

A TRADUÇÃO DE AS CRÔNICAS DE NÁRNIA DO TEXTO À IMAGEM: UMA PERSPECTIVA FUNCIONALISTA

TRANSLATING THE CHRONICLES OF NARNIA FROM TEXT TO IMAGE: A FUNCTIONALIST PERSPECTIVE

Rafael Ferreira da Silva¹
Talita Ferreira de Souza Brito²

Resumo

*A teoria funcionalista de Christiane Nord (2016) propõe um modelo de análise textual que considera as condições gerais que influenciam a tradução, sendo esta última vista como um ato comunicativo entre culturas. A partir dessa perspectiva, o presente estudo investiga o livro *As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, de C. S. Lewis, publicado em 1950, e a adaptação fílmica homônima, dirigida por Andrew Adamson e lançada em 2005. Sendo assim, este trabalho se detém sobre o processo de tradução intersemiótica mediante a comparação de elementos intratextuais e extratextuais. O objetivo é identificar transformações, observando o efeito produzido por elas e revelando as prováveis intenções dos realizadores em adaptar alguns temas complexos presentes na obra literária.*

Palavras-chave: estudos da tradução; tradução intersemiótica; teoria funcionalista

Abstract

*Christiane Nord's (2016) functionalist theory proposes a model of textual analysis that considers the general conditions influencing translation, which is seen as a communicative act between cultures. From this perspective, the present study investigates *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch, and the Wardrobe* by C. S. Lewis, first published in 1950, and its film adaptation directed by Andrew Adamson, released in 2005. This work focuses on the intersemiotic translation process through the comparison of intratextual and extratextual elements. The aim is to identify transformations, examining their effects and revealing the likely intentions of the filmmakers when adapting complex themes present in the literary work.*

Keywords: translation studies; intersemiotic translation, functionalist theory

Introdução

A teoria funcionalista de Christiane Nord (2016), baseada nos estudos de Reiss e Vermeer, propõe um modelo de análise textual que leva em conta as “condições gerais e (...)”

¹ Doutor em Letras Neolatinas pelo PPGLN-UFRJ. Professor da UFC. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7151-7352>. E-mail: rafael.ferreira@letras.ufc.br

² Doutoranda no PPG em Estudos da Tradução/POET-UFC. Professora da SEDUC-CE. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-1157-4480>. E-mail: talita.fsouza@alu.ufc.br

constituintes da situação na qual a tradução acontece” (Nord, 2016, p. 21). Desenvolvido no final dos anos 1980, esse modelo detalha os fatores intratextuais e extratextuais envolvidos nas situações de origem e destino no processo tradutório, concebido como um ato comunicativo entre culturas. Embora a teoria de Nord tenha enfoque na tradução interlingual, ela também abre espaço para aplicações em traduções intersemióticas, devido à sua abrangência em diferentes contextos comunicativos.

Esta pesquisa explora tal abordagem ao investigar a tradução intersemiótica do livro *As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, de C. S. Lewis, publicado em 1950, para o filme homônimo de 2005, dirigido por Andrew Adamson. A despeito de ser voltado para o público infanto-juvenil, uma leitura atenta do livro revela a presença de temas complexos, tais como guerra, morte, sequestro e traição, que podem ser considerados polêmicos ou controversos, considerando a adequação desses conteúdos para o público em questão e a mentalidade contemporânea sobre o significado do período da infância. Nesse sentido, os trechos das duas obras que giram em torno dessas temáticas se tornaram o foco principal das análises empreendidas.

O método de investigação adotado neste trabalho permitiu a compreensão de como certos elementos narrativos foram adaptados para um novo sistema de signos e para um novo público. Considerando a teoria de Nord, a pesquisa compara fatores intratextuais e extratextuais para compreender o contexto geral de produção tanto da obra-fonte como da obra-alvo e, a partir disso, identifica as transformações ocorridas na adaptação, buscando revelar a intenção dos realizadores em manter ou modificar os temas citados no parágrafo anterior e o impacto dessas escolhas no efeito da obra.

Na seção 2, o leitor encontrará uma breve apresentação das obras de partida e de chegada. Na seção 3, será explicado o método de análise de tradução de Nord e, na seção 4, será exibido um quadro analítico, baseado no modelo da autora, resultante da comparação entre livro e filme. Nos subtópicos da seção 4 serão apresentadas análises mais aprofundadas de recortes específicos relacionados aos temas já demarcados anteriormente. A seção 5, finalmente, exporá as considerações finais.

2. Um pouco sobre *As crônicas*

O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa é o primeiro livro da famosa série de C. S. Lewis, *As Crônicas de Nárnia*, e foi publicado na Inglaterra, em 1950, pela editora Geoffrey Bles. *As Crônicas de Nárnia* abordam a existência de um mundo fantástico criado pelo Leão Aslam, personagem principal de toda a trama. *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* conta como os quatro irmãos Pevensie descobriram esse lugar habitado por seres mitológicos e animais falantes. A narrativa destaca a luta entre o Bem e o Mal, assim como a relação entre escolhas e consequências.

Clive Staples Lewis, o caçula de dois filhos do advogado Albert James Lewis e de Florence Augusta Lewis, nasceu em 29 de novembro de 1898, em Belfast. Lewis destacou-se como um prolífico palestrante e ensaísta, gozando de grande popularidade junto ao público cristão. Embora a maior parte de sua obra seja composta por literatura de não ficção, é possível afirmar que ele é mais reconhecido atualmente pelo público em geral como o escritor de *As Crônicas de Nárnia*.

A obra de Lewis já havia sido adaptada anteriormente para a televisão, rádio e teatro, ficando mais conhecida em países de língua inglesa, como Inglaterra e EUA. O filme de 2005, por seu turno, teve um alcance mundial, como é próprio dos grandes

empreendimentos da indústria cinematográfica. A produção ficou a cargo da Walden Media e a distribuição foi feita pela Walt Disney Pictures. O diretor, Andrew Adamson, que também escreveu parte do roteiro, mencionou seu primeiro contato com o livro aos 8 anos e expressou o desejo de manter a intenção de Lewis (Andrew, 2005; Fischer, 2005).

A adaptação foi bem recebida pela crítica, ganhando mais avaliações positivas do que negativas e foi um grande sucesso de bilheteria, arrecadando um montante superior a quatro vezes o valor de seu orçamento (THE CHRONICLES OF NARNIA: SÉRIE DE FIMES. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre, 2022). Também foi indicada para algumas categorias de premiação, vencendo em Melhor Maquiagem (Oscar, 2006 e BAFTA, 2006), Melhor Trilha sonora (Globo de Ouro, 2006) e Melhor Vilã (Awards, 2006).

3. Método de comparação das obras e de análise da tradução

A teoria de Christiane Nord (2016) enfatiza que só a partir da compreensão dos aspectos intra e extratextuais pode-se chegar à função do texto na cultura de partida e, então, compará-la com a função pretendida na cultura de chegada. Em seu modelo de análise textual orientado para a tradução (Nord, 2016, p. 21), que é um método pré-translativo, os fatores do texto original são comparados aos do texto traduzido, a fim de identificar as condições em que a tradução foi produzida e para avaliar sua qualidade. As diferenças resultarão em problemas que exigirão a adoção de uma solução adequada funcionalmente (Nord, 2016).

Nord também propõe que o tradutor, por meio de um processo translativo circular no qual a tradução assume um caráter retrospectivo e prospectivo, olhe constantemente em direção ao texto-fonte e ao texto-alvo, fazendo as adequações necessárias, até chegar à escrita final. O objetivo desse processo é atingir a funcionalidade (2016, p. 62), qualificada por Nord como o aspecto mais importante a ser buscado numa tradução, podendo ser definida como o alcance da função pretendida na cultura de chegada sem sacrificar a intenção do texto de partida. Para isso, o escopo, um termo que se relaciona diretamente com a teoria funcionalista, precisa ser considerado.

