulos. Um roteiro verdadeiro, pronto para ser filmado, deve levar em consideração esta propriedade básica do cinema. O roteirista deve ser capaz de colocar o seu material no papel exatamente da forma em que aparecerá na tela, transmitindo o conteúdo exato da cada plano, assim como a sua posição na sequência. (XAVIER, 1983, p.57)

Como se trata de um elemento que precede o início da construção da linguagem cinematográfica, agindo como um ponto de interseção entre o texto literário a ser adaptado e a

[11] Em um filme o diretor e o roteirista compartilham a principal tarefa da adaptação. Os outros artistas envolvidos podem ser inspirados pelo texto adaptado, mas suas responsabilidades são mais para com o roteiro e portanto para o filme como uma obra autônoma de arte. (Tradução nossa)

adaptação fílmica, o roteiro é parte responsável no sucesso do processo criativo que produz um novo produto – o filme – com forma e conteúdo diferentes do livro que lhe deu origem.

Os roteiros da adaptação fílmica de *The Hobbit* foram escritos por Philippa Boyens, Fran Walsh e Guilhermo Del Toro, além do próprio diretor Peter Jackson. A equipe de roteiristas trabalhou durante um ano antes da entrega do roteiro para a aprovação do estúdio cinematográfico Warner Brothers. As etapas do processo de criação do roteiro começam antes das filmagens que passam, por exemplo, pela aprovação do orçamento do filme – que é muito relevante tratando-se de uma produção típica de Hollywood – e seguem por fases que envolvem a contribuição do restante da equipe envolvida indiretamente como atores, câmeras e figurinistas, finalizando com a etapa de pós-produção – quando as filmagens acabam. Sendo assim, o resultado final de um filme passa por diversas transformações em diferentes fases do processo de recriação.

> The script itself is often changed through interaction with the director and the actors, not to mention the editor. By the end of the film may be very far from both the screenplay and the adapted text in focus and emphasis.[12] (HUTCHEON, 2006, p.83)

Como exemplo da diversidade de profissionais envolvidos no processo de adaptação fílmica pode-se citar a importância do compositor da trilha sonora de um filme. A abstração de um sentimento causado pelas palavras de um trecho do livro pode ser traduzida no cinema por música ou efeitos sonoros que recriam a emoção em uma linguagem diferente, adaptando-a ao novo sistema semiótico.

> The name of the music and director/composer does not usually come to mind as a primary adapter, although he or she creates the music that reinforces emotions or provokes reactions in the audience and directs our interpretation of different characters, perhaps solo violins for sweet innocence or a snarling bass clarinet to make us uncomfortable around ambivalent characters. But it is also the case that, although the music is of obvious importance to the success of adaptation, composers usually work from the script, not from the

[12] O próprio roteiro é geralmente transformado pela interação entre diretor e atores, sem mencionar o editor. No final do filme pode ser bem diferente tanto do roteiro quanto do texto adaptado em objetivos e ênfase. (Tradução nossa)

> adapted text, because they have to write music specifically to fit the production's action, timing, and budget[13]. (HUTCHEON, 2006, p.81)

Na mudança intersemiótica do texto lido para o texto assistido pode-se perceber claramente as diferenças entre os dois textos. A imagem formada através da descrição ou narração do texto literário é transformada em ações, discursos, som e imagem visual. Não se trata somente de uma cópia em um modo de representação diferente; a adaptação envolve interpretação e variação em que predomina a passagem da imaginação para a percepção audiovisual.

1.2 A TRADUÇÃO COMO PROCESSO SEMIÓTICO

A relação da tradução com a adaptação de obras literárias para o cinema é um processo que envolve duas linguagens semióticas distintas. Esta relação intersemiótica requer a compreensão da concepção de tradução como a criação de um texto novo cuja significação se relacionará diretamente com um novo sistema semiótico originado pelo processo tradutório.

A equivalência entre o texto original e o texto traduzido é a principal questão que envolve a tradução. A associação de termos como igualdade e fidelidade à equivalência revelam a complexidade de se definir um conceito.

> Como produto resultante de um processo, a tradução é um texto alusivo a outro(s), texto(s), que mantém com ele(s) uma determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo. É esse modo pelo qual um texto representa outro, é esse tipo de relação existente entre um e outro que é o objeto do estudo da tradução, do ponto de vista da semiótica. (DINIZ, 1999, p.30)

Essa relação entre o texto traduzido e o original está associada à noção de equivalência em que os signos são semanticamente organizados. No entanto, a tradução pode ser entendida

[13] O nome do compositor/diretor da música não costuma vir a mente como principal adaptador, no entanto ele ou ela cria a música que reforça as emoções ou provoca reações no espectador e dirige nossa interpretação sobre diferentes personagens, talvez solos de violino para uma doce inocência ou uma base ameaçadora de clarinete para nos deixar desconfortáveis a respeito de personagens duvidosos. Mas, também é o caso da música ser de clara importância para o sucesso da adaptação; compositores geralmente trabalham com o roteiro, não com o texto adaptado, porque eles devem compor a música especificamente para se adequar à ação, tempo e orçamento da produção. (Tradução nossa)

como um resultado de uma interpretação do texto original baseado na associação de seus signos icônicos, podendo haver certa flexibilidade durante o processo tradutório. A tradução codifica a linguagem entre os sistemas semióticos. Em *A Theory of Adaptation*, Linda Hutcheon descreve:

> This newer sense of translation comes close to define adaptation as well. In many cases, because adaptations are to a different medium, they are re-mediations, that is, specifically translations in the form of intersemiotic transpositions from one sign system (for example, words) to another (for example, images). This is translation but in a very specific sense: a transmutation or transcoding, that is, as necessarily a recording into a new set of conventions as well as signs[14]. (HUTCHEON, 2006, p.16)

Como visto, não se pode ignorar o sistema semiótico cujos textos estão envolvidos no processo da tradução. Estudiosa no assunto, Thaís Diniz (1999) relata em seu trabalho *Literatura e Cinema – da Semiótica à Tradução Cultural* as condições que envolvem o processo da tradução. Segundo Diniz:

> A tradução se define como um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em um outro texto, de outro sistema semiótico. Isso implica que, ao decodificar uma informação dada em uma "linguagem" e codifica-la através de um outro sistema semiótico, torna-se necessário modificá-la, nem que seja ligeiramente, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora. Esse conteúdo não pode, por isso, ser transmitido, ou traduzido, ou transposto, independentemente de seu sistema semiótico. Torna-se necessário, então, estudar as condições que possibilitaram a transformação de um texto em outro, isto é, as condições que permitiram a tradução. (DINIZ, 1999, p.33)

A adaptação fílmica de obras literárias deixa claro esta relação entre sistemas semióticos diferentes. Por se tratar de uma passagem de um texto verbal para outro não-verbal, esse processo *intersemiótico* consequentemente origina um texto adaptado com

[14] Esse novo senso de tradução se aproxima da definição de adaptação. Em muitos casos, porque as adaptações são para um meio diferente, elas são re-mediações, isto é, especificamente traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (por exemplo, palavras) para outro (por exemplo, imagens). Isso é tradução, mas em um sentido muito específico: a transmutação ou transcodificação, ou seja, necessariamente uma gravação em um novo conjunto de convenções, assim como sinais. (Tradução nossa)

mudanças significativas em relação ao texto original. A linguagem usada no cinema, por ser própria e diferente da usada na literatura, transporta o texto de um sistema sígnico para outro criando um texto que possua *equivalência* com o texto literário. Quando se percorre o caminho de um sistema a outro, há uma mudança de valores significantes.

Diniz (1999) diz que "ao usarmos a linguagem, produzimos sentido. Mas podemos significar também através de outros atos, como, por exemplo, através de movimentos que fazemos com o corpo, ou quando acenamos bandeiras, ou colocamos sinais nas estradas, ou construímos edifícios, fazemos filmes, escrevemos romances, poemas ou peças, pintamos, esculpimos, modelamos ou bordamos". Cada uma dessas atividades semióticas tem seu próprio sistema de sentido. Não se apresentam apenas como linguagens em seu meio de expressão, mas constituem procedimentos que permitem especificar seus processos e práticas semióticas distintivas.

Tais mudanças do texto literário original para o texto fílmico adaptado fazem parte de um processo onde modificações inevitáveis estão presentes, pois o ato de traduzir *intersemioticamente* está mais ligado às diferenças que a ideia de semelhança.

> Adaptações soem explicitar nos próprios créditos a sua condição de obra de arte resultante do que poderíamos chamar de uma relação intertextual. Por vezes o cineasta que adapta se dá inclusive ao luxo de dar um matiz de gradação para o processo de tradução intersemiótica realizado. (BALOGH, 2005, p.48).

O cinema traz desde o seu início uma relação íntima com a literatura. A modernização do mercado cinematográfico através das novas tecnologias empregadas na criação dos filmes fez com que a transmutação de obras literárias para o cinema aumentasse em número e em qualidade, dando à adaptação maior credibilidade no que se refere à aproximação do texto original. Muitas obras literárias são escritas já com o intuito de uma futura adaptação fílmica e há outras que se beneficiam da popularidade do cinema para absorver novos leitor, como no caso de *The Hobbit*, escrito por Tolkien há mais de setenta anos que, apesar de já possuir um número enorme de fãs no mundo todo, renovou sua popularidade conquistando uma nova geração de leitores através das adaptações fílmicas de Peter Jackson nos últimos três anos.

Dessa maneira, a permanente troca entre literatura e cinema envolvendo o processo de tradução intersemiótica faz com que o estudo da semiótica seja necessário para analisar a relação entre tais linguagens. Dentre as correntes da semiótica moderna se destacam a *semiótica da cultura*, a *semiótica greimasiana* e a *semiótica peirciana*, esta última observada no presente trabalho.

A *semiótica peirciana*[15] permite o estudo de todos os tipos de linguagem, podendo ser verbal e não-verbal, nas quais se incluem a linguagem fílmica e a literária. Os conceitos da semiótica de Peirce permitem a análise dos processos de construção dos signos considerando linguagem como representação dos sentidos e caracteriza a semiótica como *Teoria Geral dos Signos.* O autor conceitua *signo* como sendo 'aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Isto é, cria, na mente da pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. O *signo* representa alguma coisa, seu *objeto"*. (PEIRCE, 1995:46). Assim, o signo passa a ser entendido como uma relação triádica, onde há primeiramente o *signo* que representa seu *objeto*, ligado a um terceiro denominado *interpretante* que será o efeito provocado pelo signo. Peirce afirma que:

> Um signo, ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez, um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. (PEIRCE, 1995, p. 46)

Assim, em outras palavras, signo pode ser definido como sua tradução por outro signo, ou seja, uma representação de algo. O próprio ato de pensar é mediado pelos signos; o pensamento é uma espécie de tradução, pois traduzimos o que pensamos em outras representações. Logo, todo pensamento é uma tradução de outro pensamento para o qual ele é *interpretante*. A tradução, como processo semiótico, implica sempre um *interpretante*, ou seja, a relação entre *signos* e *objeto*. A *tradução intersemiótica* é o resultado da tradução de signos entre diferentes sistemas de linguagens.

A adaptação fílmica de uma obra literária é um tipo de tradução intersemiótica, pois constrói significados em outro sistema de signos, estabelecendo uma relação entre a tradução (texto fílmico) e o texto original (texto escrito). O livro e sua adaptação fílmica se apresentam

[15] Semiótica baseada nos estudos do filósofo americano Charles Sanders Peirce (1830-1914).

como signos um do outro, uma transformação do outro, uma tradução. Isto é, de fato, o processo intersemiótico que envolve estes dois sistemas sígnicos distintos: cinema e literatura.

Na presente pesquisa, em que se trabalha com a fantasia, tanto na literatura como no cinema, analisando a adaptação do livro *The Hobbit de Tolkien* para a trilogia fílmica *The Hobbit de Jackson,* é evidente a importância do estudo semiótico, pois permite que se estude a fantasia como uma realidade objetiva além do aspecto cognitivo, considerando uma visão ontológica e epistemológica.

1.3 A NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA

A necessidade humana de se comunicar através da linguagem é o princípio da origem das narrativas. Esta capacidade de simbolizar e concretizar acontecimentos em atos de comunicação é o fundamento dos conceitos primários de narrativa como: contar, transmitir ou transferir um acontecimento real ou ficcional a um receptor. A estrutura da narrativa, independente da linguagem usada, apresenta componentes básicos na sua composição: narrador, personagens e acontecimentos que se manifestam em determinado tempo e espaço. Desta forma, o foco narrativo prioriza as relações entre o narrador e o receptor, definindo os critérios de organização dos componentes da narrativa e direcionando as ideias e intenções do narrador para com o receptor.

Em uma adaptação fílmica de um romance tem-se o desafio de narrar, usando a linguagem cinematográfica, os acontecimentos da narrativa literária acompanhados de todos os componentes intrínsecos a esta linguagem. O cinema historicamente foi responsável pela transformação da narrativa em seu papel de entretenimento. As relações entre a narrativa literária e fílmica têm nas adaptações de textos literários para o cinema um dos principais mecanismos de análise da função destas narrativas. Se na narrativa literária tem-se a palavra como o elemento fundamental da comunicação, na narrativa cinematográfica tem-se a imagem e todo um conjunto de recursos e procedimentos utilizados para transmitir a mensagem.

O cinema possui uma linguagem própria que permite ao espectador identificar os símbolos e compreender os sentidos produzidos pelos recursos que compõem a linguagem

cinematográfica. Quando se assiste a um filme percebe-se que as imagens organizadas em sequência na tela em diferentes planos somadas aos objetos, personagens, cores e som, formam um conjunto de elementos que compõem a narrativa cinematográfica.

Dentre os estudiosos da narratologia, David Bordwell (1985) defende uma análise das narrativas fílmicas baseadas nas teorias miméticas da narração, tendo como ponto de partida a *mímesis* de Aristóteles. Bordwell demonstra como o cinema absorveu esta teoria no sentido de construir um ponto de vista de uma testemunha denominada por ele de *observador invisível,* que podia ser identificado como o narrador ou a própria câmera.

> Camera and microphone become anthropomorphic, stationed like a person before a real phenomenon. The imaginary observer becomes a subject before the objective world of the story action. Yet staging an event to be filmed is no less part of fictional moviemaking than is camera placement or editing. The imaginary witness account forgets that in cinema, fictional narrative begins not with the framing of a preexistent action but with the construction of that action to start with[16]. (BORDWELL, 1985, p.11)

A teoria de narração de Bordwell trabalha com o conceito de narração como um processo que envolve uma série de operações mentais que ocupa a mente do espectador formando uma estória. Esse espectador executa um conjunto de operações necessárias para formular a estória por meio de conhecimento prévio, fazendo inferências, o que afasta a ideia de um leitor/espectador ideal. Para Bordwell, as narrativas envolvem imagens mentais resultantes da percepção denominadas *schematas,* cuja função é formar um padrão de narrativa derivado das experiências pessoais do espectador e confrontá-lo com a construção da estória, com a finalidade de compreender a narrativa com coerência. O espectador testa suas hipóteses sobre as informações oferecidas gradualmente pelo filme, fazendo suposições e usando o *schemata* para reorganizar estas informações para no final produzir a coerência desejada.

É notável nesta esquematização da narração, a estrutura formalista usada na compreensão dos princípios da narração de Bordwell que organiza esse esquema em três

[16] Câmera e microfone tornam-se antropomórficos, posicionados como uma pessoa diante de um fenômeno real. O observador imaginário torna-se um sujeito antes do mundo objetivo da ação história. No entanto, representar um evento a ser filmado não é menos parte da produção de filmes de ficção do que é o posicionamento da câmera ou da edição. O relato do observador imaginário esquece que no cinema, a narrativa ficcional não começa com a definição de uma ação preexistente, mas com a construção dessa ação para começar. (Tradução nossa)

sistemas: *fábula*, *syuzhet* e *estilo*. A *fábula* (ou estória) é a construção imaginária feita pelo espectador na tentativa de organizar os eventos no tempo e espaço da narrativa como descreve Bordwell:

> The imaginary construct we create, progressively and retroactively, was termed by Formalists the *fabula* (sometimes translated as "story"). More specifically, the *fabula* embodies the action as chronological, cause-and-effect chain of events occurring within a given duration and spatial field. […] The *fabula* is thus a pattern which perceivers of narratives create through assumptions and inferences. It is the developing result of picking up narratives cues, applying schemata, framing and testing hypotheses[17]. (BORDWELL, 1985, p.49)

A apresentação da *fábula* pelo filme por um modo de análise que dá forma à estória, organizada pelo espectador chama-se *syuzhet*. *Fábula* e *syuzhet* são os dois sistemas dominantes das narrações cuja relação faz com que o espectador faça inferências sobre a lógica narrativa e as relações de tempo e espaço criando um esquema guiado pelas dicas deixadas pelo *syuzhet*. O *syuzhet* conduz a percepção da fábula por meio da seleção de informações disponibilizadas ao espectador que por sua vez ativa a formação de *schematas* para testar suas hipóteses.

> Depending on how the *syuzhet* presents the fabula, there will be particular spectatorial effects. Armed with notion of different narrative principles and the concept of the *syuzhet'*s distortion of fabula information, we can begin to account for the concrete narrational work of any film.[18] (BORDWELL, 1985, p.51)

O estilo interage com o *syuzhet* formando um sistema organizacional dos recursos e técnicas cinematográficas como a edição, os enquadramentos, a iluminação e os efeitos sonoros.