O escopo refere-se à finalidade da tradução, “em que o texto alvo deve supostamente preencher uma determinada função que pode e, realmente, deve ser especificada antecipadamente” (Nord, 2016, p. 62). Por outro lado, Nord afirma que a função do texto só se completa no ato de recepção, incluindo as expectativas pessoais do público, que derivam de sua origem social, conhecimento de mundo e necessidades comunicativas.

Os conceitos advindos do modelo de Nord foram fundamentais para as análises que serão apresentadas logo adiante.

4. Análise geral da tradução

O Quadro 1 foi baseado no modelo pré-translativo de Nord (2016), no entanto, a metodologia foi aplicada *a posteriori*, como forma de investigação das escolhas tradutórias já realizadas e não como meio de análise prévia para produção da tradução. Essa mesma forma de comparação posterior já havia sido adotada por Tavares (2016), que em sua dissertação de mestrado defendeu o seguinte:

Embora o modelo de análise proposto por Nord seja inicialmente destinado a fins práticos e didáticos na produção de uma tradução, o mesmo é passível de aplicação retroativa para análise de traduções que já foram elaboradas. Isso ocorre, pois essa teórica compreende a tradução como um processo não linear, ou seja, como um

processo circular, o que significa que, ao compreender todos os aspectos do processo como interdependentes, há a permanente possibilidade de revisão e retomada das etapas sempre que o tradutor julgar necessário. (TAVARES, 2016, p. 93)

Nessa perspectiva, o quadro de comparação entre fatores intratextuais e extratextuais e efeito das narrativas de partida e chegada (Quadro 1) possibilitará a visualização de um panorama das obras e de um possível escopo da tradução. Na coluna do meio, são postas algumas perguntas sobre o processo de transferência que se propõem a refletir melhor sobre os prováveis desafios da tradução, com o objetivo de buscar respostas de todas as formas possíveis. Desse modo, além dos dados retirados de dentro do livro e do filme e da realização de algumas inferências, o preenchimento desse quadro teve por base outros materiais, tais como entrevistas, making-of, críticas de cinema, biografias, correspondências e paratextos, seguindo, assim, a sugestão de Nord, que declara que “os tradutores devem explorar todas as fontes que estiverem à sua disposição” (Nord, 2016, p. 95).

**Quadro 1 – Análise das obras fonte e alvo
baseada no modelo proposto por Nord (2016)**

	ANÁLISE DO TEXTO-FONTE (O LIVRO)	TRANSFERÊNCIA	ANÁLISE DO TEXTO-ALVO (O FILME)
A – FATORES EXTRATEXTUAIS			
EMISSOR	C. S. Lewis	Quem e quantos são os emissores em uma produção cinematográfica? - Diferente da obra fonte, o roteiro foi escrito, pelo menos, por quatro pessoas, dos quais os principais foram Ann Peacock e o próprio diretor.	1. A. Adamson (co-escritor, co-produtor e diretor); 2. A. Peacock (co-escritora principal); 3. D. Gresham (co-produtor, co-iniciador, herdeiro e até então detentor dos direitos da obra); 4. Walden Media (prod. e iniciadora)
INTENÇÃO	1. Segundo o autor, “fazer um livro para crianças”; 2. Explorar o universo das possibilidades. Lewis declarou: “Vamos supor que exista uma terra como Nárnia e que o Filho de Deus, que se tornou homem em nosso mundo, lá se tornasse um leão. Vamos imaginar o que aconteceria depois”.	Há alguma negociação entre a intenção do autor da obra de partida e tantas outras intenções para a obra de chegada? - O filme precisava se parecer como o livro, mas também ser um negócio rentável.	1. Manter as intenções do autor (o que era tanto um desejo do co-iniciador, o enteado e herdeiro de Lewis e o do próprio diretor); 2. Seguir o sucesso de franquias anteriores do mesmo gênero.
PÚBLICO	Infanto-juvenil inglês ou de língua inglesa.	- Ampliação de público	Infanto-juvenil e adulto; fãs da obra-fonte e do autor, além de um novo público que não conhecia a obra literária.
MEIO	Livro	Como se dá a mudança de canal/ sistema? - Em duas etapas: 1. do livro ao roteiro; 2. do roteiro ao filme	Filme
LUGAR	Inglaterra – produção e publicação.	De onde para onde? - Diferente do livro, o filme foi lançado em vários países simultaneamente.	Filmado quase todo na Nova Zelândia; produção britânico-americana. Estreia simultânea em vários países.

T E M P O	Escrito a partir de 1948. Publicado em 1950.	De quando para quando? - O filme não foi produzido dentro do contexto real de guerra ou pós-guerra no qual o livro foi escrito	Roteirização, produção e gravação entre 2002 e 2005. Estreia em 2005.
M O T I V O	1. Segundo o próprio C.S. Lewis, a criação de <i>O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa</i> começou com imagens: “um fauno carregando um guarda-chuva, uma rainha em um trenó e um leão magnífico. No início não havia nada de cristão sobre eles; esse elemento se introduziu por conta própria” (reelane.com.br). O biógrafo Alister McGrath (2013, p. 213) escreveu que Nárnia “teve suas origens em imagens mais do que em ideias”. 2. As conversas literárias com J. R. R. Tolkien também foram fundamentais, já que ele incentivou Lewis em seu projeto e na criação de novas histórias. 3. Lewis era apaixonado por contos de fada, e uma vez mencionou como gostara de <i>O Hobbit</i> , de Tolkien (MCGRATH, 2013, p. 153). Ele afirmou que “às vezes as histórias de fadas podem dizer o que é melhor” (reelane.com.br).	Quais as motivações para a produção de uma nova obra a partir de outra? - Há razões que se relacionam com questões específicas da tradução, como o porquê de determinada obra ter sido escolhida para ser adaptada. Por outro lado, uma produção cinematográfica é um projeto que se relaciona imediatamente com a parte pecuniária e onde existem muitas pessoas envolvidas que, por sua vez, carregam diferentes motivações que podem interferir na obra final.	1. No caso da produtora, a boa recepção de adaptações filmicas de livros do gênero ficção/fantasia que haviam sido lançados nos anos anteriores (Franquias <i>Harry Potter</i> e <i>Senhor dos Anéis</i>). 2. Desenvolvimento tecnológico: Douglas Gresham afirmou que já haviam existido vários projetos para as crônicas que haviam sido colocados de lado por alguns motivos, dentre os quais a falta de aparato tecnológico de décadas anteriores se destacava como o principal.
F U N Ç Ã O	Literatura de fantasia voltada para crianças; meio de aquisição/ enriquecimento cultural.	Para que um filme? - Criação de novas possibilidades comunicativas. Alcance tanto dos leitores da obra de Lewis como de um novo público que não conhecia ou não havia lido o livro.	Filme que conta a história do livro mantendo a intenção do autor; ser mais uma adaptação do segmento (<i>Harry Potter/ Senhor dos Anéis</i>); muitas vezes visto como mera forma de entretenimento.
B – FATORES INTRATEXTUAIS			
AS SU NT O	Os primeiros contatos e entrada dos irmãos Pevensie em Nárnia.	Sobre o quê? - Os mesmos temas estão presentes nas duas obras.	Os primeiros contatos e a entrada dos irmãos Pevensie em Nárnia.

C O N TÉ U D O	A história começa explicando que os irmãos Pevensie precisaram se mudar para a casa de um excêntrico professor por causa da guerra. Em seguida, são descritos os primeiros dias na mansão, enquanto as crianças tentam se entreter. Lúcia é a primeira a descobrir Nárnia, seguida por Edmundo e, por fim, pelos irmãos mais velhos. Quando todos entram naquele mundo fantástico, enfrentam desafios e descobrem que fazem parte de uma antiga profecia para restaurar a paz. Com a superação dos conflitos, a tranquilidade volta a Nárnia, e os irmãos são coroados reis e rainhas. Anos depois, já sem lembranças de suas vidas passadas, os irmãos, durante uma caçada, encontram o caminho de volta para casa pelo mesmo guarda-roupa. Ao atravessá-lo, percebem que o tempo em sua realidade não passou, e voltam a ser crianças, encerrando sua primeira aventura em Nárnia.	Quais são os elementos que devem/podem ser levados para um filme, considerando tanto a relevância desses mesmos elementos quanto à limitação de tempo da obra de chegada? - Por se tratar de uma obra audiovisual, muitas situações e elementos que são descritos pelo narrador dentro da história do livro, precisam ser mostrados no filme. Fazem-se necessárias também a seleção e a consequente exclusão de cenas, já que nem tudo pode ser comportado em um filme.	O filme inicia com cenas de bombardeios em Londres, passando depois para a casa da família Pevensie, onde todos tentam se proteger das explosões. Em seguida, é mostrada a viagem das crianças até a chegada na casa do professor. A partir de então, a narrativa fílmica segue com a mesma série de acontecimentos contidas no livro, relatadas no quadro ao lado, na coluna da esquerda, sobre o conteúdo da obra-fonte.
PR ES S U P O SI Ç Õ ES	Levando em conta pistas da dedicatória, espera-se que o leitor seja alguém que aprecie contos de fadas. Na narrativa, as crianças saem de Londres devido aos bombardeios da guerra, e o livro foi escrito poucos anos após o fim da II Guerra Mundial. Talvez Lewis quisesse criar uma identificação entre o relato na obra e a situação real vivida por milhões de crianças durante a guerra. A escolha de ambientar a história nesse contexto pode ter relação com as experiências pessoais de Lewis, que serviu na I Guerra Mundial e quase foi convocado para a II, período coincidente com a produção da obra. Embora seja um livro aparentemente voltado para crianças, com o subtítulo “um conto infantil” na versão original, Lewis parece ter esperado que adultos também lessem a história. Isso fica evidente em algumas pistas na obra e em outras, como na dedicatória a Lucy, em que menciona que esperava que ela, em sua fase adulta, buscasse o livro em uma “prateleira empoeirada”.	O que é possível inferir da nova obra e de seu público? Os pressupostos da situação de partida se aplicam à situação de chegada?	Apesar de considerar o interesse de fãs da obra de Lewis, não se pressupõe que o público do filme, de forma geral, precise conhecer ou ter lido o livro. O contexto de guerra/pós-guerra não se insere no tempo e espaço onde o filme foi lançado, constituindo-se como elemento apenas dentro da narrativa, mas não fora dela.
EST RU TU RA ÇÃ O	17 capítulos	Como e em quanto tempo os capítulos do livro foram reestruturados dentro do roteiro cinematográfico?	3 atos; 143 min.

EL E M E N T O S N Ã O V E R B A I S	Ilustrações de algumas cenas feitas pela jovem Pauline Baynes.	Como os elementos verbais do livro foram expressos de forma não verbal no filme? - Algumas das ilustrações de P. B. parecem ter inspirado algumas cenas do filme. As descrições narradas são mostradas na obra audiovisual.	Elementos visuais e sonoros: fotografia, figurino, maquiagem, trilha sonora etc.
LÉ X I C O	Vocabulário simples, acessível ao público infanto-juvenil.	Quais mudanças nesse sentido foram necessárias, considerando o novo formato da obra de chegada e o contexto onde ela se insere?	Vocabulário mais simples que o do livro, com marcas da linguagem verbal.
SIN TA XE	Narração em 3ª pessoa e uso de discurso direto	De que outra forma a história pode ser contada?	Não há narração, apenas discurso direto
ELE ME NTO S SUP RAS EG ME NTA IS	Uso de itálico para indicar a inserção de um texto dentro de outro texto (a nota da rainha deixada na casa do fauno Tumnus e antiga profecia sobre a volta de Aslam e restauração de Nárnia)		Não se aplica
C – EFEITO			
E F E I T O	A obra de Lewis é uma história voltada para crianças, em que os protagonistas também são crianças que enfrentam escolhas e consequências, seguindo uma clássica “jornada do herói” que as faz amadurecer. Esse percurso confere à obra um efeito didático. A narrativa funciona como um convite à aventura e um apelo para viver a infância, mesmo que o leitor seja adulto. O exemplo do professor ilustra isso, pois ele demonstra maior disposição para acreditar no sobrenatural do que as crianças mais velhas, reforçando o valor da imaginação infantil.	O efeito foi mantido (totalmente/partialmente) ou não? /De que forma esse efeito pode ser sentido/ identificado?	A narrativa do filme - começo, meio e fim - é estruturada de forma semelhante à do livro. Os personagens principais passam pelos mesmos conflitos, escolhas e consequências.

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

Além da comparação geral entre as obras para compreender o escopo da tradução, esta pesquisa também realizou uma análise detalhada de passagens do livro e do filme que abordam os temas complexos que serão vistos de forma mais detalhada nas subseções a seguir. O objetivo foi examinar como alguns elementos (personagens, enredo e linguagem) foram reconstruídos na adaptação cinematográfica, considerando a intenção, função e efeito das transformações operadas. Segundo Nord, esses três fatores são “pontos de vista diferentes acerca do mesmo aspecto de comunicação” (Nord, 2016, p. 91) e devem ser diferenciados

metodologicamente no processo de tradução. A autora destaca que, para verificar a intenção, é necessário perguntar qual função o emissor pretende que o texto cumpra e que efeito ele busca causar no receptor (Nord, 2016, p. 91).

4.1 O encontro de Lúcia com o fauno Tumnus: sequestro/ tráfico de crianças

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

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

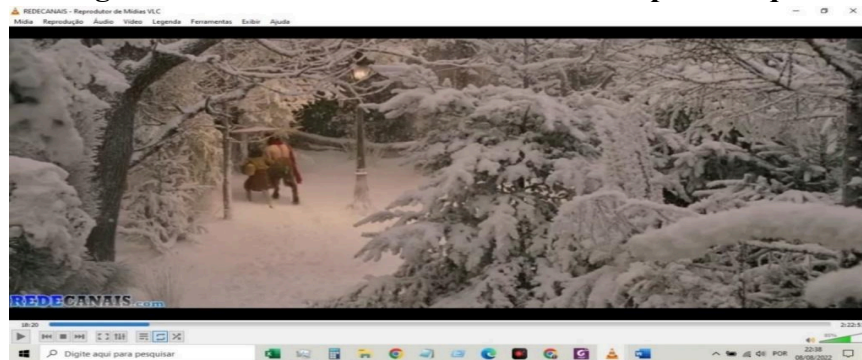
Os desenhos de Pauline Baynes contidos no livro (figura 1) também ajudam o leitor a visualizar aquele momento de forma icônica. Ela fora contratada por Lewis após indicação de Tolkien, que já havia encomendado anteriormente os serviços da artista para ilustrar *O Senhor dos Anéis*. Tolkien, ao ver o resultado do trabalho da artista, falou: “são mais que ilustrações, são um tema colateral” (Tolkien, 1949 apud McGrant, 2013, p. 226). É conhecido que Lewis considerou fazer os desenhos por conta própria, mas acabou desistindo. (Hooper; Lewis, 2009) Ele relata que o seu primeiro contato com a arte por meio de imagens foi com as ilustrações dos livros que lia quando criança (Lewis, 2019). “As dos *Contos*, de Beatrix Potter, eram o prazer da minha infância” (Lewis, 2019, p. 18). Tomando a própria experiência, de como os desenhos dos livros mexiam com a sua mente, o escritor deve ter considerado a atribuição dada a Baynes muito importante.