---

[17] A construção imaginária que criamos, progressivamente e de forma retroativa, foi denominada pelos formalistas como a *fábula* (às vezes traduzido como "estória"). Mais especificamente, a *fábula* encarna a ação como cronológica, a cadeia de causa e efeito dos eventos que ocorrem dentro de uma determinada duração e campo espacial. [...] A *fábula* é, portanto, um padrão que os observadores das narrativas criam, através de premissas e inferências. É o resultado do desenvolvimento de captação de pistas narracionais, aplicadas ao *schemata*, formando e testando hipóteses. (Tradução nossa)

[18] Dependendo de como o *syuzhet* apresenta a fábula, haverá efeitos particulares espectatoriais. Armado com noção de diferentes princípios narrativos e o conceito de distorção de informações de fábula da *syuzhet*, podemos começar a explicar o trabalho narrativo concreto de qualquer filme. (Tradução nossa)

> Note that in a narrative film these two systems coexist. They can do this because *syuzhet* and style each treat different aspects of the phenomenal process. The *syuzhet* embodies the film as a "dramaturgical" process; style embodies it as a "technical" one[19]. (BORDWELL, 1985, p.50)

As relações entre os três sistemas formulados por Bordwell na narrativa cinematográfica são observadas sob o conceito de *modo* narrativo que permite a análise das narrativas fílmicas, dentre elas a narrativa clássica de Hollywood que se caracteriza por ser extremamente comunicativa e oferecer muita informação ao espectador. As propostas de Bordwell permitem um olhar sobre o cinema contemporâneo, especificamente os *blockbusters* hollywoodianos, por apresentar possibilidades de compreensão do filme enquanto material estético e da composição das narrativas do cinema cotidiano atual.

> The classical Hollywood film presents psychologically defined individuals who struggle to solve a clear-cut problem or attain specific goals. In the course of this struggle, the characters enter into conflict with other or with external circumstances. The story ends with a decisive victory or defeat, a resolution of the problem and clear achievement or non-achievement 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.[20] (BORDWELL, 1985, p.157)

Desta forma, o cinema de Hollywood segue um padrão característico de narrativa que contribui para sua popularidade, pois apresenta estruturas que facilitam para o espectador a compreensão da construção narrativa que envolve personagens, tempo e espaço bem definidos em relação aos efeitos da história.

A adaptação fílmica de *The Hobbit* segue essa estrutura da narrativa hollywoodiana no conteúdo da trilogia completa em que o principal agente da história, o hobbit Bilbo, (personagem que possui características bem definidas) luta para solucionar o problema, que se materializa no dragão, e conseguir cumprir o objetivo de recuperar o tesouro dos anões. Uma batalha é anunciada dada as consequências de se ter despertado o furioso dragão de seu sono

[19] Perceba que em uma narrativa fílmica esses dois sistemas coexistem. Eles podem fazer isso porque *syuzhet* e estilo tratam de diferentes aspectos do processo fenomenal. O *syuzhet* incorpora o filme como um processo "dramatúrgico"; o estilo incorpora-o como um processo "técnico". (Tradução nossa.)

[20] O filme clássico de Hollywood apresenta indivíduos psicologicamente definidos que lutam para solucionar um problema evidente ou para alcançar objetivos específicos. No decorrer desse esforço, os personagens entram em conflito com outros ou com circunstâncias externas. A história termina com uma vitória ou derrota decisiva, uma solução do problema e uma clara realização ou não realização dos objetivos. O principal agente causal é, pois, o personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto consistente de características, qualidades e comportamentos claros. (Tradução nossa.)

sob o tesouro na Montanha Solitária (relações de causa e efeito). Surge então, o momento decisivo na história: após a morte do dragão, exércitos são formados por toda a Terra Média (espaço definido) com o objetivo de conquistar o tesouro outrora guardado pelo dragão. No fim, apesar de mortos e feridos, é decretada a vitória do bem contra o mal e o tesouro finalmente volta ao poder dos anões (realização dos objetivos). O espectador clássico do cinema hollywoodiano recebe essas informações e conduz a sua interpretação dos dados fornecidos pela fábula através da projeção de hipóteses e inferências formadas pelo *schemata*.

> The stability of *syuzhet* processes and stylistic configurations in the classical film should not make us treat the classical spectator as passive material for a totalizing machine. The spectator performs particular cognitive for being habitual and familiar. The Hollywood fabula is the product of a series of particular schemata, hypotheses, and inferences. The spectator comes to a classical film very well prepared. The rough shape of syuzhet and fabula is likely to conform to the canonic story of individual's goal-oriented, causally determined activity. The spectator knows the most likely stylistic figures and functions. He or she has internalized the scenic norm of exposition, development of old causal line, and so forth. The viewer also knows the pertinent ways to motivate what is presented.[21](BORDWELL, 1985, p164)

Conclui-se que a narratologia de Bordwell é um instrumento importante na abordagem da narrativa do cinema clássico de Hollywood ampliando as possibilidades de estudos de adaptações de textos literários para o cinema e consequente análise dos elementos e processos inerentes a este tipo de filme.

[21] A estabilidade dos processos syuzhet e configurações estilísticas no filme clássico não deve fazer-nos tratar o espectador clássico como material passivo de uma máquina totalizadora. O espectador realiza cognições especiais por ser habitual e familiar. A fábula de Hollywood é o produto de uma série de esquemas em particular, hipóteses e inferências. O espectador vem para um filme clássico muito bem preparado. A forma rígida de syuzhet e fabula concorda com a história canônica de objetivo-orientado do indivíduo, atividade causalmente determinada. O espectador conhece as mais prováveis figuras e funções estilísticas. Ele internalizou a norma cênica de exposição, desenvolvimento de linha causal de tempo, e assim por diante. O telespectador também conhece os caminhos pertinentes para motivar o que é apresentado. (Tradução nossa.)

2 MUNDOS FANTÁSTICOS

2.1 LITERATURA FANTÁSTICA

Muitas vezes, as denominações e conceitos de *Literatura Fantástica*, *Fantasia* e *Fantástico* se confundem, podendo ser usados como sinônimos. Por esse motivo, é necessário, antes de tudo, esclarecer a maneira como esses termos poderão ser usados no presente trabalho.

A *Literatura Fantástica* se refere a uma variedade da literatura ou gênero literário cuja particularidade é caracterizada por textos que abordam o fantasioso, o ficcional, um mundo imaginário com elementos inverossímeis que não pertencem à nossa realidade.

> Ao contrário das ciências, que tentam descrever um mundo objetivo o mais próximo possível do ambiente físico, as artes podem negligenciar essa tentativa de correspondência unívoca. As literaturas de cunho realista, é certo, buscam aproximar-se ao máximo de uma descrição fiel do universo "lá fora". As literaturas que enfatizam a fantasia, ao contrário, não se deixam tolher por supostas correspondências com o mundo experimentado. Elas fazem da criação de seres que dependem totalmente da cognição o traço distintivo de sua natureza, em oposição às literaturas ditas realistas, que tentam trabalhar, por definição, com seres objetivos que poderiam corresponder a seres físicos. A possibilidade de a literatura referir-se ao que existe tanto apenas ficticiamente quanto objetiva e fisicamente se deve ao caráter relacional da linguagem como atividade sígnica. (JEHA, 2001, p.117)

Esse distanciamento do mundo real geralmente é explicado por forças sobrenaturais tais como a magia, seres mitológicos e divindades. A literatura fantástica é uma classe literária que pode ser exemplificada em subdivisões como *ficção científica*, *horror* e *fantasia*. Esta última, a parte que mais interessa ao presente trabalho. A *ficção científica* usa elementos pertencentes à ciência para explicar a realidade criada no universo hipotético. Já o *horror* faz uso dos elementos utilizados pela literatura fantástica para construir um ambiente aterrorizante que cause o sentimento de medo no leitor.

A *Fantasia* se diferencia da ficção científica e do horror por parte do ambiente criado e da temática. A fuga da realidade através da subcriação de um mundo onde há intervenções de

forças sobrenaturais é a principal característica da fantasia. De alguma forma, essa subcriação também é usada pelos autores de fantasia como possibilidade de liberação do imaginário para se compreender a relação entre duas realidades relativas, a do mundo real da percepção e a realidade do pensamento inconsciente, que tem o papel de interpretar o conteúdo imaginário como uma forma alternativa de pensamento que diz algo sobre o mundo real. Para William Robert Irwin:

> O que caracteriza a fantasia são os métodos de persuasão que o autor utiliza; mais especificamente, as fantasias são controladas por uma proposição ou um entendimento, geralmente não afirmado, mas facilmente formulado, que se opõe à norma e a desloca temporariamente. A retórica na fantasia tem como propósito "persuadir o leitor por meio da narrativa de que uma invenção contrária aos fatos conhecidos ou presumidos é existencialmente válida". (IRWIN, 1976, p.59)

Na fantasia, o autor deve reconhecer seu texto como ficcional e não como um relato de acontecimentos espantosos que ele pretende tornar verdadeiros. Quando uma explicação do supernatural é possível abandona-se a fantasia e adentra-se a ficção científica. Segundo C. N. Manlove:

> A fiction evoking wonder and containing a substantial and irreducible elements of supernatural or impossible worlds, being or objects with which the mortal characters in the story or the readers become at least partly familiar terms.[…] Fantasy, for instance, has no connection with our sphere of possibility: the author suggest no way in which it might be reached from our world, nor does he give it any location in the space.[…] In science-fiction we find that such otherness is never present, however remote is the location[22]. (MANLOVE,1975, p.1-3)

Autores de fantasia e ficção científica têm em comum o uso de narrativas que levam o leitor a interpretar os elementos irreais como forma de acesso a mundos impossíveis criados com a intenção de despertar sentimentos de reflexão a respeito do mundo real.

[22] Uma ficção que evoca um sentimento de prodígio e contém um elemento substancial e irredutível de supernatural ou mundos, seres ou objetos impossíveis, com os quais os personagens mortais na história ou os leitores se tornam pelo menos parcialmente familiares. [...] A ausência de conexões com nossa esfera de possibilidade: o autor não sugere qualquer maneira pela qual ele poderia ser alcançado a partir do nosso mundo, nem dar-lhe qualquer localização no tempo ou espaço.[...] Na ficção científica descobrimos que tal alteridade jamais está presente, não importa quão remota seja a localização. (Tradução nossa.)

> As manifestações literárias da fantasia são tidas, em geral, como maneiras de se conhecer o mundo, mas talvez seja mais exato falar delas como representações de mundos que parecem possíveis para os autores. Os teóricos mencionados acima definem tanto o fantástico quanto o conto maravilhoso e a ficção científica em termos epistemológicos. Para eles, a tendência à fantasia caracterizar-se-ia como uma tentativa de apresentar ao leitor um mundo diferente daquele que ele está acostumado a experimentar todos os dias. Embora criado com elementos naturais, esse outro mundo possui também elementos sobrenaturais ou irreais, estranhos à economia do real do leitor. Essa mistura provocaria um estranhamento que, por sua vez, despertaria o leitor para a possibilidade de cada indivíduo experimentar o mundo de maneira singular. (JEHA, p.124)

Autores como C.S. Lewis e J.R.R. Tolkien são mundialmente reconhecidos por seus livros de fantasia. Em suas obras, há a preferência por romances que se apresentam em mundos fantásticos. No entanto, a fantasia está presente também em textos na forma de contos, dramas e poesia. Em comum há a existência do sobrenatural e elementos que criam o conflito entre as leis da natureza e o impossível. De acordo com Julio Jeha, pode-se abordar a fantasia como um tipo especial de mimese, ou seja, uma representação do processo de criação ontológica pelo qual mundos possíveis e impossíveis adquirem existência.

> Fantasia, em última instância, é um outro nome para jogo. Faz parte da sua natureza essa dialética de ordem, subversão da ordem e instauração de uma nova ordem. A fantasia na literatura tende a ser representada ou interpretada como reacionária e restauradora da ordem original. Tal contrassenso é causado ou por autores que não apreendem sua verdadeira natureza, ou por uma interpretação errônea que não capta o jogo da fantasia. Ela apresenta uma outra ontologia não para substituir a nossa, mas para nos mostrar que ontologias são construídas e, daí, a possibilidade de alternativas. (JEHA, p.126)

A Fantasia até aqui classificada e conceituada, seria para Todorov, caracterizada como parte integrante do Maravilhoso, que é um dos elementos que compõem o Fantástico. Todorov formulou um modelo teórico pra os textos fantásticos considerando a verossimilhança de seus conteúdos e as sensações causadas por esses textos no leitor. Em sua

obra *Introdução à Literatura Fantástica*, ele conceitua a literatura fantástica relacionando o leitor e sua relação de percepção do texto fantástico. Tida como uma obra de referência quando se discute literatura fantástica, tal texto será utilizado como base deste capítulo, a partir da qual se deve progredir com análises de outros textos.

O *Fantástico* é classificado como gênero literário e cinematográfico em que as narrativas ficcionais abordam elementos inverossímeis, imaginários, ou seja, não "reais". Porém, Tzvetan Todorov usa este termo para classificar a existência de um acontecimento que provoque a sensação de hesitação no leitor.

> Somos assim transportados para o âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso a realidade é regida por leis desconhecidas para nós [...] O fantástico ocorre na incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2010, p.31)

Inicialmente, essa hesitação do leitor é o elemento que define o Fantástico, considerando sua identificação com o texto e seus acontecimentos causadores de estranhamento. Se esta hesitação é resolvida admitindo-se uma explicação racional considerando que tais acontecimentos são frutos de ilusão ou imaginação, passa-se ao universo do *estranho*. Se os acontecimentos sobrenaturais são considerados "normais" e aceitos pelo leitor como se houvesse uma espécie de acordo prévio com o texto, adentra-se, portanto, no mundo do maravilhoso. Todorov diz que o fantástico implica não apenas a existência de um acontecimento estranho que provoque a hesitação no leitor e no herói, mas também numa maneira de ler que se pode por ora definir negativamente: não deve ser *poética* nem *alegórica*.

> O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação; hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da "realidade", tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. O fantástico leva pois uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante. Ele antes parece se localizar nos limites de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo. (TODOROV, 2010, p.48)

Os subgêneros da literatura fantástica: *fantástico*, *estranho* e *maravilhoso* se imbricam provocando o surgimento de outras variações representas por Todorov através do diagrama abaixo:

estranho puro	fantástico-estranho	fantástico-maravilhoso	maravilhoso puro

Segundo Todorov, o fantástico puro seria representado, no desenho, pela linha do meio, aquela que separa o fantástico-estranho do fantástico-maravilhoso; esta linha corresponde perfeitamente à natureza do fantástico, fronteira entre dois domínios vizinhos.

> Para entender o híbrido denominado fantástico-estranho considera-se que acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim receba uma explicação racional. Se esses acontecimentos por muito tempo levaram a personagem e o leitor a acreditar na intervenção do sobrenatural, é porque tinham um caráter insólito. A crítica tem descrito (e frequentemente condenado) esta variedade pela designação de "sobrenatural explicado". (TODOROV, 2010, p.51)

No fantástico-estranho a hesitação permanece durante determinado tempo até que uma explicação aceitável no mundo real sirva para desfazer tal estranhamento. O estranho puro seria caracterizado nas obras que relatam acontecimentos considerados "normais" à lei natural

do universo real, mas que, no entanto, provocam tanto no leitor como na personagem reações típicas às do fantástico.

> [...] existe também o estranho puro. Nas obras que pertencem a este gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar. (TODOROV, 2010, p.53)

The Hobbit, romance infanto-juvenil de Tolkien que faz parte da Literatura Inglesa do século XX, segundo a classificação de Todorov, se encaixaria na subdivisão chamada de *fantástico-maravilhoso.* Dentre as características que compõe este gênero está a criação de um mundo secundário, a Terra Média, composto por criaturas não pertencentes ao mundo real: *hobbits, elfos, orcs* e *trolls* por exemplo. A natureza de tal mundo e criaturas, como por exemplo, *Smaug*, o dragão falante, não seria motivo de estranhamento ao leitor e personagem, pois a presença do sobrenatural aqui é aceitável. Tolkien acreditava que a Fantasia é o mundo secundário mais difícil de ser criado devido à sua dissemelhança ao mundo real. Essa característica dos mundos fantásticos de forma alguma faz da Fantasia uma forma de arte inferior. Todorov explica como o fantástico e o maravilhoso se relacionam ao discursar:

> Estamos no fantástico-maravilhoso, ou em outros termos, na classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural. Estas são as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não-racionalizado, sugere-nos realmente a existência do sobrenatural. O limite entre os dois será incerto; entretanto, a presença ou ausência de certos detalhes permitirá sempre decidir.[...] No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. (TODOROV, 2010, p.58-60)

É importante enfatizar, no entanto, que nem todos os textos que possuem características do *maravilhoso* são necessariamente da classe dos contos de fadas. Apesar de

conter os elementos sobrenaturais e mágicos que permeiam o *maravilhoso*, os contos de fadas possuem características intrínsecas identificadas no modo de narrar direcionado ao público infantil.

> Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao do conto de fadas; de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos de fadas (para citar apenas alguns elementos dos contos de Perrault). O que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o estatuto do sobrenatural. (TODOROV, 2010, p.60)

Devido à variedade de possibilidades do maravilhoso, tem-se um certo cuidado para restringir aquilo que pertença exclusivamente ao *maravilhoso puro*. Essa classificação possui critérios que, segundo Todorov, clareiam a relação das narrativas com o *maravilhoso*.