Figura 1 – Ilustração da caminhada de Lúcia e Tumnus pelo bosque



Fonte: (Pauline Baynes, 1950)

Figura 2 – Caminhada de Lúcia e Tumnus pelo bosque



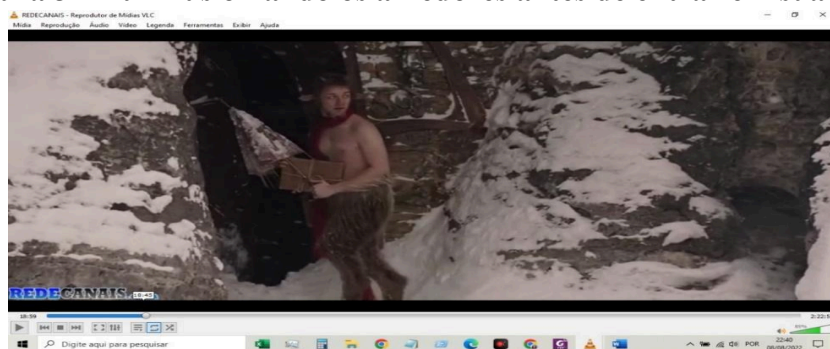
Fonte: Filme *As Crônicas de Nárnia, o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) – print de tela

Voltando ao enredo, após a caminhada pelo bosque e a conversa na casa do novo amigo, um momento de tensão surge quando o fauno revela o verdadeiro motivo do convite feito a Lúcia. Antes dessa confissão, a menina enfrenta um dilema ao decidir se aceita ou não o convite do "estranho". Inicialmente, age com cautela: “Muito obrigada, Sr. Tumnus, mas eu estava querendo voltar pra casa” (p. 108), mas logo cede: “É muita bondade de sua parte. Só que não posso demorar muito” (p. 108). Lewis construiu o primeiro contato entre "o nosso mundo" e Nárnia, de forma que Lúcia fosse a personagem ideal, pois seus irmãos teriam reações diferentes diante do acontecido.

A situação vivida pela personagem, em muito, lembra o clássico conto de *Chapeuzinho Vermelho*. A figura da menina indefesa andando sozinha pela floresta se tornou um elemento emblemático. Contudo, diferente das evidentes más intenções do lobo, especialmente na versão camponesa apresentada por Darnton (1986), ao ler o livro, o leitor de qualquer idade possivelmente não duvidará muito da índole do fauno até que ele revele o plano de sequestrar a menina, pois a narrativa parece não dar espaço para isso. Porém, quando essa passagem é mostrada no filme, o expectador pode notar algumas mudanças em comparação com o romance, por meio de pistas não verbais deixadas na obra adaptada, como enquadramentos e movimentos de câmera.

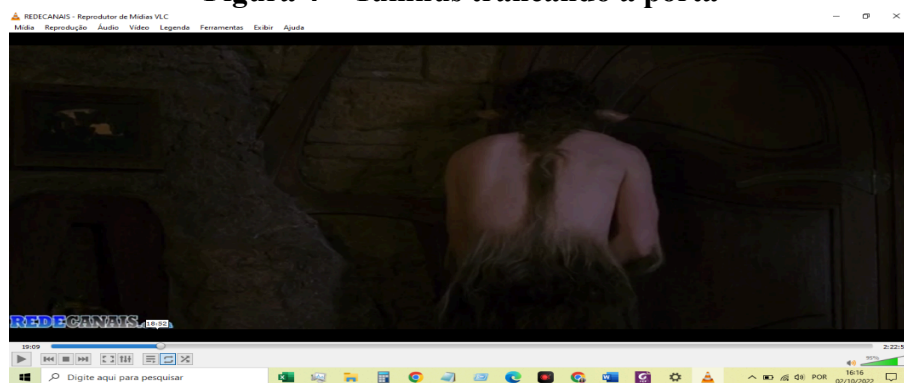
A forma como Tumnus olha ao redor de sua casa antes de entrar (figura 3), por exemplo, ou quando tranca a porta com chave (figura 4) são atitudes, no mínimo, ambíguas. Ou o fauno queria proteger Lúcia de algo, ou queria tentar alguma coisa contra a menina. De todo modo, diante desses sinais, o expectador fica num estado de alerta pelo que possa acontecer à criança. Segundo a teoria semiótica de Peirce (2005), índice é “tudo o que atrai a atenção” e “tudo o que nos surpreende” (Peirce, 2005, p. 67). Para o autor, o índice aponta para uma segunda experiência, tendo em vista que quando ele atrai a atenção, não é para si próprio. Martin (2005, p. 306), por sua vez, afirma que “nada nos impede de considerar um movimento de câmara um signo, atendendo a que esse movimento de câmara tem sempre um sentido e porquê”.

Figura 3 – Tumnus olhando os arredores antes de entrar em sua casa



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

Figura 4 – Tumnus trancando a porta



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

É notável também a variedade de iluminações, que, para Martin (2005, p. 71), “constituem um factor decisivo de criação da expressividade da imagem”. A luz e as cores são signos que podem estar carregados de valor simbólico e são capazes de causar um efeito sobre nós. Em um primeiro plano, os personagens aparecem em um cenário muito claro por causa da neve (figura 5), além da presença de um lampião no meio do bosque (figura 2). Nessa paisagem inicial temos uma luz difusa e predominância do branco, que muitas vezes é considerado ausência de cor ou a soma de todas as cores, o que remeteria, em último caso, a uma ideia de totalidade, e, de fato, a neve cobria toda Nárnia há mais de 100 anos. Uma das interpretações que *O Dicionário de Símbolos* sugere sobre a cor é a seguinte: “O branco produz sobre nossa alma o mesmo efeito do silêncio absoluto... Esse silêncio não está morto, pois transborda de possibilidades vivas... É um nada pleno de alegria, juvenil, ou melhor, um nada anterior a todo nascimento, anterior a todo começo” (Chevalier; Gheerbrant, p. 142). A tomada de entrada de Lúcia em Nárnia simboliza o momento zero, que parte em seguida para um universo de possibilidades.

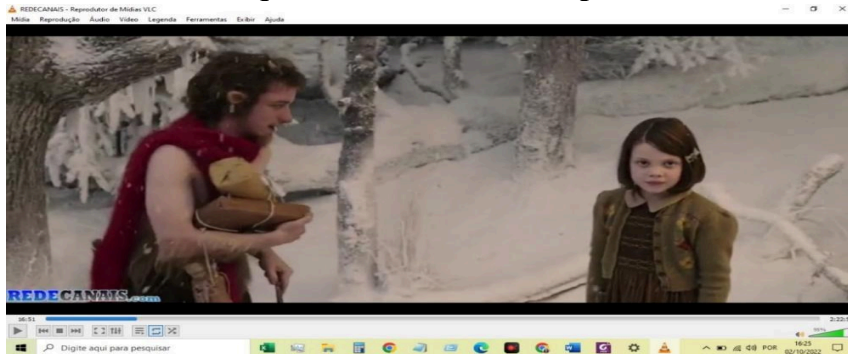
A casa de Tumnus se apresenta com uma luz sutil vinda da lareira (figura 6). Na linguagem cinematográfica, esse efeito é conhecido como iluminação em *low-key*, caracterizada pelo contraste com luz em pontos específicos e sombras escuras (Bordwell; Thompson, 2014). Esse tipo de iluminação é geralmente usado em cenas sombrias e misteriosas (Bordwell; Thompson, 2014). No entanto, a luz amarela da lareira confere um ar de aconchego ao ambiente, criando uma sensação ambígua entre segurança e perigo iminente.

Na cena seguinte, a iluminação diminui ainda mais quando a lareira se apaga e Lúcia adormece, aparentemente sob efeito da música da flauta. Sem o fogo, o tom azul-escuro

domina o ambiente, transmitindo frio e tristeza. Tumnus aparece sentado nos degraus da escada, distante da garota (figura 7). Ela desperta, levanta-se e aproxima-se do fauno. Nesse momento, Tumnus, chorando, confessa o crime que estava prestes a cometer. A tensão é palpável, pois ainda não está claro se a confissão de Tumnus é sincera ou parte de um quadro psicótico. Esse tom mórbido sublinha o perigo enfrentado por Lúcia.

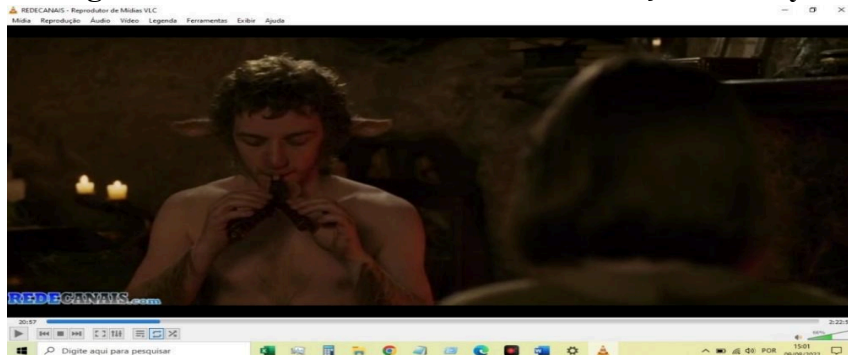
Essa gradação da luz, que só existe no filme, realça ainda mais o drama vivido pelos personagens, contribuindo de forma simbólica para transmitir diferentes atmosferas e graus de perigo. “A transformação progressiva da iluminação do cenário, destinada a sugerir a passagem a um outro plano de realidade, permite efeitos poderosamente evocadores.” (Martin, 2005, p. 239).

Figura 5 – Encontro no bosque/ iluminação difusa; predominância da cor branca



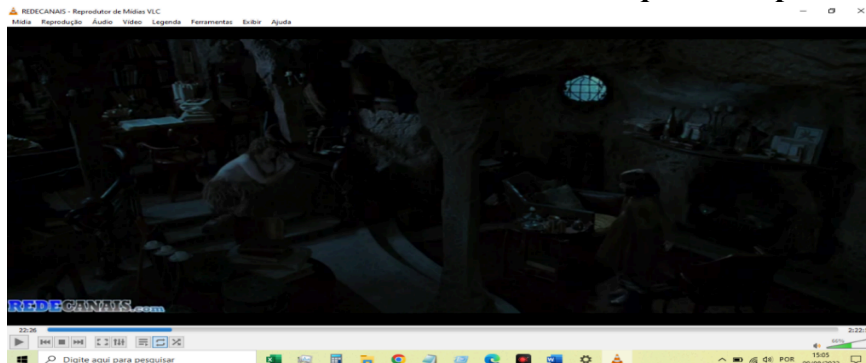
Fonte: Filme *As Crônicas de Nárnia, o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) – print de tela

Figura 6 – Tumnus tocando flauta/ iluminação low-key



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

Figura 7 – Tumnus chorando na escada/ ausência quase completa de luz



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

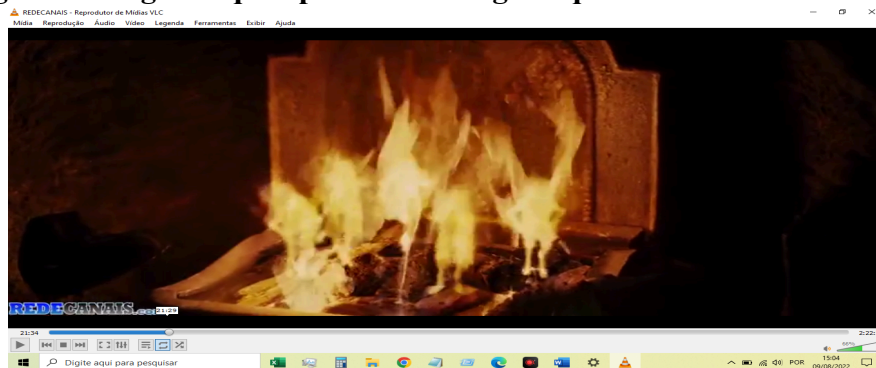
Apesar das sutis mudanças destacadas por meio dos indícios mencionados, há momentos que mostram claramente o esforço dos realizadores em transpor de forma icônica certas passagens para o filme, embora essa tarefa seja desafiadora. Brito (2006) denomina essa adaptação de transformação propriamente dita, que consiste em transportar elementos com significado equivalente, porém apresentados em uma configuração distinta. Um exemplo disso é quando Tumnus se oferece para tocar uma canção narniana. No romance, lê-se: “(...) tirou de uma caixinha uma flauta pequena e esquisita, que parecia feita de palha, e começou a tocar. A melodia dava a Lúcia vontade de rir e chorar, de dançar e dormir, tudo ao mesmo tempo.” (p. 109).

Na versão filmica, enquanto Lúcia toma chá e observa a lareira, o fauno executa uma melodia melancólica. Nisso, figuras de seres dançantes de Nárnia começam a surgir das chamas (figura 8). Essas figuras remetem às histórias contadas por Tumnus sobre os tempos antes do reinado da Feiticeira Branca. Há uma notável aproximação entre obra-fonte e obra-meta, na medida em que a cena reproduz as mesmas sensações antitéticas narradas no romance, por meio da ativação de dois sentidos (audição e visão). A melancolia da melodia e a alegria representada pelas figuras no fogo remetem a sensações opostas bastante próximas ao “rir e chorar” citados no livro.

(...) é oportuno lembrar que cinema e literatura têm, entre outras formas de atuação, uma função narrativa. Entretanto, cada um usa seus próprios meios. O romancista dispõe de um único meio de expressão, que é a linguagem verbal (...) Já o cineasta, além da linguagem verbal, escrita, como em títulos e legendas, ou oral, como nos diálogos, dispõe de outros meios de expressão, tais como música e imagem visual. (DINIZ, 2005, p. 21-22)

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

Figura 8 – Figuras que aparecem no fogo enquanto Tumnus toca flauta



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

4.2 Conflitos e competição entre Edmundo e seus irmãos: mentiras e traição

Edmundo é um dos personagens mais complexos. Ele tem dificuldade de relacionamento com os irmãos e parece sempre estar de mau humor. Nada fora do normal à primeira vista, pois é comum que crianças pequenas briguem. Entretanto, o mais novo dos dois meninos consegue ter problemas com todos os outros irmãos. No livro (Lewis, 2011), Edmundo é descrito várias vezes como sendo mau, principalmente por Pedro, seu irmão mais velho. Algumas das passagens são “(...), mas Edmundo costumava bancar o mau, e estava sendo mau daquela vez” (p. 113) “Afinal, é nosso irmão, um pouco imbecil e mau, mas irmão.” (140); “Edmundo tinha-se sentido maldisposto, mal-humorado, aborrecido com Lúcia (...) diante da pergunta de Pedro, decidiu fazer a coisa mais mesquinha e mais ordinária de que se poderia ter lembrado.” (p.121), “Ele, que a cada momento se tornava mais maldoso, achou que tinha conseguido uma grande vitória.” (p.121), “Você está sendo muito malvado com a Lu (...)Você está abusando, querendo humilhá-la por causa disso. E por pura maldade.” (p.122), “É maldade sua. Você sempre gostou de portar-se como um cavalo com os mais novos: no colégio você já era impossível.” (p. 122).