> Para delimitar exatamente o maravilhoso puro, convém dele afastar numerosos tipos de narrativas, onde o sobrenatural recebe ainda uma justificação. 1. Pode-se-ia falar inicialmente do *maravilhoso hiperbólico*. Os fenômenos não são aqui sobrenaturais a não ser por suas dimensões, superiores às que nos são familiares. [...] 2. Bastante próximo deste primeiro tipo de maravilhoso está o *maravilhoso exótico*. Narram-se aqui acontecimentos sobrenaturais sem apresenta-los como tais; supõe-se que o receptor implícito desses contos não conheça as regiões onde desenrolaram os acontecimentos; por conseguinte, não tem motivos para colocá-los em dúvida. [...] 3. Um terceiro tipo de maravilhoso poderia ser chamado de *maravilhoso instrumental*. Aparecem aqui pequenos gadgets, aperfeiçoamentos técnicos irrealizáveis na época descrita, mas no final das contas perfeitamente possíveis. [...] 4. O maravilhoso instrumental nos conduziu para bem perto daquilo que se chamava na França, no século XIX, o maravilhoso científico, e que se chama hoje Science-fiction. Aqui o sobrenatural é explicado de uma maneira racional, mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece. (TODOROV, 2010, p.60-63)

Na literatura fantástica, geralmente, os autores criam lugares e personagens mágicos como forma de externalizar expressões e comportamentos que fazem parte do ser humano, mas que transcendem sua fisiologia. A ficção científica, o horror e a fantasia são os instrumentos usados pela literatura e pelo cinema para construir esse ambiente de emoções e

sentimentos. A atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério definitivo de autenticidade do fantástico não é a estrutura da intriga, mas a criação de uma impressão específica. Eis por que devemos julgar o conto fantástico não tanto em relação às intenções do autor e os mecanismos da intriga, mas em função da intensidade emocional que ele provoca. No fantástico, o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror e a presença de mundos e de poderes insólitos.

2.2 A FANTASIA DE TOLKIEN

É amplamente discutida nos campos críticos em análises literárias, a importância de focar-se em detalhes biográficos de um autor na análise de sua obra. No entanto, a experiência vivenciada na Primeira Guerra Mundial é algo que não deve ser ignorado principalmente ao se falar de Tolkien, um autor cujas obras revelam uma herança das marcas deixadas pelo conflito no então jovem soldado Tolkien que voltava pra casa emocionalmente abalado pela participação em uma guerra.

Tolkien nasceu no início de 1892, em Bloemfontein, território que atualmente é a África do Sul. Muito cedo Tolkien foi para Inglaterra onde, na ausência dos pais falecidos, foi criado por um padre católico. Em 1914, assim que a Grã-Bretanha declarou guerra à Alemanha, Tolkien terminou seus estudos em Oxford no curso de Língua e Literatura Inglesas. Logo após esse período, em junho de 1916, Tolkien embarcou para a França com o Exército Britânico, ocasião em que ele fora colocado nas trincheiras encarando os terrores da guerra na Batalha de Somme.

A experiência na Primeira Guerra Mundial é um fator importante na análise das obras de Tolkien, pois influenciou profundamente a batalha mítica presente no cenário da Terra Média. Bravura, crescimento pessoal e guerra são importantes temas em *The Hobbit*. Quando se lê o romance, nota-se a alusão às batalhas, ao derramamento de sangue e toda a destruição da natureza. A Grande Guerra foi um cenário de morte em uma escala inimaginável. Tolkien e as pessoas da geração dele que vivenciaram a Primeira Guerra Mundial experimentaram uma brutalidade única na guerra. A batalha no norte da França foi especialmente terrível para o

tenente Tolkien que viu na ação da Batalha de Somme, travada durante quatro meses e com a perda de 1,5 milhão de vidas, um empasse brutal e uma carnificina deplorável. Depois de servir por aproximadamente um ano, Tolkien sofreu com a febre das trincheiras – uma infecção bacteriana – foi hospitalizado e voltou pra casa onde demorou muito pra se recuperar sem nunca mais voltar pra guerra. Ele foi ferido internamente pela guerra e o trauma que ele sofreu certamente influenciou o modo como ele descreveu as batalhas na jornada de *The Hobbit*.

Muito das experiências de Tolkien foi incluído nos *hobbits* sem que eles virassem um Tolkien mal disfarçado. Em *O senhor dos anéis*, Frodo viaja por um local lúgubre, os Pântanos Mortos, onde uma grande batalha aconteceu milhares de anos antes. Fantasmas ainda espreitam sobre a linha da água escura, imersos nas poças, rostos pálidos e sombrios, faces nobres e tristes, mas todos mortos e podres. Nesse cenário, onde existe uma paisagem mórbida, com corpos dos mortos em uma guerra antiga, encontram-se essas lembranças das trincheiras da França. Essa não é uma ideia de uma guerra heroica, é somente a constatação da morte e devastação.

Os horrores da guerra foram expostos em *The Hobbit*. O auge da história é uma batalha que envolvia cinco exércitos em busca do tesouro do dragão. O personagem principal, o hobbit Bilbo Bolseiro, viu amigos mortos em batalha e compreendeu a futilidade da guerra assim como Tolkien viu os seus companheiros morrerem na batalha na França. O futuro escritor lutou ao lado de três dos seus melhores amigos, mas em novembro de 1916 dois deles já haviam morrido. Parece óbvio quando se lê *The Hobbit* a presença da angústia que os companheiros de batalha presenciam ao enfrentar o inimigo quase invencível, o medo, os sons da batalha se aproximando e a iminência de um teste final e de uma morte provável. O modo que acham de expressar o humor e coragem para manter o moral elevado num momento desses parece vir diretamente da experiência da guerra. A tristeza e o horror da primeira Guerra Mundial estão refletidos nos sofrimentos dos heróis da Terra Média e também na crueldade de seus vilões. Esses elementos relacionados ao momento histórico vivido pelo autor compuseram boa parte da fantasia *tolkieniana*.

Mas não só de guerra se constrói essa fantasia. A fantasia de Tolkien caracteriza-se principalmente pela presença de elementos sobrenaturais representados pelo cenário, a Terra Média, e seus personagens como os *elfos*, *hobbits*, *magos* e *orcs* acompanhados de uma forte influência do folclore e da mitologia medieval.

O mundo mitológico de Tolkien é tão detalhado que ele até cunhou uma palavra para descrevê-lo: Mitopeia. Com isso, ele se refere a todo um lugar mítico que era um mundo muito povoado, com uma geografia apta a ser mapeada. A Mitopeia de Tolkien até tinha uma história da criação que explicava como a Terra Média surgiu antes de *The Hobbit*, que só foi publicada depois de sua morte em um livro chamado *O Silmarillion,* um livro muito extenso com poemas escritos em élfico e inglês que narra a origem da Terra Média e como ela surgiu milhares de anos antes dos acontecimentos de *The Hobbit*. Tolkien inspirou-se em muitas fontes para criar seu mundo mítico, mas uma influência foi mais forte do que as outras, a Bíblia. Tolkien era um católico romano extremamente devoto. Na mitologia de Tolkien existe um Deus supremo chamado *Iluvatar*. Ele cria seres angélicos cujas canções são tão belas que dão origem ao mundo. O mundo é criado como uma sinfonia gigante ou música e ao cantar sua música diante do trono de Deus tais seres fazem um mapa de toda a história do mundo que virá e que então Deus torna real.

Esse é o início da Terra Média, o futuro cenário de *The Hobbit* e de sua continuação: *O senhor dos anéis*, que se tornou a obra mais conhecida de Tolkien mundialmente. Em 1918, o então professor de Inglês Antigo da Universidade de Oxford John Ronald Reuel Tolkien havia esboçado a estrutura de sua mitologia. A história famosa é que ele estava corrigindo provas e um aluno deixou uma página em branco; Tolkien então escreveu nesta página: "*Em um buraco no chão morava um hobbit*". A partir dessa frase abriu-se todo um mundo novo. Ele não tinha ideia do significado da palavra *hobbit*, mas apesar disso, começou a criar a história. Pode não haver um precedente linguístico claro para a palavra, no entanto, pensando-se a respeito, ela soa como a palavra hábito ou do latim antigo *habitus*, uma criatura de hábitos, acomodada, que vive de modo bastante comum.

> Tolkien escreveu a sua ficção porque precisava. Ele precisava criar um mundo fantástico em que pudesse exaurir a si mesmo. Ele então tinha que ser honesto a seu respeito, honesto e verdadeiro. E talvez seja por essa razão, mais do que qualquer outra, que ele odiava a acusação de alegoria e fez tudo o que pôde para remover tudo que pudesse ser considerado uma insinuação disso. (WHITE, 2013, p.200)

O jogo de palavras não era algo novo para Tolkien já que ele também era filólogo. Ele criou os idiomas falados na Terra Média como a língua dos elfos[23]. Os elfos não devem ser confundidos com os *hobbits*. Algumas partes do idioma élfico baseiam-se em um idioma real, o finlandês. Tolkien aprendeu o finlandês ao estudar o mito nacional da Finlândia, o Kalevala que é o épico dos finlandeses que possui entre seus integrantes anões e elfos que claramente inspiraram alguns dos textos escritos por Tolkien. Posteriormente, em *O senhor dos anéis* há também o idioma dos anões, um grupo de personagens pequenos, robustos e guerreiros que vivem sob o solo. Seu alfabeto foi inspirado pelas inscrições nórdicas que ainda são encontradas na Escandinávia em monumentos antigos, as pedras rúnicas. As runas são usadas para marcar objetos muito importantes, por exemplo, espadas que serão passadas para herdeiros, ou mesmo túmulos. Algumas vezes a escrita rúnica contém charadas que criam um problema extra para os arqueólogos. Primeiro é preciso ler o alfabeto rúnico e depois ter que descobrir o que a charada quis dizer. Tolkien também usou uma charada rúnica em seu primeiro livro *The Hobbit*.

A tradução do texto de *The Hobbit* para outros idiomas foi um desafio, principalmente quando se tratou da nomenclatura dos personagens e locais. Tolkien era um linguista por formação e profissão e valorizava bastante a consistência entre as partes que constituíam a sua fantasia. Parte do trabalho de tradução dos nomes próprios foi facilitado, pois fundamentou-se nas orientações sugeridas pelo próprio Tolkien em "*Guide to the Names in The Lord of the Rings*" (1975), um guia de recomendações do autor acerca das possíveis traduções de seu texto para as mais diversas línguas. Tolkien escreveu notas sobre a nomenclatura dos nomes próprios que compunham sua obra deixando claros os critérios a serem usados pelos tradutores para modificá-los ou mantê-los inalterados.

O desafio da tradução brasileira, por exemplo, consistia em encontrar palavras que pudessem ser usadas em português e que tivessem uma conotação semelhante ao idioma inglês, mesmo que o resultado parecesse um tanto peculiar. Assim nomes próprios como *Baggins*, o sobrenome de Bilbo, foi traduzido como *Bolseiro*, já que segundo as recomendações de Tolkien, a tradução deveria conter um elemento significando "*bag*" – bolsa em português. O refúgio dos Elfos, *Rivendell*, foi traduzido para o português como *Valfenda*. A explicação é que *Valfenda*, composta de *val* (forma antiga de *vale*) + *fenda*, resulta das instruções de Tolkien sobre a palavra *Rivendell*, que é uma tradução do sindarin *Imladris*,

[23] Elfos são uma raça de seres imortais quase perfeitos, uma visão de como seriam os seres humanos sem o pecado original. Os elfos falam vários dialetos diferentes e tem o idioma mais desenvolvido da Terra Média.

"Vale Estreito da Fenda" composta por *riven*, particípio de *rive*, "fender", e de *dell*, pequeno vale.

Na história em que o hobbit Bilbo Bolseiro, tio de Frodo[24], acompanhado do mago *Gandalf*[25] e o grupo de treze anões buscava um tesouro roubado, havia muito do jogo de palavras que Tolkien tanto apreciava. Um exemplo disso era a pista para encontrar o tesouro que estava em um mapa antigo com um texto rúnico oculto que só era visível ao luar. Tolkien queria que as runas representassem um idioma real, elas tinham uma ideia de uma escrita secreta e mágica e também se conectavam com os idiomas inventados. O texto do mapa levou Bilbo até a toca de *Smaug*, o último dos grandes dragões dourados e mais temido da Terra Média, que guardava todo o tesouro do reino dos anões empilhado dentro de uma montanha. Os dragões representam a cobiça humana, mas realmente ampliada porque essa criatura monstruosa só se interessa por juntar ouro e guardá-lo. Bilbo entra na toca do dragão e rouba uma peça muito valiosa o que desperta a ira do dragão. Para se vingar, Smaug ataca uma aldeia próxima.

A trama desse incidente é quase idêntica ao incidente em *Beowulf*, um dos mitos mais famosos da literatura inglesa e um dos favoritos de Tolkien. É a história de um herói escandinavo que se torna rei e enfrenta um grande desafio: um dragão que cospe fogo. O dragão guarda o tesouro de reis de uma época antiga. Um escravo descobre uma passagem secreta para a toca do dragão, acha o fabuloso tesouro, vê o dragão adormecido, entra e rouba uma taça de ouro. O mito tem semelhanças óbvias com a história em *The Hobbit*. Ambos são alegorias sobre o perigo da cobiça e nos dois casos o desejo de possuir o tesouro desencadeia consequências terríveis. Tolkien usou o mito de Beowulf e o tornou um dos pontos cruciais da trama de *The Hobbit*.

Para Tolkien, a criação de um mundo secundário é parte fundamental da fantasia. Ele desenvolveu essa subcriação, a Terra Média, durante a maior parte de sua vida. Esse mundo secundário é onde estão situadas suas maiores obras: *O hobbit e O senhor dos anéis*. *O Silmarillion* e *Contos inacabados,* obras publicadas somente após a sua morte e concluídas por seu filho Christopher Tolkien, são a origem da criação da Terra Média e algumas das obras mais respeitadas na história da literatura que descrevem a criação de um mundo fictício.

[24] Principal personagem de *O senhor dos anéis*, Frodo é um *hobbit* que recebe o Anel que, na trama, deve ser destruído.
[25] Gandalf, o Cinzento, é um personagem criado por Tolkien representado por um mago andarilho de barba branca. Membro dos Istari, uma irmandade de magos, domina uma poderosa magia e conhece a história da Terra Média melhor do que quase todo mundo.

Na literatura, Tolkien concebe a fantasia como uma arte subcriativa provinda de uma capacidade racional de criar mundos e crenças secundárias responsáveis pelo efeito do encantamento no leitor. Essa atividade característica de qualquer ser humano é capaz de estabelecer racionalmente as diferenças entre os dois mundos conseguindo lucidamente interagir no limite entre o possível e o impossível, entre o real e imaginário.

Tolkien, em um ensaio originalmente apresentado na Universidade de St. Andrews em 1938 chamado *On Fairy-Stories*[26] (escrito no mesmo período do início da criação de *O senhor dos anéis*), descreve com atenção e tessitura extremamente detalhada suas concepções a respeito dos elementos que compõem a Fantasia.

> The mental power of image-making is one thing, or aspect; and it should appropriately be called *Imagination*. The perception of the image, the grasp of its implications, and the control, which are necessary to a successful expression, may vary in vividness and strength: but this is a difference of degree in Imagination, not a difference in kind. The achievement of the expression, which gives (or seems to give) "the inner consistency of reality," is indeed another thing, or aspect, needing another name: Art, the operative link between Imagination and the final result, *Sub-creation*. For my present purpose I require a word which shall embrace both the Sub-creative Art in itself and a quality of strangeness and wonder in the Expression, derived from the Image: a quality essential to fairy-story. I propose, therefore, to arrogate to myself the powers of Humpty-Dumpty, and to use *Fantasy* for this purpose: in a sense, that is, which combines with its older and higher use as an equivalent of Imagination the derived notions of "unreality" (that is, of unlikeness to the Primary World), of freedom from the domination of observed "fact," in short of the fantastic. I am thus not only aware but glad of the etymological and semantic connexions of fantasy with fantastic: with images of things that are not only "not actually present," but which are indeed not to be found in our primary world at all, or are generally believed not to be found there. But while admitting that, I do not assent to the depreciative tone. That the images are of things not in the primary world (if that indeed is possible) is a virtue, not a vice. Fantasy (in this sense) is, I think, not a lower but a higher form of Art, indeed the most nearly pure form, and so (when achieved) the most potent.[27] (TOLKIEN, 1983, p.138-139)

[26] Sobre contos de fada: é o título de um ensaio em que Tolkien expõe sua teoria sobre os contos "de fadas". O ensaio foi originalmente composto como Conferência Andrew Lang, e em forma mais breve foi apresentado na Universidade de St Andrews, em 1938. Acabou sendo publicado, com pequenos acréscimos, como um dos itens de *Essays presented to Charles Williams (*Ensaios apresentados a Charles Williams), pela Oxford University Press em 1947.