O ápice da rebelião do rapazinho contra a sua própria família é quando ele vai até a Feiticeira Branca e revela a localização dos irmãos. No entanto, outras passagens atenuam a visão do desvio de caráter de Edmundo: “Não pense que Edmundo era tão ruim a ponto de desejar ver o irmão e as irmãs transformados em estátuas de pedra. O que ele queria simplesmente era comer manjar turco, ser príncipe (e mais tarde rei) e vingar-se de Pedro, que o chamara de ‘cavalo’”. (p. 142); “Edmundo, pela primeira vez desde que esta história começou, sentiu pena de alguém que não fosse ele mesmo.” (p. 154). Ao longo da narrativa, ele começa a mostrar pequenos sinais de culpa e remorso até chegar ao ponto de arrepender-se completamente, algo que se comprova pelas suas atitudes.

O texto de Lewis contém claras referências bíblicas, especialmente em relação ao papel de Edmundo e aos complexos temas que o cercam. A traição do menino simboliza a queda do homem no paraíso. Isso é evidenciado pelo sacrifício vicário de Aslam em resposta às acusações da Feiticeira Branca, assim como Jesus se entregou pela humanidade devido ao pecado de Adão. Tal como Jesus, Aslam também ressuscita. Outras referências bíblicas incluem as histórias de Esaú e Judas. O manjar turco que Edmundo consome faz alusão tanto ao prato de lentilhas quanto às trinta moedas de prata. No caso de Esaú, ele vende seu direito de primogenitura por uma refeição.

Entre os temas tratados em *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, os que envolvem Edmundo são os mais controversos. Apesar de ser uma criança, ele comete atos que prejudicam muitos, inclusive sua própria família. Nas narrativas bíblicas, os personagens mencionados pagaram um alto preço por suas escolhas. Cada um deles possuía características muito distintas e cometeram erros por diferentes motivações. Edmundo reflete todos os arquétipos representados por esses personagens, repetindo padrões de desvio e simbolizando a corrupção da natureza humana.

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

lhos a obra de Lewis, nos deparamos com a “presença efetiva de um texto em um outro” (Genette, 2010, p. 14).

No filme, as cenas iniciais mostram um ataque aéreo em Londres e, em seguida, a casa dos Pevensie, onde todos tentam se proteger em um abrigo antibombas. Essa é a forma como o tradutor inseriu o contexto da guerra, que no livro é apenas mencionado rapidamente, justificando a ida das crianças ao interior. Nessa sequência, algo novo é adicionado, mudando a perspectiva sobre Edmundo ao longo do filme. Um dos planos mostra o garoto voltando para dentro de casa para pegar uma foto do pai antes de entrar no abrigo (figura 9). Esse gesto cria empatia no público, sugerindo que o mau comportamento de Edmundo se deve, em parte, à saudade do pai, indicando que ele não era “tão ruim” quanto poderia parecer nas cenas seguintes.

A ação de pegar o retrato do pai é um tipo de signo que atrai atenção do expectador para uma segunda mensagem, possuindo uma relação de causalidade. Logo, da perspectiva de quem assiste, esse signo trata-se de um índice. Provavelmente, houve uma preocupação em retratar no filme um garoto que, na narrativa literária, é descrito como “mau” desde o início. Assim, o adaptador retextualiza o perfil de Edmundo, introduzindo elementos que suavizam sua natureza, embora ele acabe cometendo os mesmos erros. Essas adaptações permitem que o público desenvolva uma visão mais simpática do personagem.

Figura 9 – Edmundo depois de ter se arriscado para pegar uma fotografia do pai no meio de ataques aéreos



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

O acréscimo de elementos à obra adaptada faz parte das operações trazidas por Brito (2006), que se baseou em parte no trabalho de Vannoye. Este último constata duas mudanças frequentes na passagem da estrutura cinematográfica para a literária: adição e redução. (Vannoye, 1989; apud Brito, 2006). “A adição tem um papel decisivo no processo adaptativo (...) Assim é que, em muitos casos, um elemento inexistente no livro é adicionado ao filme para compensar efeitos verbais perdidos em outras instâncias. (BRITO, 2006, p. 6-7). Destarte, se a redução é um processo quase que obrigatório no caminho entre a linguagem escrita e a linguagem cinematográfica, a adição, pelo contrário, é quase sempre uma opção, assinalando o papel criativo do tradutor e legitimando a adaptação, a despeito de sua natureza intrínseca, como uma obra nova e independente.

Outro detalhe importante concerne às características físicas do elenco que representa os irmãos Pevensie. Enquanto os atores que interpretam Lúcia, Susana e Pedro (Georgie Henley, Anna Popplewell e William Moseley, respectivamente) são muito parecidos, todos com cabelos que variam entre o loiro e o castanho-claro, olhos em tom claro e formas

do rosto levemente arredondadas, o ator que interpreta Edmundo (Skandar Keynes) possui cabelos e olhos escuros que contrastam com uma pele muito alva e um rosto com linhas verticais mais retas (figuras 10). Essas diferenças aumentam a sensação de distanciamento de Edmundo em relação aos irmãos, influenciando a interpretação desses signos. Por conseguinte, “um pequeno detalhe, físico ou psíquico, que não havia no romance pode aparecer no filme como um deflagrador semântico importante, em substituição ou não a elementos da estrutura romanesca” (Brito, 2006, p. 71).

Figura 10 – Elenco que interpreta os quatro irmãos Pevensie

(no canto superior esquerdo: Skandar Keynes, intérprete de Edmundo; no canto inferior esquerdo: William Moseley, intérprete de Pedro; no canto superior direito: Georgie Henley, intérprete de Lúcia e no canto inferior direito: Anna Popplewell, intérprete de Susana)

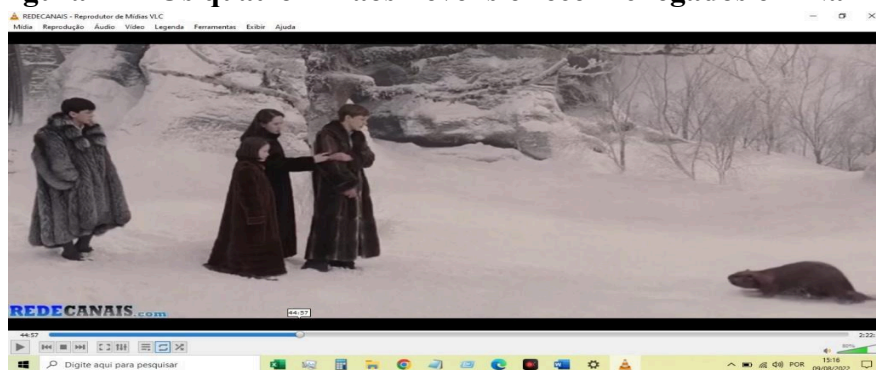


Fonte:

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

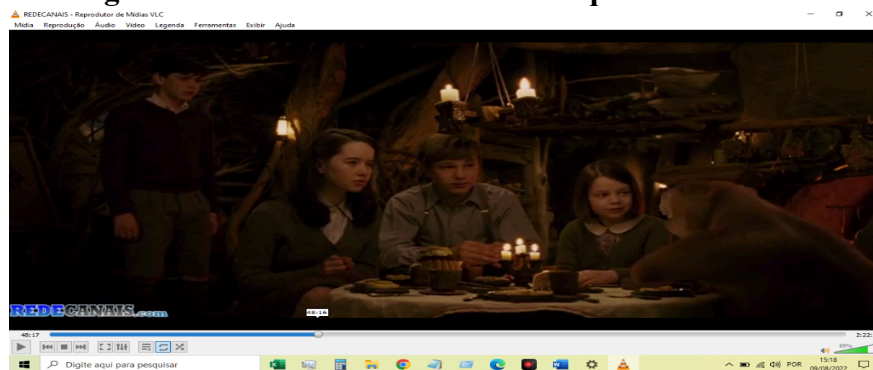
Além disso, durante as gravações foram feitos alguns enquadramentos que apresentam Edmundo separado dos irmãos, conforme demonstrado nas capturas de tela (figuras 23 e 24). “Em qualquer imagem o quadro não é simplesmente uma borda neutra; ele impõe *certo ponto de vista* ao material da imagem. No cinema, o quadro é importante porque *define* ativamente a imagem para nós.” (Bordwell; Thompson, 2014, p. 298, grifo do autor).

Figura 11 – Os quatro irmãos Pevensie recém-chegados em Nárnia



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

Figura 12 – Os irmãos Pevensie no dique do Sr. Castor



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

Todos os recursos usados na composição do personagem Edmundo para as telas contribuem para a construção de sentidos que formamos sobre ele. Consequentemente, conseguimos ver um menino com um caráter no mínimo questionável e ainda assim conseguimos criar um sentimento positivo em relação a ele e uma expectativa de que ele mude até o fim da trama.

4.3 As batalhas de Pedro: guerra e morte

Pedro, o mais velho dos irmãos, possui uma figura de líder. Na ausência do pai, ele assume tanto um papel adulto perante os irmãos, quanto comportamentos infantis, como mostram os trechos: “Pedro via-se na obrigação de impedir as zombarias de Edmundo. E ninguém tinha vontade de tocar no assunto do guarda-roupa.” (Lewis, 2011, p. 124) e “Tudo perfeito – disse Pedro. – Vai ser formidável. O velhinho deixa a gente fazer o que quiser.” (p. 103). Consequentemente, ele é um personagem que se encontra em uma região de fronteira entre a infância e a maturidade, entre as brincadeiras de criança e as responsabilidades de adulto. Em Nárnia, ele é desafiado a liderar e enfrentar a morte. Após superar desafios, a evolução de Pedro é visível: “Lúcia viu, então, Pedro e Aslam apertarem-se as mãos. Inacreditável o ar que Pedro tinha agora: face pálida e grave, um ar muito mais velho.” (p.182).

Momentos decisivos mostram Aslam permitindo que Pedro tome decisões de forma autônoma. Quando os irmãos são coroados, Pedro é destacado como “o ‘Grande Rei’, acima de todos os outros” (p. 159, grifo nosso). A explicação dada por Aslam é a primogenitura, já mencionada no caso bíblico de Esaú, e significativa em muitas culturas, especialmente na judaico-cristã. Assim, as atribuições a Pedro convergem com outros intertextos e influências religiosas já citadas.

Na literatura, a idade de Pedro é entre 13 e 14 anos, isso contando com a segunda ocasião em que esteve em Nárnia. Já no filme, o ator que interpreta o personagem, William Moseley, tinha 17 anos quando as filmagens foram feitas, no segundo semestre de 2004. Sendo assim, na peça audiovisual o personagem aparenta ser um rapaz mais velho, o que condiz melhor com o papel que vai desempenhar na história, pois mesmo sendo muito jovem precisará tomar decisões difíceis.

No livro, há duas passagens que mostram o menino lidando diretamente com situações que envolvem morte e guerra. Na primeira, ele mata o lobo Maugrim, animal

antropomorfizado, e na segunda, ele lidera o exército de Aslam na luta contra o exército da feiticeira. “Pedro não se sentia bem ao lembrar que ia assumir sozinho a responsabilidade da batalha. Fora um grande choque o fato de Aslam não prometer estar presente” (p. 168). Os excertos que narram essas lutas são breves, mas pelo menos o primeiro é rico em descrições que podem ser consideradas desafiadoras para serem filmadas, levando-se em conta a intensidade da linguagem verbal empregada por Lewis. Vejamos o seguinte trecho:

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

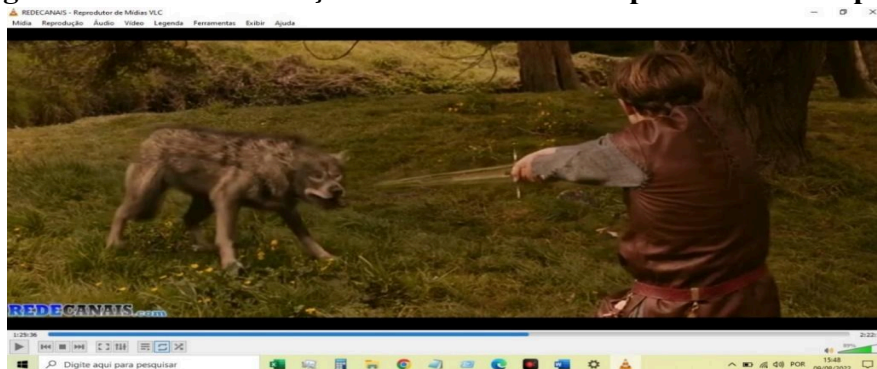
É comum que adaptações de livros que contenham partes polêmicas, com teor violento ou sexual, sejam atenuadas. No caso do filme *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, trata-se de uma adaptação de um livro voltado para o público infanto-juvenil, sendo assim, essa primeira passagem foi retextualizada por um processo de simplificação. Brito (2006) define essa operação como uma transformação que consiste em, no filme, diminuir a dimensão de um elemento que, no romance, é maior. O autor categoriza essas transformações em três elementos: enredo, personagens e linguagem (Brito, 2006, p. 6). No filme, a simplificação ocorre principalmente na linguagem, que, no livro, é mais dramática e agressiva. Isso, por sua vez, afeta o andamento do enredo, tornando a sucessão de eventos mais dinâmica na adaptação cinematográfica, ajustando-se à sensibilidade do público-alvo e ao formato visual.

Maugrim: Vamos. Já passamos por isso antes. Nós dois sabemos que você não consegue.
Susana: Pedro! Atenção!
(Aslam e um pequeno grupo de soldados aparecem. Aslam prende o segundo lobo no chão.)
Aslam: Não! Fiquem com suas armas. Esta é a batalha de Pedro.
Maugrim: Você pode pensar que é um rei, mas vai morrer... ...como um cachorro!
(salta para Pedro)
Susana: Cuidado!
(Pedro e Maugrim caem no chão.)
Lúcia: Pedro!
Susana: Pedro!
(Susana e Lúcia saltam para o chão. Elas empurram o lobo, revelando Pedro abalado e ambas o abraçam...)
Aslam: Pedro, limpe a espada! (NARNIAFANS.COM, 2006, p. 24)

A simplificação pode ser percebida pela rapidez com que a sucessão de eventos

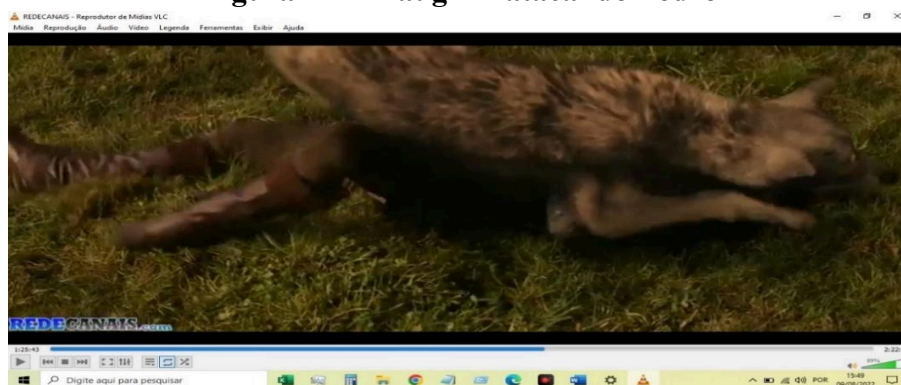
acontece, resumindo-se aos seguintes planos básicos: 1. O lobo ameaçando Pedro; 2. Pedro empunhando a espada de forma que aparenta inexperiência e temor (figura 13); 3. O lobo se lançando contra Pedro; 4. O corpo do lobo caído em cima de Pedro (figura 14). Tudo isso leva em torno de apenas 40 segundos.