[27] O poder mental de criação de imagens é uma coisa, ou aspecto, e deveria ser chamado, apropriadamente, de *Imaginação*. A percepção da imagem, a compreensão de suas implicações, e o controle, que são necessários a uma expressão bem-sucedida, podem variar em vivacidade e intensidade, mas é uma diferença de grau da Imaginação, não uma diferença de espécie. A realização da expressão, que confere (ou parece conferir) "a consistência interna da realidade", é na verdade outra coisa, ou aspecto, que necessita de outro nome: *Arte*, o vínculo operativo entre a Imaginação e o resultado final, a *Subcriação*. Para meu presente objetivo preciso de uma palavra que possa englobar tanto a Arte Subcriativa em si quanto uma qualidade de estranheza e maravilhamento na Expressão, derivada da Imagem: uma qualidade essencial ao conto de fadas. Proponho, assim, atribuir-me os poderes de Humpty Dumpty, e usar *Fantasia* para este fim, ou seja, num sentido que combina com seu uso mais antigo e elevado, como equivalente de Imaginação, os conceitos derivados de "irrealidade" (ou seja, de

Dessa forma, Tolkien tenta afastar termos que ele julga impertinentes e depreciativos quando associados à definição de Fantasia, tais como ilusão, sonho ou alucinação. A interferência no mundo real causada pela estranheza da Fantasia não deve em hipótese alguma ser motivo de aversão, mas de uma apreciação do estado de Encantamento.

De maneira semelhante a Tolkien, I. R. Irwin (1976) afirma que "a fantasia permite ao ser humano transcender sua finitude animal e brincar de Deus". Irwin trata a fantasia como um subgênero da ficção em prosa e a define como uma história baseada em, e controlada por, uma violação explícita do que se aceita geralmente como possibilidade; é o resultado em forma de narrativa do transformar a condição contrária aos fatos nos próprios fatos.

A Fantasia de Tolkien é bastante complexa, pois possui seu próprio mundo, com sua própria geografia, seus próprios idiomas e povos. Para evitar a alegoria de sua narração e interpretação de seu texto, Tolkien foi taxativo em afirmar que sua obra não se tratava de um conto de fadas.

> Não é necessário que um conto de fadas trate de fadas. Essa é apenas uma denominação conveniente para todas as obras de ficção que abordam ou usam um Mundo Secundário para fazer seus personagens viverem aventuras. Não qualquer Mundo Secundário: a ficção científica criou-nos mundos bastantes sem que isso redundasse em contos de fadas. É necessário no gênero que nos interessa, que o Mundo Secundário seja ou esteja nos limites daquilo que Tolkien chama de *Faërie:* o Reino Perigoso (ou Encantado). Nem o próprio Tolkien, em um ensaio redigido especialmente para falar de contos de fadas, quis (ou pôde) defini-los. Para ele, como afirmou na conferência, Faërie "não pode ser capturado numa rede de palavras, pois uma de suas qualidades é ser indescritível, apesar de não imperceptível". (KYRMSE, 2003, p.21-22)

O propósito de Tolkien foi criar algo novo, uma mitologia para a Inglaterra, pois segundo o próprio Tolkien a mitologia inglesa não possuía nada relevante se comparada a outras mitologias como a islandesa e a finlandesa. Para ele, a literatura inglesa antiga possuía apenas fragmentos da lenda do Rei Arthur que eram insignificantes na formação de uma mitologia completa.

---

dessemelhança com o Mundo Primário), de liberdade da dominação dos "fatos" observados, em suma, do fantástico. Assim, estou não só consciente, mas contente com as conexões etimológicas e semânticas de *fantasia* com *fantástico*, com imagens de coisas que não somente "não estão presentes de fato", mas que na verdade nem podem ser encontradas em nosso mundo primário, ou que geralmente se crê que não podem ser encontradas nele. Mas, mesmo admitindo isso, não consinto o tom depreciativo. O fato de as imagens serem de coisas que não são do mundo primário (se é que isso é possível) é uma virtude, não um defeito. Creio que a fantasia (neste sentido) não é uma forma inferior de Arte, e sim superior, de fato a mais próxima da forma pura, e portanto (quando alcançada) a mais potente. (Tradução nossa)

> O interesse de Tolkien estava na relação entre língua e cultura. O estudo de um poema como *Beowulf* - um fascínio de Tolkien – fornece grande quantidade de informações sobre como as pessoas dos países nórdicos viviam e pensavam no século XVIII. [...] Assim, a partir do estudo de línguas antigas, Tolkien começou a apreciar o conceito de mito, que atuava como um documento da cultura. Percebendo isso, ele poderia então começar a construir sua própria mitologia para descrever uma cultura ficcional, um completo universo ficcional, na verdade, cujas raízes estão assentadas nas línguas dos povos de seu reino fantástico. (WHITE, 2001, p.83-84)

Tolkien tinha como objetivo fazer com que seus leitores e críticos observassem a sua obra não apenas como uma interpretação de uma representação ou narrativa simbólica. Sua mitologia era uma criação de fantasia inédita e complexa.

> Inadvertidamente, Tolkien definiu a literatura em geral, e não apenas a fantasia. Toda literatura cria mundos secundários cuja coerência deve levar o leitor a suspender sua descrença. O material do mundo primário deve sofrer transformações antes de ser utilizado na criação do mundo secundário. Como tal, o mundo secundário está sempre sob suspeita, pois, por mais realista que seja, toda representação se dá sempre segundo a perspectiva de algum observador. (JEHA, 2001, p.127)

Toda essa complexa mitologia chamou, claro, a atenção do cinema. Em 2011 a New Line Cinema, a mesma produtora da trilogia fílmica de *O senhor dos anéis* (lançados entre 2001 e 2003), em parceria com a Metro-Goldwin-Mayer Pictures iniciaram as gravações da adaptação de *The Hobbit* para o cinema. Sob a direção do cineasta neozelandês Peter Jackson, que também foi responsável pela adaptação de *O senhor dos anéis* para o cinema, a nova adaptação consistia em transformar o volume único do romance *The Hobbit* em uma sequência de três filmes que foram lançados anualmente entre os anos de 2012 e 2014.

Devido à alta tecnologia atual as filmagens da adaptação de *The Hobbit* originaram filmes que descreviam como nunca as características da Terra Média, representada no filme pela locação feita na Nova Zelândia, e seus habitantes representados por atores e efeitos especiais, assim como a tecnologia 3D.

O lançamento dos filmes, sem dúvida, atraiu os leitores que apreciam as obras de Tolkien, assim como os fãs de fantasia em geral para as salas de cinema. Visualizar todo o

universo imaginário criado nas páginas do livro na tela é uma experiência que contém expectativa e senso crítico misturado à curiosidade do resultado da tradução intersemiótica.

O estudo dessa adaptação constará no seguinte capítulo, no qual se analisa alguns procedimentos e recursos utilizados pelo cinema para traduzir o texto literário *The Hobbit* para a linguagem cinematográfica.

3 O HOBBIT: DA LITERATURA AO CINEMA

Este capítulo apresenta os procedimentos metodológicos utilizados na análise do *corpus* apresentando as estratégias utilizadas pela equipe de produção para realização da tradução do livro *The Hobbit* para o cinema. A presente pesquisa, de caráter analítico-descritivo, aborda estudos sobre o processo tradutório considerando que a tradução fílmica de uma obra escrita produz signos cinematográficos que traduzem outros signos, os literários, originando dessa forma a adaptação.

3.1 UMA JORNADA INESPERADA

Foi decidido pelos produtores que seriam feitos três filmes de *The Hobbit*, em vez de tentar comprimir todo o livro em um só filme. A cronologia que acompanha os capítulos do livro foi obedecida na sequência da trilogia fílmica. Os dezenove capítulos do livro foram divididos em três partes, cada uma delas equivalente a um filme. A primeira parte, que equivale aos seis primeiros capítulos do livro, deu origem ao primeiro dos três filmes: *The Hobbit – An Unexpected Journey* (2012).

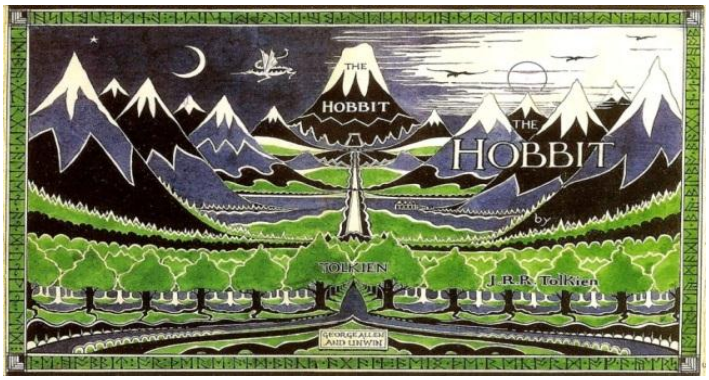
Cronologicamente, os eventos em *The Hobbit* ocorreram sessenta anos antes de *O senhor dos anéis*. O enredo do primeiro filme se resume na aventura que se inicia com a abordagem inesperada de Bilbo pelo Mago Gandalf que o convence a sair em uma jornada épica pela Terra Média com a missão de reconquistar Erebor (o Reino dos Anões) e seu tesouro da posse do dragão Smaug. Essa jornada envolve a passagem por lugares desconhecidos repletos de perigo, porém acompanhados sempre por um grupo de treze anões liderados pelo seu líder Thorin Escudo-de-Carvalho.

Os diretores do primeiro filme tiveram a preocupação de criar consistência entre os filmes de *The Hobbit* da mesma forma que havia nos livros. O mundo em que se passavam as duas histórias era o mesmo nas duas linguagens. Sendo assim as filmagens de *The Hobbit* tinham que ter a proporção correta entre os temas principais que estavam presentes mutualmente nas duas obras, mas que deveriam ser reprisados em novos moldes de forma consistente.

O cenário escolhido para as locações dos filmes foi a Nova Zelândia, país da Oceania que possui uma vasta quantidade de belezas naturais como montanhas, bosques, rios, cachoeiras e florestas. As paisagens da Nova Zelândia eram muito similares às descrições da Terra Média, o que fez com que várias cenas explorassem esse cenário. A Vila dos Hobbits, por exemplo, foi construída em uma fazenda na região de Haere Mai, na Ilha do Norte. As filmagens foram feitas em locações espalhadas por toda a Nova Zelândia ou em estúdios no Stone Street Studios, em Wellington.

O próprio Tolkien enriqueceu seu livro, *The Hobbit*, com diversas ilustrações. Dentre essas ilustrações havia algumas que tinham o objetivo de descrever o ambiente, os lugares da Terra Média por onde se desenvolveu toda a história do livro. De certa forma, Peter Jackson levou em consideração as ilustrações de Tolkien para escolher a Nova Zelândia como cenário natural dos filmes.

Figura 1: A Terra Média ilustrada por Tolkien



Fonte: TOLKIEN, J.R.R. *The Hobbit*, 2012

Figura 2: A paisagem da Nova Zelândia

Fonte: Filme *The Hobbit – An Unexpected Journey*, 2012

Nota-se que na imagem panorâmica que representa as paisagens neozelandesas (Figura 2) há semelhanças que remetem a uma equivalência à ilustração de Tolkien (Figura 1) que

está presente na capa da primeira edição de *The Hobbit*. O filme representa de certa forma a visão de seu diretor, demonstrando como a imaginação lida deve ser representada na tela. Porém, muitas cenas foram diretamente extraídas de desenhos do próprio Tolkien, por exemplo, o Bolsão (Figuras 3 e 4), a toca de Bilbo Bolseiro, que tem o aspecto muito próximo àquele imaginado e ilustrado pelo autor (Figura 5).

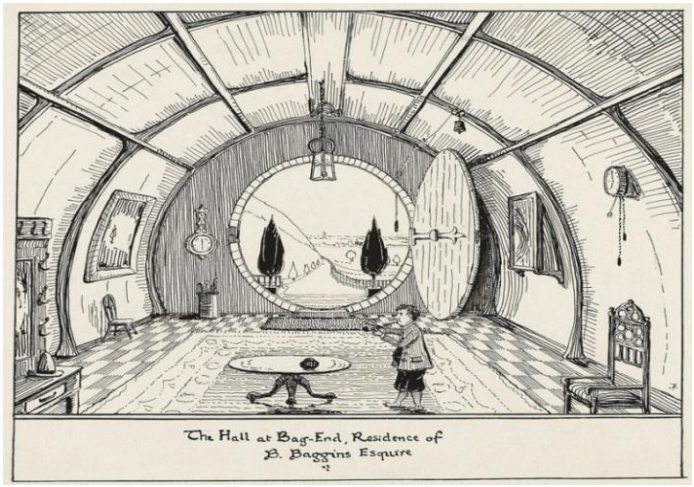
Figura 3: A toca de Bilbo Bolseiro

Fonte: Filme *The Hobbit – An Unexpected Journey*, 2012

Figura 4: O interior da toca de Bilbo

Fonte: Filme *The Hobbit – An Unexpected Journey*, 2012

Figura 5: O salão do Bolsão – a residência de Bilbo Bolseiro



Fonte: TOLKIEN, J.R.R. *The Hobbit*, 2012.

A caracterização dos ambientes no filme é baseada não somente nas figuras desenhadas por Tolkien, mas principalmente em sua tessitura descritiva, como no parágrafo inicial do livro que descreve com detalhes o lar de Bilbo Bolseiro:

> In a hole in the ground there lived a hobbit. Not a nasty, dirty, wet hole, filled with the ends of worms and an oozy smell, nor yet and dry, bare sandy hole with nothing in it to sit down on or to eat: it was a hobbit-hole, and that means comfort. It had a perfectly round door like a porthole, painted green, with a shiny yellow brass knob in the exact middle. The door opened on to a tube-shaped hall like a tunnel: a very comfortable tunnel without smoke, with paneled walls, and floors tiled and carpeted, provided with polish chairs, and lots and lots of pegs for hats and coats – the hobbits was fond of visitors.[28] (TOLKIEN, 2012, p. 3)

O texto descritivo de introdução de *The Hobbit* é um dos primeiros exercícios de tradução intersemiótica realizado pelos adaptadores que traduzem a sequência de adjetivos em imagens compostas por elementos cinematográficos como cenário, iluminação, figurinos, trilha sonora e atores, todos captados por câmeras que executam por meio de seus recursos a tarefa da adaptação, carregando também a subjetividade do texto literário para a tela do cinema.

A imagem constitui o elemento básico da linguagem cinematográfica; um produto complexo que desperta no espectador o sentimento da realidade através da captação de movimentos que, aliados aos efeitos sonoros, produzem a crença na existência daquilo que é exposto na tela. Essa realidade, resultado de uma visão artística e subjetiva do mundo que é formada por seus idealizadores, é intensificada pelos aspectos da linguagem fílmica como a iluminação, a música, os diversos tipos de planos e enquadramentos e os movimentos de câmera.

> O importante neste ponto é observar que reagimos diante da imagem fílmica como diante da representação muito realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo. Mais precisamente, como a imagem é

[28] Numa toca no chão vivia um hobbit. Não uma toca desagradável, suja e úmida, cheia de restos de minhocas e com cheiro de lodo; tampouco uma toca seca, vazia e arenosa, sem nada em que sentar ou o que comer: era a toca de um hobbit, e isso significa conforto. A toca tinha uma porta perfeitamente redonda como uma escotilha, pintada de verde, com uma maçaneta brilhante de latão amarelo exatamente no centro. A porta se abria para um corredor em forma de tubo, como um túnel: um túnel muito confortável, sem fumaça, com paredes revestidas e com o chão ladrilhado e atapetado, com cadeiras de madeira polida e montes e montes de cabides para chapéus e casacos – o hobbit gostava de visitas. (Tradução nossa.)

> limitada em sua extensão pelo quadro, parece que estamos captando apenas uma porção deste espaço. (AUMONT, 1995, p. 21)

Na tradução intersemiótica entre a literatura e o cinema, a sistematização dos signos usados faz-se de um modo muito complexo, já que cinema e literatura possuem propriedades distintas resultantes de meios diferentes. Quando a literatura é traduzida para o cinema, alguns elementos específicos da literatura são transformados em outros, especificamente cinematográficos.

A imagem fílmica se apresenta na tela ao espectador sob a forma de uma imagem em forma de *plano* delimitada por um *quadro*, imagem esta que causa a impressão de analogia com o espaço real. Esta imagem é formada pela captação de inúmeros fotogramas projetados em certa velocidade da película no projetor. Nas filmagens de *The Hobbit*, por exemplo, esta velocidade era de 48 quadros por segundo, o que é extremamente moderno e atual, devido ao equipamento usado na gravação como as câmeras RED Epic[29] que utilizam a tecnologia 3D.

O plano apresenta o conteúdo dramático e material da cena variando em tamanho no qual se considera a distância entre o objeto a ser filmado e a câmera. O tipo de plano a ser usado vai depender da necessidade da cena que está vinculada à clareza da narração. É necessário que haja uma adequação entre a dimensão do plano, o seu conteúdo material e o seu conteúdo dramático. O plano será maior ou aproximado quanto menos objetos estiverem dispostos à visão ou quando sua significação dramática ou ideológica for objeto de destaque.

A seguir pode-se compreender a importância da escolha correta do plano para representar a subjetividade implícita nas páginas do livro. Trata-se de um diálogo entre o pequeno jovem hobbit Bilbo e o mago Gandalf, interpretados pelos atores ingleses Martin Freeman e Ian McKellen, respectivamente. Os personagens que participam deste diálogo possuem características bem distintas tanto na aparência quanto na personalidade. No livro, essas diferenças são notadas por meio das descrições e no decorrer da narrativa; no filme, o figurino e principalmente a escolha dos planos dão aos personagens a carga dramática que eles devem carregar.

> All that the unsuspecting Bilbo saw that morning was an old man with a staff. He had a tall pointed blue hat, a long grey cloak, a silver scarf over which his long white beard hung down below his waist, and immense black boots.

[29] Câmeras ultramodernas capazes de gravar com uma qualidade superior às filmadoras Full HD.

> "Good morning!" said Bilbo, and he meant it. The sun was shining, and the grass was very green. But Gandalf looked at him from under long bushy eyebrows that stuck out further than the brim of his shady hat.
> "What do you mean?" he said. "Do you wish me a good morning, or mean that it is a good morning whether I want it or not; or that you feel good this morning; or that it is a morning to be good on?"
> "All of them at once," said Bilbo.[30] (TOLKIEN, 2012, p.6)

Figura 6: Diálogo entre Bilbo e Gandalf

Fonte: Filme *The Hobbit – An Unexpected Journey*, 2012

As cenas que traduziram para o cinema este diálogo do livro possuem características intrínsecas da linguagem cinematográfica. Nos momentos em que Gandalf fala nas cenas (Figura 6), o ator é filmado por um ângulo que remete a um significado psicológico particular. Neste caso, a imponência e superioridade do mago em relação ao hobbit são captadas pelas câmeras usando o *plano contrapicado*, ou *contre-plongée*.

> O *plano contrapicado* (o assunto é fotografado de baixo para cima, colocando-se a câmera abaixo do nível normal do olhar) dá em geral uma impressão de superioridade, de exaltação e de triunfo, porque engrandece os indivíduos e tende a magnificá-los, recortando-os no céu até os envolver em uma auréola de neblina. (MARTIN, 2005, p.51)

[30] Tudo o que Bilbo, sem suspeitar de nada, viu naquela manhã foi um velho com um cajado. Ele usava um chapéu azul, alto e pontudo, uma capa cinza comprida, um cachecol prateado sobre o qual sua longa barba branca caía até abaixo da cintura, e imensas botas pretas.
– Bom dia! – disse Bilbo, sinceramente. O sol brilhava, e a grama estava bem verde. Mas Gandalf lançou-lhe um olhar por baixo de suas longas e espessas sobrancelhas, que se projetavam da sombra da aba do chapéu.
– O que você quer dizer com isso? – perguntou ele. – Está me desejando um bom dia, ou quer dizer que o dia está bom, não importa que eu queira ou não, ou quer dizer que você se sente bem neste dia, ou que este é um dia para se estar bem?
– Tudo isso de uma vez – disse Bilbo. (Tradução nossa.)

A escolha deste ângulo pode direcionar a visão que o telespectador possui sobre os personagens, engrandecendo-os e tornando-os respeitados, assim como foi feito com o personagem Gandalf, um mago sábio e admirado por todos em toda a Terra Média. Esta grandiosidade relativa à personalidade e comportamento do personagem do mago é percebida nas palavras de Tolkien em *The Hobbit* e traduzida por Peter Jackson, à maneira dele, com o uso deste recurso de filmagem. A interpretação da mensagem passada, por exemplo, pelo ângulo da câmera é algo subjetivo que se remete a um vedor ideal. Por vezes, esta percepção é negligenciada pelo espectador comum que faz a "leitura" da imagem na tela de forma superficial.

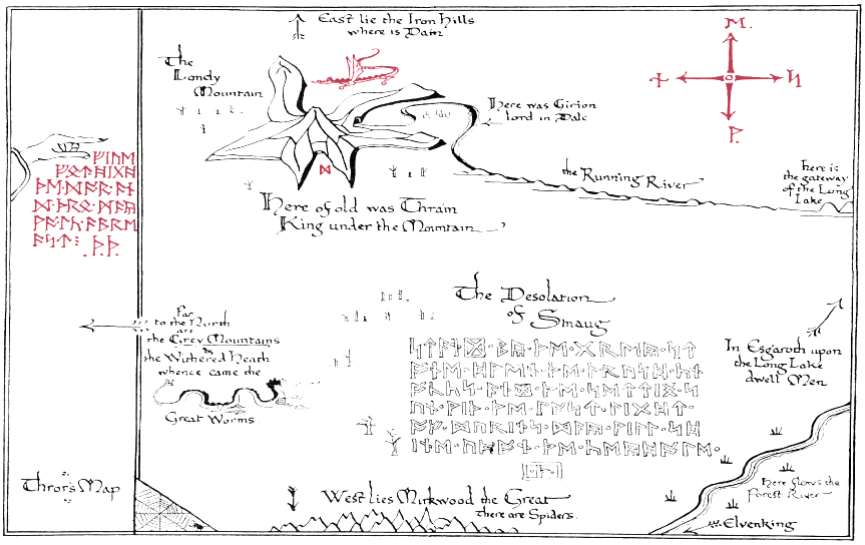
> O processo de obtenção da imagem corresponde a um processo natural – é o olho e o cérebro da câmera que nos fornece a nova e mais perfeita imagem das coisas. O nosso papel, como espectadores, é elevar nossa sensibilidade de modo a superar a "leitura convencional" da imagem e conseguir ver, para além do evento imediato focalizado, a imensa orquestração do organismo natural e a expressão do "estado da alma" que se afirmam na prodigiosa relação câmera-objeto. (XAVIER, 2005, p. 103)

Além das diferenças observadas anteriormente entre as formas como os personagens são vistos na tela, é importante expor aqui que o cineasta, de alguma forma, descreveu o que Tolkien propunha com sua narrativa. O simples encontro de Bilbo e Gandalf na cena inicial de *The Hobbit* representa o conflito de dois mundos distintos: o mundo monótono e confortável da Vila dos hobbits onde morava o Sr. Bilbo Bolseiro e o mundo imprevisível e perigoso que acompanha Gandalf por onde quer que ele vá. O surgimento deste mundo de aventuras na vida pacata de Bilbo é o componente principal nos primeiros capítulos do livro.

A jornada em busca do tesouro se iniciara a partir deste encontro. Bilbo, Gandalf e os treze anões partiram em busca de seus objetivos guiados por um mapa que Gandalf trazia consigo. Era o Mapa da Montanha (Figura 7) feito por Thror, Anão da Casa de Durin e avô de Thorin, que indicava através de *runas*,[31] o caminho para uma entrada secreta que dava acesso ao interior da montanha que acomodava o tesouro sob a posse do temível dragão Smaug.

[31] Runas eram antigas letras finas e angulosas originalmente entalhadas ou riscadas em madeira, pedra ou metal. Apenas os anões empregavam-nas com regularidade, especialmente para registros privados ou secretos.

Figura 7: O Mapa da Montanha



Fonte: TOLKIEN, J.R.R. *The Hobbit*, 2012.

Durante o caminho até a montanha, eles passam por vários lugares, – florestas, montanhas e cavernas – muitos deles perigosos e cheios de criaturas dispostas a atacá-los. A caracterização desses lugares e criaturas no cinema é uma tarefa que fica sob a responsabilidade de especialistas em cenário, figurino e efeitos especiais.

O supervisor de efeitos visuais Eric Saindon e Terry Notary, coreógrafo de movimentos e especialista em atuação com captura de movimento, foram os responsáveis pelo desenvolvimento do personagem Smeagol também chamado de Gollum, interpretado pelo ator Andy Serkis, na tela do cinema. Para que um personagem que é uma criatura de características físicas bem diferentes das de um humano normal tivesse movimentos naturais, a equipe usou um recurso que consistia em, primeiro, capturar os movimentos do ator para depois juntá-los aos efeitos especiais e assim construir a criatura de Gollum. Muitos espectadores confundem o personagem Gollum (Figura 8) como sendo uma imagem originada apenas por efeitos especiais.

Figura 8: Gollum

Fonte: Filme *The Hobbit – An Unexpected Journey*, 2012

É no quinto capítulo *Riddles in the Dark* – Adivinhas no Escuro, em português – que Tolkien inclui o personagem Gollum no caminho de Bilbo. Há muito tempo Gollum foi um ser semelhante a um hobbit e se chamava Smeagol. Após encontrar um certo anel – que até então não se sabia que tratava-se do "Anel"[32] – que lhe causou uma horrível transformação corrompendo sua mente e escravizando-o devido ao seu poder maléfico, Smeagol se escondeu no fundo das raízes das *Montanhas Sombrias* num labirinto de cavernas e lagos, passando a viver somente em função do seu objeto de desejo.

> Deep down here by the dark water lived old Gollum, a small slimy creature. […] He was Gollum – as dark as darkness, except for two big round pale eyes in his thin face. He had a little boat, and he rowed about quiet quietly on the lake; for lake it was, wide and deep and deadly cold. […] And when he said *gollum* he made a horrible swallowing noise in his throat. That is how he got his name, though he always called himself 'my precious'.[33] (TOLKIEN, 2012, p. 84-86)

Deste modo, Smeagol se transformou em uma criatura pequena, sinistra e pálida de olhos grandes e redondos adaptados à escuridão do local em que vivia. É neste cenário que Bilbo e Gollum travam uma disputa de adivinhações, uma aposta que Bilbo tem que vencer para dar continuidade a sua jornada. Neste encontro, Gollum, por um descuido, perde o Anel que possuía há quinhentos anos; isto o deixa transtornado, pois o Anel era a razão de sua vida, embora exercesse uma influência poderosa e maligna sobre o pobre Gollum. Bilbo acha o Anel por acidente e descobre o poder da invisibilidade que o ajuda a escapar da caverna.

> It seemed that the ring he had was a magical ring: it made you invisible! He had heard of such things, of course, in old tales; but it was hard to believe that he really had found one, by accident.[34] (TOLKIEN, 2012, p.100)

[32] Foram forjados dezenove Grandes Anéis que conferiam poderes mágicos e longevidade a quem os usasse. Os reis dos elfos ficaram com três desses Anéis, sete pertenciam aos senhores dos anões e nove ficaram com os reis dos homens. Mas, outro Anel, um único Anel governante, foi forjado por Sauron, o Senhor do Escuro de Mordor, com o fim de obter o domínio dos demais. "O Anel" confere poder, invisibilidade e infiltra na mente de seu possuidor uma forte influência maligna sempre corrompendo quem o usa. "O Anel" é o tema central em *O senhor dos anéis*, porém em *O hobbit* ele não é muito relevante.

[33] Ali no fundo, na beira da água escura, vivia o velho Gollum, uma pequena criatura viscosa. [...] Era Gollum – escuro como a escuridão, exceto por dois grandes olhos redondos e pálidos no rosto magro. Ele tinha um pequeno barco e remava quietamente no lago; pois era mesmo um lago, largo, profundo e extremamente frio. [...] E quando ele dizia *gollum*, fazia um ruído horrível na garganta. Era assim que tinha conseguido esse nome, embora sempre chamasse a si mesmo "meu precioso". (Tradução nossa)

[34] Parecia que o anel que tinha era mágico: tornava a pessoa invisível! Ele já ouvira falar sobre tais coisas, é claro, em histórias antigas; mas era difícil acreditar que tivesse realmente achado um por acidente. (Tradução nossa)

Após o jogo de adivinhações vencido por Bilbo de forma contestável, chega-se a um momento tenso na narrativa, quando Gollum passa a perseguir Bilbo já desconfiando de que seu "precioso" anel estava em posse do hobbit. Na fuga de Bilbo, Tolkien parece querer demonstrar toda a nobreza de um hobbit quando, mesmo de posse do Anel que o torna invisível, tem a oportunidade de matar Gollum com sua espada e fugir mais facilmente da caverna.

> So they came to a dead stop. Gollum had brought Bilbo to the way out after all, but Bilbo could not get in! There was Gollum sitting humped up right in the opening, and his eyes gleamed cold in his head, as he swayed it from side to side between his knees. […] He could not see the hobbit, but now he was on the alert, and he had other senses that the darkness had sharpened: hearing and smell. […] Bilbo almost stopped breathing, and went stiff himself. He was desperate. He must get away, out of this horrible darkness, while he had any strength left. He must fight. He must stab the foul thing, put its eyes out, kill it. It meant to kill him. No, not a fair fight. He was invisible now. Gollum had no sword. [...] A sudden understanding, a pity mixed with horror, welled up in Bilbo's heart: a glimpse of endless unmarked days without light or hope of betterment, hard stone, cold fish, sneaking and whispering. All these thoughts passed in a flash of a second. He trembled. And then quite suddenly in another flash, as if lifted by a new strength and resolve, he leaped.[35] (TOLKIEN, 2012, p.101-102)

Toda a tensão contida nas palavras de Tolkien, de alguma forma foi transformada pela equipe da adaptação fílmica liderada por Peter Jackson. No livro, os momentos em que Bilbo tenta fugir de Smeagol são repletos de tensão em gradação. Tais momentos foram traduzidos na adaptação fílmica com a utilização de recursos sonoros que contribuem para a formação da atmosfera do filme originando uma percepção apurada do sentimento.

[35] Então chegaram a um impasse. Gollum trouxera Bilbo até a saída no final das contas, mas Bilbo não podia sair! Lá estava Gollum sentado, acocorado bem na abertura, e seus olhos brilharam frios em sua cabeça, enquanto ele a virava de um lado para o outro entre os joelhos. [...] Ele não conseguia ver o hobbit, mas estava alerta, e tinha outros sentidos que a escuridão aguçara: a audição e o olfato. [...] Bilbo quase parou de respirar, e enrijeceu-se. Estava desesperado. Tinha de sair dali, daquela escuridão horrível, enquanto ainda lhe restavam forças. Ele tinha de lutar. Tinha de apunhalar a coisa maligna, apagar seus olhos, matá-la. Ela queria mata-lo. Não, não seria uma luta justa. Ele estava invisível agora. Gollum não tinha espada. [...] Uma compreensão repentina, uma mistura de pena e horror, cresceu no coração de Bilbo: um vislumbre de dias infindáveis e indistintos, sem luz ou esperança de melhora, cheios de pedra dura, peixe frio, movimentos sorrateiros e sussurros. Todos esses pensamentos lhe passaram pela mente num lampejo. Ele estremeceu. Depois, de repente, num outro lampejo, como se impulsionado por uma nova força e decisão, deu um salto. (Tradução nossa)

Figura 9: Bilbo invisível

Fonte: Filme *The Hobbit – An Unexpected Journey*, 2012

A trilha sonora de um filme é composta por música, ruídos e falas que proporcionam ao espectador a sensação inerente à cena, criando assim a atmosfera desejada. A trilha sonora pode criar uma imagem mental, que consequentemente origina um sentimento relacionado às emoções e aumentar deliberadamente a natureza sobrenatural de certas cenas. Nas filmagens de *The Hobbit*, Dave Whitehead e Howard Shore são os responsáveis pela trilha sonora. Vale ressaltar que a ausência de sons também é um recurso usado no cinema.

> The craft of sound creation remains true to the Jackson ethos that a story with a fantastical setting doesn't need to be outlandish. However, it's very easy with effects to flip into the fantasy realm when we need to and the rules of realism start to disappear. So, whenever Bilbo puts on the ring, he goes into "Ring World" where everything is suddenly heightened and reverberant and we view it with Bilbo's strange, skewed perception.[36] (SIBLEY, 2013, p.55)

Assim, nos momentos em que Bilbo usa o Anel (Figura 9), este causa uma confusão nos sentidos do hobbit, sensação esta representada pela imagem turva e ausência de som nas cenas.

> O silêncio encontra-se promovido como valor positivo, e sabe-se muito bem a função dramática considerável que pode desempenhar como símbolo de morte, de ausência, de perigo, de angústia ou de solidão. O silêncio, muito

[36] O ofício de criação sonora mantém-se fiel ao perfil de Jackson a quem uma história com um ambiente fantástico não precisa ser extravagante. No entanto, é muito fácil com efeitos mergulhar no reino da fantasia quando precisamos e as regras do realismo começarem a desaparecer. Assim, sempre que Bilbo coloca o anel, ele vai para o "Mundo do Anel", onde tudo é subitamente aumentado e reverberante e nós o vemos com a estranha e distorcida percepção de Bilbo. (Tradução nossa)

> melhor do que uma música atordoadora, pode sublinhar com força a tensão dramática de um determinado momento. (MARTIN, 2005, p.144-145)

No filme em estudo, o silêncio enaltece assim a tensão pela qual passa Bilbo ao usar o Anel. Diante do momento conflituoso em que Bilbo recorre ao anel como meio de se livrar do perigo, a interrupção da música que acompanha inicialmente a cena causa um maior efeito no espectador. O silêncio sugere o transe do personagem, diferente do efeito sonoro que remete a significados mais amplos.

> O cinema não é feito apenas de imagens visuais, pois os efeitos causados pelo som também se revelam como poderosos signos cinematográficos dos quais o cineasta lança mão para transmitir sua visão do texto, adicionada à que ele acredita ser a do autor do texto chamado original. [...] O som reforça a imagem e ajuda a defini-la. (DINIZ, 1999, p. 84)

A cena em que Bilbo tem a oportunidade de matar Gollum (Figura 9) para escapar da caverna faz alusão à essência que compõe a natureza dos hobbits descrita por Tolkien. A humildade e nobreza típicas de um hobbit fazem com que Bilbo tenha misericórdia do coitado Gollum. Para expressar o drama interno vivido pelo personagem Bilbo, além da ausência da música, o diretor também faz o uso da *câmera lenta* como um artifício para agregar à cena uma atmosfera de tensão e transe relacionada ao entorpecimento causado pelo uso do Anel.

Trata-se de um trabalho em equipe que combina os efeitos visuais aos sonoros. Enquanto o diretor de fotografia adiciona luz e tonalidades, o departamento de efeitos visuais adiciona texturas e o projetista de som combina os sons às ações e emoções representadas na tela formando assim o ambiente desejado.