Figura 13 – O lobo ameaçando Pedro/ Pedro empunhando uma espada



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

Figura 14 – Maugrim atacando Pedro



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

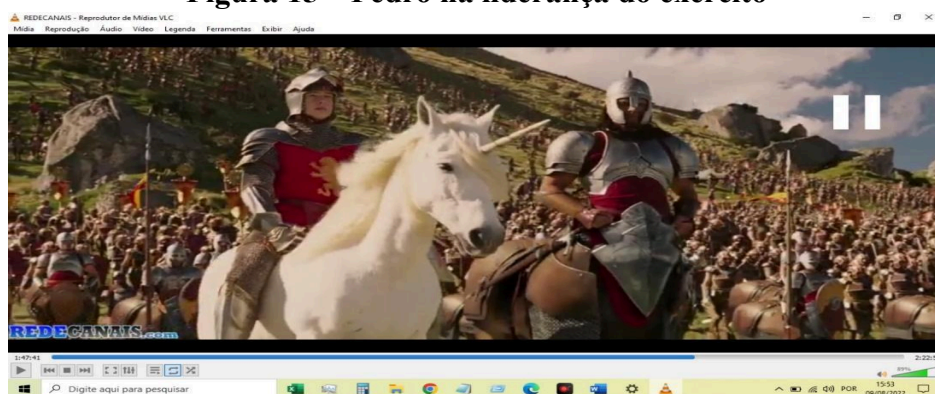
Ao analisarmos outros elementos da narrativa, notamos operações mais abruptas, como a redução. No livro, termos como “sangue”, “pelos”, “calor” e “suor” não só funcionam como símbolos, mas também criam a atmosfera frenética do combate entre Pedro e o lobo. Esses elementos, no entanto, são omitidos no filme. Não seria concebível mostrar "a lâmina brilhante manchada de sangue e de pelos do polícia secreta", como no livro (Lewis, 2011, p.166). O tradutor suprime esses signos que apontariam para o ato de violência praticado por um jovem, ainda que em legítima defesa. O resultado é que ainda que entendamos que Pedro matou Maugrim, não nos sentimos chocados com aquilo que não foi apreendido pelos nossos sentidos.

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

Em algumas entrevistas, Andrew Adamson falando sobre as impressões da

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

Figura 15 – Pedro na liderança do exército



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

Outra operação dentro das categorias de Brito (2006) que pode ser detectada, relativa aos mesmos acontecimentos é o deslocamento. Isso acontece quando elementos que estão em ambos, filme e texto literário, não aparecem na mesma ordem cronológica ou espacial. Desse modo, ao invés de ser apresentada em uma única cena, a batalha foi dividida em partes entrecortadas e intercaladas com outras cenas. Essa mudança realçou ainda mais o momento da batalha dentro do enredo, aumentando também as expectativas do público em relação ao resultado do combate.

Esse tipo de disposição de planos é chamado pelos teóricos do cinema (Bazin, 2018; Bordwell; Thompson, 2014; Martin, 2005) de montagem alternada ou montagem paralela, cuja introdução como técnica cinematográfica é atribuída a David W. Griffith. “Ao criar a montagem paralela, Griffith conseguiu dar conta da simultaneidade de duas ações, distantes no espaço, por uma sucessão de planos de uma e da outra” (Bazin, 2018:86). Bordwell e Thompson (2014) observam que, além de oferecer ao espectador conhecimento superior ao dos personagens, a montagem paralela aumenta a tensão ao criar expectativas que só são gradualmente satisfeitas. “A montagem paralela, portanto, oferece certa descontinuidade espacial, mas amarra a ação ao criar uma percepção de causa e efeito e simultaneidade temporal.” (Bordwell; Thompson, 2014, p. 381).

O uso dessa técnica, além de funcionar como um recurso narrativo, pode trabalhar para transmitir uma mensagem. Martin (2005) destaca que, além da justaposição de imagens, há uma busca por uma aproximação simbólica, “em que a sucessão de planos já não é apenas ditada pela necessidade de contar uma história, mas também pela vontade de provocar no espectador um choque psicológico” (Martin, 2005, p. 173). Bazin (2018), por seu turno, afirma que “quaisquer que sejam, podemos reconhecer nelas o traço comum que é a própria definição da montagem: a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e

que procede unicamente de suas relações.” (Bazin, 2018, p. 87).

Considerações Finais

A aplicação do modelo de análise da tradução de Christiane Nord permitiu a visualização de um panorama geral das obras de partida e de chegada, assim como também dos caminhos que conduziram à tradução. A comparação entre os fatores intratextuais e extratextuais das duas obras possibilitou uma análise detalhada das condições gerais de tradução, mostrando como a funcionalidade — o ponto de equilíbrio entre a intenção do texto de partida e a recepção na cultura de chegada — considerando a teoria nordiana, demonstrou ter sido alcançada.

A comparação entre livro e filme constatou que as escolhas tradutórias priorizaram a preservação dos temas analisados, uma vez que, apesar de serem complexos para serem reconstruídos imageticamente, eles não foram suprimidos. Contudo, essas mesmas questões foram adaptadas de forma a ajustar seu conteúdo e estética ao gênero fílmico e à mentalidade contemporânea sobre o que pode ser apresentado ao público infanto-juvenil.

Outrossim, além da teoria funcionalista, pertencente aos Estudos da Tradução, logrou-se contar com apoio de outras áreas que puderam fornecer nomenclaturas e classificações que permitiram que os objetos de estudo fossem melhor apreendidos e por conseguinte, mais facilmente abordados. Sendo assim, durante as análises foram trazidos autores dos campos da Semiótica, dos Estudos da Adaptação, da Linguagem Cinematográfica, entre outros. Ademais, quando se fala de tradução, evocam-se várias teorias, porquanto nela estão contidas a composição de textos e o intercâmbio entre linguagens, fenômenos estes amplamente estudados.

Por fim, acredita-se que este trabalho contenha pelo menos duas contribuições valiosas: primeiro, o entendimento de que as adaptações de obras literárias podem achar um ponto de conciliação entre a intenção do texto de partida e os interesses da cultura de chegada; segundo, a compreensão de como a linguagem cinematográfica é capaz de reconstruir os signos literários ora preservando o efeito original, ora reinterpretando esses elementos de forma a melhor adequá-los à nova situação comunicativa. Espera-se que esta pesquisa incentive outras novas sobre a tradução intersemiótica e a importância do uso de abordagens teóricas, como a de Nord, para análises críticas de adaptações entre diferentes formas de arte.

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LEWIS, C. S. **The Chronicles of Narnia: The lion, the witch and the wardrobe**. London/ New York: HarperCollins e-books, 2013. ISBN 0-06-623850-1 EPUB Edition OCTOBER 2012 ISBN 9780062245762 Version 11082013; First American edition, 2001; First published in Great Britain in 1998 by Collins. Disponível em: <https://www.pdfdrive.com/the-chronicles-of-narnia-books-17-e195210387.html>. Acesso em: 19 jul. 2021.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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