Figura 10: Pobre Gollum

Fonte: Filme *The Hobbit – An Unexpected Journey*, 2012

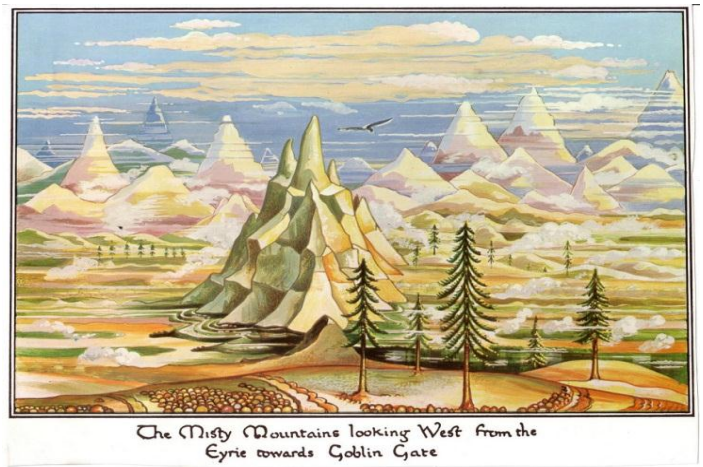
O personagem Gollum, símbolo de fraqueza e destruição moral, diante de uma morte provável, é retratado na tela por um ângulo que causa o sentimento de pena pelo ser miserável no qual se tornou. Na sequência da imagem da cena em que Bilbo está com sua espada apontada para Gollum, este é visualizado pelo *plano picado* ou *plongée* (Figura 10), que tem a intenção de inferiorizar o objeto filmado.

> O *plano picado* (filmagem de cima para baixo) tem tendência para tornar o indivíduo ainda menor, esmagando-o moralmente ao coloca-lo no nível do solo, fazendo dele um objeto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar, um brinquedo do destino. (MARTIN, 2005, p.51)

Desta forma, temos a figura desolada de Gollum: uma metáfora da destruição física e psicológica que o apego aos bens materiais causa àqueles que não possuem a virtude do desprendimento.

Após escapar de Gollum, Bilbo encontra os anões e juntos têm o difícil desafio de escapar de outros perigos que cercam as Montanhas Sombrias[37]. Os Wargs[38] e os Orcs[39], seres malvados que ajudavam uns aos outros em feitos maldosos, ainda os perseguiam. A chegada de Gandalf ajudou a Companhia na luta contra os monstruosos Orcs e seus caçadores e contaram também com um apoio inesperado das águias nas proximidades da Montanha Sombria.

Figura 11: As Montanhas Sombrias, vista para o Oeste



Fonte: TOLKIEN, J.R.R. *The Hobbit*, 2012.

[37] A alta cordilheira chamada Montanhas Sombrias ergueu-se entre as Terras Solitárias e o vale do rio Anduin. As Águias pairam sobre os picos nevados, porém abaixo habitam hordas de seres maldosos e feios que têm a pele cheia de feridas e ossos deformados, os trasgos.

[38] Gigantescos lobos selvagens que vivem nas fronteiras das Montanhas Sombrias. De pelo emaranhado, olhos inflamados e mandíbulas espumosas, os Wargs são temíveis e perversos caçadores.

[39] Criaturas hediondas e depravadas que vivem a infligir dor e terror por toda a Terra Média. Os Orcs, também chamados de *goblins*, são um perigo mortal para os viajantes, pois costumam cavalgar sobre os Wargs nas batalhas.

Figura 12: Monte Ruapehu – Nova Zelândia

Fonte: Filme *The Hobbit – An Unexpected Journey*, 2012

No filme, o Monte Ruapehu, a montanha mais alta da Ilha do Norte, sagrada para os nativos neozelandeses Maori Iwi, foi escolhido como cenário natural das Montanhas Sombrias. As Grandes Águias[40] foram inseridas nas cenas (Figura 12) por meio de computação gráfica por uma equipe dirigida pelo supervisor de efeitos visuais Eric Saindon. Tolkien, em seu livro, descreve as águias como seres nobres e altivos, porém poderosas predadoras.

Enfim, com a ajuda de Gwaihir – o Senhor das Águias, com quem Gandalf e os outros magos têm uma relação especial, a Companhia consegue escapar dos inimigos e consequentemente terminar a aventura nas Montanhas Sombrias.

3.2 A DESOLAÇÃO DE SMAUG

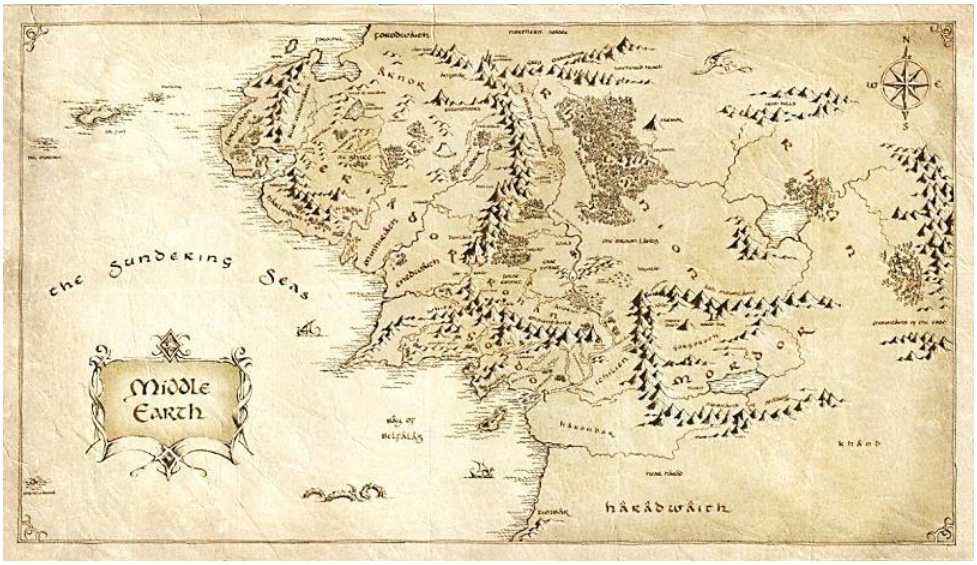
A Companhia formada por Bilbo Bolseiro, Galdalf e os anões prosseguem rumo à Erebor, a Montanha Solitária que foi outrora o rico e honroso reino dos anões cuja riqueza incalculável fora tomada pelo dragão mais temido da Terra Média: Smaug, O Magnífico. Desde então, o dragão só deixa seu covil para caçar, mas nos últimos tempos ele não tem sido visto fora da toca o que aumenta a obstinação dos anões a recuperar o tesouro supostamente menos protegido com a ajuda de Bilbo, um gatuno discreto e ousado – embora ele próprio não aceite tal descrição.

[40] As Grandes Águias são os maiores de todos os pássaros. São honestas e nobres, com ótimas habilidades de caça. No passado, Gandalf salvou o Senhor das Águias de um ferimento causado por uma flecha. Mais tarde, ele retribuiu o favor, salvando Gandalf, Bilbo e os anões a escapar de Wargs e Orcs.

A continuação desta jornada descrita entre os capítulos VII e XII do livro de Tolkien deu origem à segunda parte da trilogia, o filme *The Hobbit – The Desolation of Smaug (2013)*.

Após subir pelas Montanhas Sombrias ainda há um longo caminho a ser percorrido através da Terra Média, atravessando as Terras Ermas, do outro lado do Rio Anduin, para além da vasta Floresta das Trevas, alcançando a Cidade do Lago e chegando então à montanha ocupada pelo dragão. Tolkien descreveu com riqueza de detalhes a geografia do seu mundo secundário, e este cenário que compõe a história de *The Hobbit* foi demonstrado em vários mapas desenhados pelo próprio autor em suas obras. O escritor tinha a preocupação de dar à sua criação características semelhantes ao mundo real. Por isso a quantidade de mapas que completam suas obras são importantes na formação e compreensão de seu mundo.

Figura 13: O mapa da Terra Média



Fonte: TOLKIEN, J.R.R. *The Lord of the Rings – The Fellowship of the Ring*, 2012.

A relação entre a geografia da Terra Média com a do mundo real é parte do objetivo do autor em criar uma versão semelhante, porém um tanto distorcida da Terra, mais especificamente da Europa.

> Quem lê alguma das grandes obras de J.R.R. Tolkien – não importa se *O Senhor dos anéis, O Hobbit, O Silmarillion* ou os *Contos Inacabados* – percebe que há mapas encartados no texto, servindo de guardas do livro. Não se trata de meras ilustrações: quando iniciava a composição de uma história, Tolkien tratava de esboçar um mapa que mostrasse as relações espaciais entre as terras que seus personagens habitavam ou iam percorrendo. As distâncias eram cuidadosamente calculadas, e podemos ter certeza de que os

> tempos de trajetos das diversas jornadas são exatamente o que se esperaria de uma pessoa com a estatura e a resistência física dadas, caminhando, marchando ou correndo em tal terreno. Tolkien, de fato, pesquisou as velocidades relevantes em manuais das forças armadas britânicas, sempre preocupado em manter consistência em tudo o que escrevia. (KYRMSE, 2003, p.60)

A equipe que executou a adaptação fílmica de *The Hobbit* teve que manter essa consistência detalhada por Tolkien. A escolha de gravar três filmes resulta do compromisso em dar o tempo necessário ao cinema para abranger o tempo da narrativa literária sem comprometer a narrativa fílmica. O respeito ao trabalho de Tolkien em detalhar as características da Terra Média era um princípio fundamental na produção da adaptação fílmica.

> A "duração" invoca todas as formas complexas de relações entre o tempo do discurso – o tempo que leva para ler o romance ou ver o filme – e as imponderáveis veristas sobre quanto tempo um evento ficcional "realmente" durou. Essa relação define o ritmo da narração. Em termos temporais, algumas adaptações claramente condensam os eventos do romance. (STAM, 2006, p.37)

Tolkien, durante um longo período entre 1914 e 1973, escreveu diversas cartas aos editores, aos críticos, à família e aos fãs; cartas essas que revelavam facetas de sua personalidade e ricos detalhes de suas obras. Posteriormente, reunidas em um livro, *As Cartas de J.R.R. Tolkien* (1981) foram publicadas por seu filho Christopher Tolkien e são importantes documentos que esclarecem as intenções do escritor e as particularidades de sua mitologia.

> I am historically minded. Middle-earth is not an imaginary world. The name is the modern form (appearing in the 13th century and still in use) of *midden-erd* > *middel-erd*, an ancient name for the *oikoumenē*, the abiding place of Men, the objectively real world, in use specifically opposed to imaginary worlds (as Fairyland) or unseen worlds (as Heaven or Hell). The theatre of my tale is this earth, the one in which we now live, but the historical period is imaginary. The essentials of that abiding place are all there (at any rate for inhabitants of N.W. Europe), so naturally it feels familiar, even if a little glorified by the enchantment of distance in time. […] Mine is not an 'imaginary' world, but an imaginary historical moment on

> 'Middle-earth' – which is our habitation.[41] (CARPENTER & TOLKIEN, 1981, p.257)

Devido à diversidade de criaturas e raças existentes na Terra Média houve a preocupação, por parte da equipe responsável pela caracterização dos atores, de acompanhar a descrição dos personagens criados por Tolkien. A responsável pelos efeitos visuais dos filmes de *O hobbit* foi a empresa de efeitos visuais Weta Digital da Nova Zelândia. O procedimento mais utilizado foi a recriação fotográfica feita por fotografias em alta resolução, digitalmente replicadas por um aparelho de escâner 3D. Isso faz com que o processo de adições e subtrações digitais seja facilitado recriando objetos digitais altamente semelhantes aos objetos físicos.

Figura 14: Aranhas

Fonte: *Filme The Hobbit – The Desolation of Smaug*, 2013

Figura 15: Azog, o Rei dos Orcs

Fonte: *Filme The Hobbit – The Desolation of Smaug*, 2013

[41] Tenho uma consistência histórica. A Terra Média não é um mundo imaginário. O nome é a forma moderna (que surgiu no século XIII e ainda está em uso) de *midden-erd* > *middel-erd*, um antigo nome da oikoumene, o local da morada dos Homens, o mundo objetivamente real, usado de forma especificamente oposta aos mundos imaginários (como a terra das Fadas) ou mundos invisíveis (como o Paraíso ou o Inferno). O teatro do meu relato é esta terra, na qual agora vivemos, mas o período histórico é imaginário. O essencial dessa morada está lá (para os habitantes da Europa noroeste, de qualquer modo), portanto é natural que provoque uma sensação familiar, mesmo que um pouco glorificada pelo encanto do distanciamento no tempo. [...] O meu (mundo) não é "imaginário", mas sim um momento histórico imaginário na "Terra Média" – que é nossa habitação. (Tradução nossa)

As criaturas como as Águias, as Aranhas (Figura 14), o dragão e os Wargs são exemplos de personagens totalmente criados por efeitos visuais e de animação cujo responsável é o supervisor de animação David Clayton. Outros personagens como os Orcs (Figura 15), são interpretados por atores que passam por uma transformação que envolve, além de efeitos especiais, procedimentos feitos por profissionais supervisionados por Richard Taylor, especialista em figurino e maquiagem. Todo o procedimento de caracterização destes personagens é importante na adaptação, pois traduz através das imagens dos atores devidamente caracterizados, a descrição dos personagens contida nas palavras escritas no livro de Tolkien.

Na adaptação fílmica de Peter Jackson há a adição de personagens que não fazem parte do livro de Tolkien como a personagem Galadriel – a senhora do reino élfico de Lothlórien – e os elfos da Floresta das Trevas: Legolas e Tauriel (Figura 16) entre outros. Apesar de não pertencerem ao texto original, estes personagens são importantes na construção do texto fílmico acrescentando informações relevantes ao conteúdo final da adaptação.

Figura 16: Tauriel, Elfo da Floresta das Trevas

Fonte: *Filme The Hobbit – The Desolation of Smaug*, 2013

Uma vez que a adaptação envolve dois textos que supostamente trabalham a mesma narrativa, embora em linguagens distintas, o cineasta por muitas vezes faz escolhas que modificam alguns componentes da narrativa com o objetivo de adequar o romance à linguagem cinematográfica. Personagens e eventos podem ser modificados, adicionados ou subtraídos do romance, de acordo com princípios da narrativa fílmica ou simplesmente por escolhas pessoais do adaptador.

> Tauriel was an essential addition to the films. […] The Hobbit was in need of a little femininity: it is an all-boy book and watch three films completely devoid of female energy would not only be wearing, it would lack a relatable quality. In Middle-earth as in our world there's both sexes, so adding a few

> female characters to these films will bring a refreshing and familiar quality to the story.[42] (SIBLEY, 2013, p.97)

Além da presença de uma personagem feminina na narrativa, Tauriel – interpretada pela atriz canadense Evangeline Lilly – acrescenta um dinamismo às cenas de ação e também dá suavidade ao filme através de cenas de demonstração de afeto pelo anão Kili, representado no filme pelo ator irlandês Aidan Turner. Kili e seu inseparável irmão Fili são dois dos anões mais jovens da Companhia e também sobrinhos de Thorin, o que faz deles os próximos na linha de sucessão para herdar o reino de Erebor.

Tolkien caracterizou os anões como guerreiros extremamente fortes – apesar de seus tamanhos – que usam barbas e não temem a inimigo algum. Os anões são um povo antigo que fala uma língua secreta chamada *Khuzdul* escrita em *Cirth*, um alfabeto rúnico desenvolvido pelos elfos. O principal objetivo dos anões na jornada de *The Hobbit* é recuperar seu reino da posse do dragão. Durante o percurso até Erebor, eles enfrentam grandes perigos, contam com a sorte e principalmente com a ajuda do hobbit Bilbo.

Em um dos momentos mais excitantes da narrativa, os anões, após entrarem na Floresta das Trevas e ter combatido as Aranhas, são capturados pelos elfos da floresta que os fazem prisioneiros. É então que Bilbo, ajudado pelo poder de invisibilidade do anel, consegue entrar na caverna onde os anões estão presos e arquiteta um plano de fuga usando barris de vinho que eram jogados no rio pelos elfos.

> When in Tolkien's novel, the Dwarves are confronted with Bilbo's rescue plan - making a getaway by means of empty wine barrels sent down the Forest River - they are less than enthusiastic. […] Those involved in putting one of the most daring and amusing escapades in The Hobbit on film had similar anxieties. […] In planning this sequence, the first hurdle was finding a way to make thirteen Dwarf-filled barrels do what was required of them. [...] Working out how to keep the barrels upright was one thing, keeping them afloat when stuffed with costumed actors of varying girths was another.[43](SIBLEY, 2013, p.104)

[42] Tauriel foi um complemento essencial para os filmes. [...] O hobbit precisava de um pouco de feminilidade: é um livro de meninos e assistir a três filmes, completamente desprovido de energia feminina, não só seria cansativo como faltaria uma qualidade relativa. Na Terra Média como em nosso mundo existem ambos os sexos, de modo que a adição de algumas personagens femininas para esses filmes trará uma qualidade refrescante e familiar para a história. (Tradução nossa)

[43] Quando no romance de Tolkien, os anões são confrontados com plano de resgate de Bilbo - uma fuga por meio de barris de vinho vazios descendo o Rio da Floresta - eles estão pouco entusiasmados. [...] Aqueles envolvidos em colocar uma das aventuras mais ousadas e divertidas em O hobbit em filme tinham ansiedades semelhantes. [...] No planejamento dessa seqüência, o primeiro obstáculo foi encontrar uma maneira de fazer treze barris cheios de anões obedecerem o que era exigido deles. […] Trabalhar para manter os barris na posição vertical era uma coisa, mantê-los à tona com os atores fantasiados de tamanhos diferentes do lado de dentro, era outra. (Tradução nossa)

A adaptação fílmica usou o recurso do *travelling* e da *câmera panorâmica* para desenvolver boa parte das cenas da fuga nos barris (Figura 17). O uso da panorâmica, neste caso, teve o caráter descritivo com a finalidade de explorar o espaço (o rio e suas margens e corredeiras) permitindo, através do deslocamento lateral da câmera em torno do próprio eixo, a ampliação do campo visual.

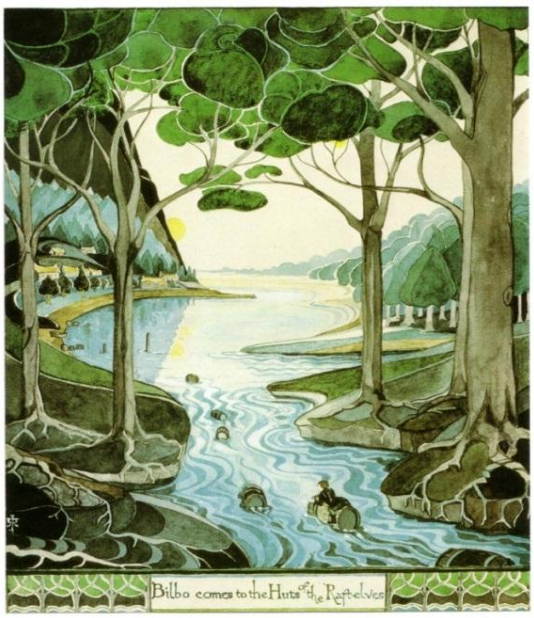
> É possível distinguir três espécies de movimentos de câmera: *travelling*, panorâmica e trajetória. O *travelling* consiste numa deslocação da câmera durante a qual o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória da deslocação permanece constante. [...] A *panorâmica* consiste numa rotação da câmera em redor do seu eixo vertical ou horizontal (transversal), sem deslocamento do aparelho, é geralmente justificada pela necessidade de seguir uma personagem ou um veículo em movimento. [...] Finalmente, a *trajetória*, combinação indefinida de *travelling* e de panorâmica, efetuada com o auxílio de uma grua, é um movimento raro e geralmente muito pouco natural para se poder integrar totalmente na narrativa, se se mantiver puramente descritivo. (MARTIN, 2005, p. 58-66)

Figura 17: A fuga nos barris

Fonte: *Filme The Hobbit – The Desolation of Smaug*, 2013

O uso desses movimentos de câmera deu às cenas do filme, a dinâmica necessária para transmitir para a tela a intensidade dos acontecimentos da narrativa, assim como a transposição da descrição de Tolkien do ambiente usado na fuga (Figura 18) para o cenário do cinema.

Figura 18: Bilbo chega às cabanas dos elfos-jangadeiros



Fonte: TOLKIEN, J.R.R. *The Hobbit*, 2012.

> Before long the barrels broke free again and turned and twisted off down the stream, and out into the main current. Then he found it quite as difficult to stick on as he had feared; but he managed it somehow, though it was miserably uncomfortable. Luckily he was very light, and the barrel was a good big one and being rather leaky had now shipped a small amount of water. […] In this way at last Mr. Baggins came to a place where the trees on either hand grew thinner. He could see the paler sky between them.[44] (TOLKIEN, 2012, p.215-216)

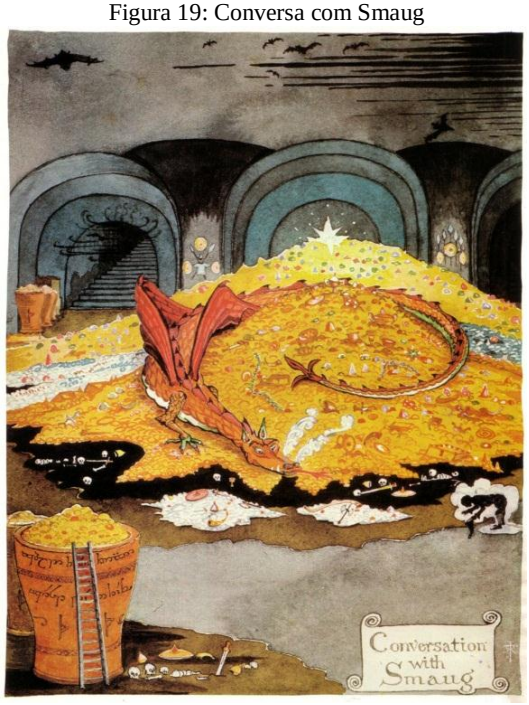
Após mais uma aventura, a Companhia chega à Cidade do Lago habitada por homens, dentre eles o barqueiro Bard, descendente de Girion, último rei de Valle que foi morto pelo dragão Smaug. A Cidade do Lago outrora fora rica e próspera, porém por causa da ameaça do dragão Smaug, hoje é uma cidade decadente e arrasada, comandada por um corrupto governante. O clímax da segunda parte da trilogia de Peter Jackson acontece quando os anões partem da Cidade do Lago rumo à Montanha Solitária e conseguem decifrar o Mapa da Montanha, finalmente encontrando a entrada secreta de Erebor. É então chegada a hora de Bilbo entrar na Montanha Solitária e "roubar" o tesouro de posse do dragão. Há tempos não se

[44] Não demorou muito para que os barris se libertassem de novo e virassem e revirassem rio abaixo, dirigindo-se para a correnteza principal. Ele então descobriu que manter-se montado era tão difícil quanto temera; mas ele conseguiu de alguma forma, embora fosse terrivelmente desconfortável. Por sorte ele era muito leve e o barril era de bom tamanho e, como tinha alguns buracos, já deixara entrar um pouco de água. [...] Foi assim que, finalmente, o Sr. Bolseiro chegou a um lugar onde as árvores rareavam dos dois lados. Ele conseguia ver o céu mais claro entre elas. (Tradução nossa)

tinham notícias se Smaug estava morto ou somente adormecido em meio ao vasto tesouro. Para infelicidade de todos, o dragão estava vivo e despertou ao sentir o cheiro do hobbit.

> There he lay, a vast red-golden dragon, fast asleep; a thrumming came from his jaws and nostrils, and wisps of smoke, but his fires were low in slumber. […] Smaug lay, with wings folded like an immeasurable bat, turned partly on one side, so that the hobbit could see his underparts and his long pale belly crusted with gems and fragments of gold from his long lying on his costly bed. Behind him where the walls were nearest could dimly be seen coats of mail, helms and axes, swords and spears hanging; and there in rows stood great jars and vessels filled with a wealth that could not be guessed.[45] (TOLKIEN, 2012, p.249-250)

Figura 19: Conversa com Smaug



Fonte: TOLKIEN, J.R.R. *The Hobbit*, 2012.

Os dragões são descritos como criaturas imensas, poderosas, sábias e terrivelmente ardilosas. O fogo lançado por um dragão é a substância mais destrutiva da Terra Média.

[45] Lá estava ele, um enorme dragão vermelho-dourado, em sono profundo; um ruído veio de suas mandíbulas e narinas, e tufos de fumaça, mas seu fogo estava arrefecido. [...] Lá estava Smaug, com as asas dobradas como as de um morcego incomensurável, virado parcialmente para um lado, de modo que o hobbit podia ver a parte de baixo de seu corpo e sua longa barriga clara cravejada de pedras e fragmentos de ouro devido ao longo tempo sobre leito precioso. Atrás dele onde as paredes estavam próximas, podiam-se entrever cotas de malha, elmos e machados, espadas e lanças penduradas; e em fileiras, grandes jarros e vasos cheios de uma riqueza que não poderia ser calculável. (Tradução nossa)

Smaug é um grande dragão vermelho e dourado, extremamente malvado que mata por diversão, um personagem que esbanja orgulho e ganância.

A tarefa da equipe de Peter Jackson foi então direcionada a criar um dragão falante com as características descritas por Tolkien e visualmente atraente para o cinema (Figura 20). A tecnologia usada, CGI (imagem gerada por computador), possibilitou a recriação de um monstruoso dragão com toda a imponência citada no texto literário. Andrew Baker, responsável por desenvolver as criaturas e personagens do filme, usou a técnica conhecida como Motion-Cap (câmeras que captam, através de máscaras especiais, os movimentos naturais de uma pessoa e os transforma em animação) em Benedict Cumberbatch, ator que deu feição e voz a Smaug.

Figura 20: Bilbo no covil do Dragão

Fonte: Filme *The Hobbit – The Desolation of Smaug, 2013*

> Comparisons can be drawn between the Dragon's greediness and a major theme found in Tolkien's later work. There's a parallel between *The Hobbit* and *The Lord of the Rings*: that of the corrupting lust for power. Smaug is a symbol of that – a sleepy serpent atop his pile of gold. His possessiveness is sad and pathetic. Everyone thinks of Dragons as powerful and majestic, awesome and inspiring. But this Dragon is simply corrupt.[46] (SIBLEY, 2013, p.165)

A conversa entre Bilbo e Smaug não surte o efeito esperado pelos anões; pelo contrário, parece tê-lo enfurecido além da medida. O dragão então desperta o seu ódio

[46] Comparações podem ser feitas entre a ganância do Dragão e um tema encontrado no trabalho posterior de Tolkien. Há um paralelo entre *O hobbit* e *O senhor dos anéis*: o desejo corrupto pelo poder. Smaug é um símbolo disso – uma serpente adormecida sobre sua pilha de ouro. Sua possessividade é triste e patética. Todos pensam em dragões poderosos e majestosos, incríveis e inspiradores. Mas este Dragão é simplesmente corrupto. (Tradução nossa)

definitivamente ao desconfiar que o pequeno hobbit tenha sido auxiliado por homens e anões ao adentrar no seu covil para roubar o seu tesouro. Então, ele deixa a Montanha Solitária e alça voo em direção à Cidade do Lago com sede de vingança e destruição.

> Smaug had left his lair in silent stealth, quietly soared into the air, and then floated heavy and slow in the dark like a monstrous crow, down the wind toward the west of the Mountain, in the hopes of catching unawares something or somebody there, and of spying the outlet to the passage which the thief had used. […] They shall see me and remember who is the real King under the Mountain! He rose in fire and went away south towards the Running River.[47] (TOLKIEN, 2012, p.269-270)

A saída do dragão da Montanha Solitária não corresponde totalmente aos objetivos da Companhia. O tesouro antes vigiado pelo dragão, agora está à disposição; porém há muito mais com o que se preocupar tendo um dragão furioso à solta. Smaug se torna um importante elo entre as três partes da trilogia fílmica. No final da primeira parte fora apresentado ao espectador somente um piscar de olhos do dragão sob a montanha de ouro, antecipando o que viria posteriormente na segunda parte. A aparição do dragão por completo no final da segunda parte da trilogia resultou da expectativa provocada propositalmente pelos produtores do filme, aumentando ainda mais o suspense a respeito do que virá na última parte da trilogia, uma característica dos *blockbusters*.

3.3 A BATALHA DOS CINCO EXÉRCITOS

A terceira e última parte da adaptação fílmica de Peter Jackson traduz para o cinema os últimos capítulos do livro de Tolkien. O conteúdo das páginas presentes entre os capítulos XIII e XIX do livro foram adaptadas ao cinema através do filme *The Hobbit – The Battle of The Five Armies* (2014). O título do filme refere-se à Batalha dos Cinco Exércitos, uma batalha aterrorizante que tinha de um lado as forças do mal comandadas pelos Orcs e do outro

[47] Smaug deixara seu covil em furtivo silêncio, calmamente alçara voo, e então flutuou pesado e lentamente na escuridão como um corvo monstruoso, descendo com o vento para o oeste da Montanha, na esperança de pegar de surpresa alguma coisa ou alguém lá, e de espionar a abertura da passagem que o ladrão havia usado. [...] Eles vão me ver e lembrar quem é o verdadeiro Rei sob a Montanha! Ele se ergueu em chamas e foi para o sul na direção do Rio Corrente. (Tradução nossa)

lado estavam os exércitos dos Elfos, Homens e Anões que contaram ainda com a ajuda inesperada e providencial das Águias.

Assim como no livro, a parte final do filme inicia-se com a devastação da Cidade do Lago pelo furioso dragão. Smaug destrói quase toda a cidade, mas é interrompido quando Bard, homem da Cidade do Lago, consegue matá-lo com uma flecha. Enquanto isso, Bilbo e os anões que estavam na Montanha Solitária logo souberam da morte do terrível dragão. Daí em diante, Thorin começa a ser contagiado pela cobiça e o egoísmo, recusando-se a dividir seu ouro com quem quer que seja. E neste momento, Bilbo, que anteriormente havia encontrado a mais preciosa das pedras de Erebor – a Pedra Arken –, omite que possui a joia e traça um plano para evitar possíveis conflitos pela divisão do ouro de Erebor.

> It was the Arkenstone, the Heart of the Mountain. So Bilbo guessed from Thorin's description; but indeed there could not be two such gems, even in so marvelous a hoard, even in all the world. […] At last he looked down upon it, and he caught his breath. He great jewel shone before his feet of its own inner light, and yet, cut fashioned by the dwarves, who had dug it from the heart of the mountain long ago, it took all light that fell upon it and changed it into ten thousand sparks of white radiance shot with glints of the rainbow[48]. (TOLKIEN, 2012, p.274-275)

Tolkien alerta o seu leitor sobre os perigos da ganância por riqueza material. O autor usa o desejo pelo ouro de Erebor como exemplo disso ao despertar a atenção do leitor para o perigo da avareza que pode corromper até mesmo o mais sensatos dos seres, como Thorin, destruindo a paz de espírito e distorcendo suas perspectivas lógicas e sensatas.

Ao se deparar com a grandeza do tesouro armazenado dentro da Montanha Solitária, Thorin foi logo contagiado pela "doença do dragão". Trata-se de um distúrbio psicológico causado pela obsessão pelo ouro contaminado com a cobiça irracional dos dragões pelo metal precioso. Os anões são especialmente vulneráveis à doença do dragão devido à afinidade de seu povo com a mineração de pedras preciosas. O próprio avô de Thorin, O Rei Thror, que governou Erebor no auge de sua grandeza, enlouqueceu com o acúmulo de tanta riqueza. Desde o ataque de Smaug ao reino de Erebor, Thorin decidiu que um dia voltaria para se

[48] Era a Pedra Arken, o Coração da Montanha. Foi o que Bilbo imaginou pela descrição de Thorin; mas, realmente, não poderiam existir duas pedras iguais àquela, mesmo num tesouro assim tão esplêndido, mesmo em todo o mundo. [...] Por fim o hobbit olhou para baixo e quase perdeu o fôlego. A grande pedra brilhava diante de seus pés com uma luz própria e, mesmo assim, lapidada pelos anões, que a haviam retirado do coração da montanha há muito tempo atrás, ela captava toda a luz que caía sobre sua superfície, transformando-a em dez mil faíscas de brilho branco, tocado pelas cores do arco-íris. (Tradução nossa)

apossar do tesouro de seus descendentes. Mas, o desejo pelo tesouro – em especial pela Pedra Arken – além da medida pode levar Thorin a sucumbir à doença do dragão.

O desejo incontrolável de Thorin pela Pedra Arken transforma sua postura de líder sensato em um rei de comportamento autoritário e opressor que prefere a morte a perder seu precioso tesouro. Mesmo sabendo do comportamento de Thorin em relação à Joia do Rei, Bilbo decide escondê-la e usá-la como objeto de negociação.

O filme de Peter Jackson enfatiza a importância da Pedra Arken como objeto fundamental na construção das cenas relacionadas à ganância de Thorin e à possível negociação para evitar a batalha de Homens e Elfos contra os Anões pela partilha do tesouro de Erebor. Em uma das cenas, faz-se o uso do *close-up* para intensificar a importância de tal objeto no andamento da história. Em determinado momento, a Pedra Arken (Figura 21) torna-se um detalhe fundamental na construção do filme, por isso a necessidade de enfatizar a imagem para direcionar a percepção do espectador para tal objeto.

Figura 21: A Pedra Arken

Fonte: Filme *The Hobbit – The Battle of the Five Armies*, 2014

O uso do *close-up* revela ao espectador uma ênfase sobre o objeto-signo revelado na cena. Quando Bilbo segura a pedra preciosa pode-se ver, nos detalhes de sua aparência, os significantes que refletem as expressões que estão no subconsciente de quem vê a cena, considerando-se um espectador ideal. O recurso do *close-up* associado à *câmera subjetiva* – que interage na cena simulando a visão do personagem – causa a identificação do espectador com o personagem e o leva para dentro do filme.

> […] Para se saber adequadamente utilizar o *close-up*, deve-se entender o seu significado da seguinte forma: o *close-up* dirige a atenção do espectador para aquele detalhe que, num determinado ponto, é importante para o curso da ação. [...] aplica-se não somente a pessoas, como também na separação de aspectos de uma pessoa e objeto. (XAVIER, 1983, p.58)

Desta forma, revela-se a arte do operador de câmera que constrói o sentido preciso daquilo que, à primeira vista, é uma simples reprodução de um objeto real. O cineasta é capaz de construir o conteúdo da imagem sob um ângulo e enquadramento diferentes, proporcionando o efeito necessário para a interpretação do espectador ao "ler o filme". A escolha do ângulo e do enquadramento, por exemplo, são para o diretor e o operador de câmera o mesmo que o estilo é para o narrador literário.

Deste ponto em diante, toda a narrativa é voltada para a inevitável batalha. Mesmo bem intencionado, Bilbo não consegue conciliar os interesses entre Homens, Anões e Elfos. Porém, há uma reviravolta na história quando as forças do mal se reúnem para tomar o tesouro; assim, Homens e Elfos juntam-se aos Anões para combater o inimigo maior: o Exército do Mal.

A adaptação fílmica enfatizou, nas cenas de batalha, todo o terror próprio de uma guerra, respeitando as características fantásticas da fantasia sem negligenciar as particularidades de um conflito bélico real. Tolkien, um ex-soldado que participou de batalhas reais, pôs em sua narrativa muito dos procedimentos usados pelos exércitos em situações de tensão e horror.

> So began a battle that none had expected; and it was called the Battle of Five Armies, and it was very terrible. Upon one side were the Goblins and the Wild Wolves, and upon the other were Elves and Men and Dwarves. […] It was a terrible battle. The most dreadful of all Bilbo's experiences, and the one which at the time he hated most. […] The elves were the first to charge. Their hatred for the goblins is colder and bitter. Their spears and swords shone in the gloom with a gleam of chill flame, so deadly was the wrath of the hands that held them. As soon as the host of their enemies was dense in the valley, they sent against it a shower of arrows, and each flickered as it fled as if with stinging fire. Behind the arrows a thousand of their spearmen leapt down and charged. The yells were deafening. The rocks were stained black with goblin blood[49]. (TOLKIEN, 2012, p. 324-327)

[49] Assim começou a batalha que ninguém esperava; e foi chamada a Batalha dos Cinco Exércitos e que foi extremamente terrível. De um lado estavam os Orcs e os Lobos Selvagens, e do outro estavam Elfos, Homens e Anões. [...] Foi uma batalha

Para isso, foi utilizada com muita frequência a *câmera panorâmica*, que consegue representar na tela, toda a dinâmica entre os personagens que participam das cenas de combate, considerando as relações entre o espaço e a movimentação dos atores. Ao mesmo tempo há a atenção à tensão necessária para este tipo de cena que deve manter o espectador em consonância com os acontecimentos dramáticos do filme.

> A *panorâmica* consiste numa rotação de câmera em redor do seu eixo vertical ou horizontal (transversal), sem deslocamento do aparelho. [...] é geralmente justificada pela necessidade de seguir uma personagem ou um veículo em movimento. [...] as panorâmicas que chamarei de *dramáticas* são muito mais interessantes porque desempenham um papel direto na narrativa. Têm como finalidade estabelecer relações espaciais, ou entre um indivíduo que olha a cena e o objeto observado, ou então entre um ou mais indivíduos, por um lado e um ou vários outros que observam, por outro lado: neste caso, o movimento dá uma impressão de ameaça, de hostilidade, de superioridade tática por parte daqueles para quem a câmera se dirige em segundo lugar. (MARTIN, 2005, p.65-66)

O predomínio deste recurso no último filme da trilogia justifica-se pelo fato da *câmera panorâmica* ser capaz de descrever as ações que se passam em lugares amplos como os campos de batalha, mostrando no enquadramento da tela todo o espaço da ação dos personagens que compõem os exércitos envolvidos. Nesse tipo de demonstração de imagens (Figura 22) pode-se ver, por exemplo, toda a formação de uma tropa, como os arqueiros do exército dos Elfos:

Figura 22: O Exército Élfico

Fonte: Filme *The Hobbit – The Battle of the Five Armies*, 2014

terrível, a mais apavorante de todas as experiências de Bilbo, e que naquele momento mais odiou. [...] Os elfos foram os primeiros a atacar. Seu ódio pelos orcs é frio e amargo. Suas lanças e espadas brilhavam no escuro com um clarão de chama fria, tão mortal era a ira das mãos que as empunhavam. Assim que o exército dos inimigos estava espesso no vale, enviaram contra ele uma saraivada de flechas, e cada uma brilhava ao voar, como se acesa com picadas de fogo. Atrás das flechas, mil de seus lanceiros desceram e atacaram. Os gritos eram ensurdecedores. As rochas ficaram negras com o sangue dos orcs. (Tradução nossa)

A narrativa fílmica de Peter Jackson apresentou, durante grande parte do último filme, as particularidades de uma guerra originada no mundo fantástico que ambientava as narrativas *tolkienianas*. A Batalha dos Cinco Exércitos, que dá nome ao filme, envolveu seres fantásticos, mas também continha todos os elementos que uma guerra no mundo real possui. Coube ao diretor, respeitar as características singulares da fantasia de Tolkien que, apesar de conter seres mágicos e sobrenaturais e se passar em um tempo imaginário, preserva as mesmas emoções e lamentações dos sobreviventes de uma batalha deste mundo.

Em uma das cenas finais, o cinema utiliza um recurso para traduzir o conteúdo dramático do último diálogo entre o hobbit e o Rei dos Anões. Como forma de enfatizar a tensão e o drama da despedida entre Bilbo e Thorin (Figura 23), Peter Jackson faz uso do *grande plano*. Como mostra Martin (2005):

> Evidentemente que é no *grande plano* do rosto humano onde melhor se manifesta a força de significação psicológica e dramática do filme e que este tipo de plano constitui a principal e, no fundo, a mais válida tentativa de cinema interior. [...] O *grande plano* corresponde (salvo quando tem um valor unicamente descritivo e desempenha o papel de uma ampliação explicativa) a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensamento obsessivo. É o resultado natural do *travelling* para a frente, que a maior parte das vezes nada mais faz do que reforçar e valorizar a carga dramática que o próprio grande plano constitui.(MARTIN, 2005, p.49-50)

Desta forma, o enquadramento da fisionomia de Bilbo e Thorin (Figura 23) traduz o drama interior dos personagens, sugerindo, portanto, uma forte tensão mental que aliada aos efeitos sonoros, determina a emoção da cena.

Figura 23: O adeus de Thorin

Fonte: Filme *The Hobbit – The Battle of the Five Armies*, 2014

Em seus últimos momentos, já na agonia de uma morte iminente, Thorin reconhece o quão insensato foi, agindo de forma rude, prepotente e gananciosa. No entanto, em suas palavras de perdão direcionadas ao hobbit, Thorin oferece a reconciliação com Bilbo e com os verdadeiros valores que tardiamente foram descobertos pelo Rei dos Anões. Assim como Tolkien, Peter Jackson enfatizou o diálogo final entre Bilbo e Thorin como uma representação em suma dos malefícios da ambição e do reconhecimento dos verdadeiros valores que devem ser priorizados na vida, como a simplicidade e a humildade.

> There indeed lay Thorin Oakenshield, wounded with many wounds, and his rent armour and notched axe were cast upon the floor. He looked up as Bilbo came beside him.
> "Farewell, good thief," he said. "I go now to the halls of waiting to sit beside my fathers, until the world is renewed. Since I leave now all gold and silver, and go where it is of little worth, I wish to part in friendship from you, and I would take back my words and deeds at the Gate."
> Bilbo knelt on one knee filled with sorrow. "Farewell, King under the Mountain!" he said. "This is a bitter adventure, if it must end so; and not a mountain of gold can amend it. Yet I am glad that I have shared in your perils – that has been more than any Baggins deserves."
> "No!" said Thorin. "There is more in you of good than you know, child of the kindly West. Some courage and some wisdom, blended in measure. If more of us valued food and cheer and song above hoarded gold, it would be a merrier world. But sad or merry, I must leave it now. Farewell!"[50]
> (TOLKIEN, 2012, p.333)

A combinação de coragem e sabedoria citada por Thorin em seu leito de morte definem o caráter de Bilbo. O pequeno hobbit não é mais o mesmo do início da jornada quando só olhava pra trás e desejava somente desfrutar do conforto do seu lar. Durante essa jornada, após enfrentar os Orcs, Wargs, Aranhas e até mesmo a ira de um dragão, o bravo hobbit jamais se esquivou; na verdade, fez o contrário: ajudou seus companheiros de batalha com sua habilidade e raciocínio associados ao seu espírito indômito justamente notável em uma criatura pequenina que carregou o pesado fardo do heroísmo.

[50] Ali de fato estava deitado Thorin Escudo de Carvalho, cheio de ferimentos, a armadura rompida e o machado marcado jogados no chão. Ele ergueu os olhos quando Bilbo se aproximou.
– Adeus, bom ladrão! – disse ele. – Vou agora para os salões da espera, sentar-me ao lado de meus antepassados, até que o mundo seja renovado. Já que deixo agora todo ouro e prata, e vou para onde eles têm pouco valor, eu desejo partir com a sua amizade, e retiro minhas palavras e ações junto ao Portão.
Bilbo ajoelhou-se cheio de tristeza. – Adeus, Rei sob a Montanha! – disse ele. – Esta é uma aventura amarga, se deve terminar deste modo; e nem uma montanha de ouro pode consertá-la. Mas fico feliz por ter partilhado seus perigos - foi muito mais do que qualquer Bolseiro merece.
– Não! – disse Thorin. – Há mais coisas boas em você do que você sabe, filho do gentil Oeste. Alguma coragem e alguma sabedoria, misturadas na medida certa. Se mais de nós valorizassem a comida, bebida e música acime de tesouros, o mundo seria mais alegre. Mas, triste ou alegre, eu devo partir agora. Adeus! (Tradução nossa)

No fim da batalha, apesar de haver muito a se lamentar, o mal é derrotado e os Anões sobreviventes finalmente conquistam o Reino de Erebor. Os acordos feitos com os Homens da Cidade do Lago são respeitados e seu povo pode encher-se de vida e crer na prosperidade novamente.

Bilbo sobrevive à batalha e retorna ao seu lar carregando a esperança, apesar das lamentáveis perdas que fazem parte de uma guerra. O pequeno hobbit representa o herói improvável que voltou para casa e aprendeu a valorizar as experiências de uma aventura. E, mesmo de volta ao sossego do Bolsão, ele certamente não hesitará em receber novamente convidados tão especiais quanto inesperados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

The Hobbit é um livro que envolve um mundo secundário originado da mente de seu escritor que através da figura de seu personagem principal, diante de uma busca a um valioso e inestimável tesouro, demonstrou a importância de valores como a humildade, lealdade, amor ao próximo e desapego às coisas materiais. Estas qualidades associadas à coragem surpreendente para um ser tão pacato originaram uma jornada inesperada cheia de aventuras, perigos e batalhas em um mundo mitológico enriquecido pela fantasia de seu criador. Tolkien criou um mundo cujos valores levam o ser humano a refletir sobre suas escolhas e que embora seja um mundo em um momento histórico imaginário, ainda é o mesmo mundo real de hoje.

Desde o seu princípio, o livro despertou o interesse de muitos leitores em todo o mundo. Esse número aumentou após o sucesso de público dos filmes de Peter Jackson que absorveu novos leitores do texto original e, por outro lado, instigou a curiosidade daqueles que já se interessavam pelo texto-fonte a assistir a adaptação fílmica.

Com base nas considerações teóricas envolvidas nesta pesquisa, foi traçado um caminho que envolveu os estudos necessários para se chegar ao objetivo final: a análise da adaptação propriamente dita. Debateu-se o processo de tradução intersemiótica, as características da narrativa cinematográfica, os elementos que compõem a literatura fantástica e a fantasia na literatura e no cinema, assim como as particularidades da fantasia de Tolkien para então entrar no tocante à tradução do texto literário para a linguagem cinematográfica considerando os recursos e procedimentos técnicos utilizados na adaptação fílmica.

Dentre os recursos usados pelo cinema na adaptação do livro de Tolkien, destacou-se o uso de diferentes movimentos de câmera como o *travelling* e a panorâmica; o uso de diferentes tipos de planos e ângulos de filmagem, cenário, trilha sonora e efeitos especiais.

A adaptação de Peter Jackson utilizou-se da criatividade conectada aos aparatos tecnológicos do cinema atual para reforçar a nova leitura dos significados do símbolo em estudo. Tendo como pressuposto a ideia de tradução como recriação e equivalência que consequentemente transformam o texto inicial devido às alterações no sistema semiótico, o estudo da adaptação cinematográfica de *The Hobbit* mostrou o posicionamento dos

adaptadores ao facultar o uso das técnicas cinematográficas para reduzir ou ampliar a proximidade ao texto de Tolkien, originando um novo e singular texto.

Conclui-se que os recursos cinematográficos utilizados pela equipe de produção da trilogia fílmica dirigida por Peter Jackson foram bastante expressivos e importantes para a compreensão do texto fílmico originado do livro de Tolkien. O grau de qualidade da adaptação é algo subjetivo, no entanto, a avaliação positiva da adaptação pela crítica e pelo público, se não é o fator mais importante no meio acadêmico, é mais um indício que corrobora a concepção de tradução como um meio de recriar textos que se utilizam das novas tecnologias e especificidades do cinema para formar novos leitores estimulados em conhecer o texto-fonte após assistirem à versão fílmica do texto literário. Mais que isso, as adaptações criam novas oportunidades de estudos e pesquisas que envolvem a relação literatura-cinema, incentivando a produção de estudos como este, podendo levantar questões para futuros trabalhos que aprofundem as concepções de tradução cinematográfica como recriação da obra literária e até mesmo ampliar os estudos acerca de obras de Tolkien como o livro *The Hobbit*.

REFERÊNCIAS

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, Disjunções Transmutações. Da Literatura ao Cinema e à TV.** 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2005.

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

CARPENTER, Humphrey & TOLKIEN, Christopher (orgs.) **The Letters of J.R.R. Tolkien**. Londres, George Allen & Unwin, 1981.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural.** Ed.UFOP, Ouro Preto, 1999.

DOSSIÊ SUPERINTERESSANTE. **Lendas Medievais** – Edição 338-A. São Paulo: Abril, 2014.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. Routledge, Great Britain, 2006.

IRWIN, William Robert. **The Game of the Impossible: A Rethoric of Fantasy**. University of Illinois Press, First edition, 1976.

JACKSON, Peter. **The Hobbit – An Unexpected Journey**. [Filme-video]. Produção de Peter Jackson, Carolynne Cunningham, Zane Weiner e Fran Walsh; Direção de Peter Jackson; New Zealand: New Line Cinema e Metro-Goldwin-Mayer Pictures. Wingnut Films, 2012. 1 DVD,169 min. color. son.

JACKSON, Peter. **The Hobbit – The Battle of the Five Armies**. [Filme-video]. Produção de Peter Jackson, Carolynne Cunningham, Zane Weiner e Fran Walsh; Direção de Peter Jackson; New Zealand: New Line Cinema e Metro-Goldwin-Mayer Pictures. Wingnut Films, 2014. 1 DVD,144 min. color. son.

JACKSON, Peter. **The Hobbit – The Desolation of Smaug**. [Filme-video]. Produção de Peter Jackson, Carolynne Cunningham, Zane Weiner e Fran Walsh; Direção de Peter Jackson; New Zealand: New Line Cinema e Metro-Goldwin-Mayer Pictures. Wingnut Films, 2013. 1 DVD,161 min. color. son.

JEHA, Julio. **A semiose da fantasia literária.** UFMG, 2001.

KYRMSE, Ronald. **Explicando Tolkien**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MANLOVE, C.N. **Modern Fantasies: Five Studies**, Cambridge University Press, Londres, 1975.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares. Dinalivro. Lisboa, 2005.

NETTO, José Teixeira Coelho. Semiótica: Charles S. Peirce. In **Semiótica, informação e comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

OLIVER, Sarah. **O Hobbit de A a Z**; Tradução de Gabriela Rocha. São Paulo: Universo dos Livros, 2012.

PEIRCE, Charles S. Divisão dos Signos. In: **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Netto, São Paulo. Perspectiva, 1995.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

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

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal.** São Paulo: Iluminuras, 2005.

SIBLEY, Brian. **The Hobbit: The Desolation of Smaug – Official Movie Guide**. London. Harper Collins Publishers, 2013.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: Da Fidelidade à Intertextualidade**. New York University. In: Ilha do Desterro, Florianópolis, nº51, Jul-Dez, 2006.

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

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução: Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TOLKIEN, J. R. R. Fantasy. In: BOYER, R. H.; ZAHORSKI, K. J. (Eds.) **Fantasists on Fantasy**. New York: Avon: Discus, 1984.

TOLKIEN, J. R. R. **Guide to the Names in The Lord of the Rings**. In: LOBDELL, Jared (org.). A Tolkien Compass, Nova York, Ballantine, 1975.

TOLKIEN, J. R. R. **O hobbit**. Tradução: Lenita Maria Rímoli Esteves. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

TOLKIEN, J. R. R. **On Fairy-Stories.** *In*: TOLKIEN, Christopher (Ed.). The Monsters and the Critics and Other Essays. London: George Allen and Unwin, 1983.

TOLKIEN, J. R. R. **The Hobbit**. *First published in Great Britain by George Allen & Unwin 1937*. Harper Collins Publishers, Great Britain, Film tie-in edition, 2012.

TOLKIEN, J. R. R. **The Lord of the Rings – The Fellowship of the Ring**. *First published in Great Britain by George Allen & Unwin 1954*. Harper Collins Publishers, Great Britain, Film tie-in edition, 2012.

TOLKIEN, J. R. R. **Tree and Leaf**. Unwin Books, London, 1975.

WHITE, Michael. **J.R.R. Tolkien, O Senhor da Fantasia**. Tradução de Bruno Dorigatti. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2013.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilmes, 1983.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.