



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE HUMANIDADES  
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS  
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS: LÍNGUA INGLESA**

**JÉSSICA THAIANY SILVA NEVES**

***JOÃO E MARIA, CAÇADORES DE BRUXAS:*  
A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM ADAPTAÇÃO  
FÍLMICA**

**CAMPINA GRANDE - PB**

**2016**

**JÉSSICA THAIANY SILVA NEVES**

***JOÃO E MARIA, CAÇADORES DE BRUXAS:***  
**A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM ADAPTAÇÃO**  
**FÍLMICA**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras - Língua Inglesa do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras – Língua Inglesa.

**Orientadora: Professora Dra. Sinara de Oliveira Branco.**

**CAMPINA GRANDE - PB**

**2016**



**JÉSSICA THAIANY SILVA NEVES**

***JOÃO E MARIA, CAÇADORES DE BRUXAS:*  
A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM ADAPTAÇÃO  
FÍLMICA**

Aprovada em \_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup>. Dra. Sinara de Oliveira Branco – UFCG

Orientadora

---

Prof.<sup>a</sup> – Dra. Carmen Verônica de A. R. Nóbrega – UFCG

Examinadora

CAMPINA GRANDE - PB

2016

**A Deus,  
por sua infinita misericórdia. E a minha família,  
por me apoiar e me amar incondicionalmente.**

## RESUMO

O objetivo desta pesquisa é investigar a adaptação do conto de fadas *João e Maria* para o cinema, levando em consideração os elementos intersemióticos associados aos elementos contextuais e temporais que auxiliam na construção das personagens. Esta pesquisa é motivada pela percepção da crescente popularização de adaptações envolvendo contos de fadas para o cinema. O trabalho tem arcabouço teórico relacionado à Tradução Intersemiótica, à Adaptação e ao Cinema. Dentre os pressupostos teóricos utilizados, Hutcheon (2011) e Mundt (2008) trazem contribuições acerca de adaptação literária, enquanto Cusates (2008) contribui com a tradução literária. No campo dos estudos da Tradução Intersemiótica, as análises são feitas com base em Oustinoff (2011) e Jakobson (2000), enquanto no campo do Cinema, considerações acerca desse tema foram embasadas por Bernardet (2009), Aumont (1993) e Curado (2007) e no campo voltado para os Contos de Fadas apresentamos as contribuições de Órru (2012) e Bettelheim (2002). A sistematização dos dados baseou-se numa metodologia de cunho descritivo-interpretativista e de abordagem qualitativa. O corpus é formado por cenas do filme em questão, que representem – em imagens e através das legendas em língua portuguesa brasileira – aspectos imagéticos e linguísticos relevantes para a análise comparados a trechos selecionados do conto. Os resultados da pesquisa apontam que sendo o filme uma adaptação de uma obra literária podemos encontrar elementos que se assemelham à obra original como elementos que divergem, estes, porém, variam devido aos meios e elementos envolvidos em seu processo, como os produtores, os exibidores e os espectadores.

**Palavras-chave:** *Tradução Intersemiótica, Adaptação, Cinema, Conto de Fadas, João e Maria.*

## ABSTRACT

The aim of this research is to investigate the adaptation of the fairy tale *Hansel and Gretel* to the cinema, taking into consideration intersemiotic elements associated with contextual and temporal elements that might influence in the construction of the main characters. This research is motivated by the growing popularity of film adaptations based on fairy tales. The theoretical framework presents studies related to Translation Studies, Adaptation and Cinema. Among the authors studied Hutcheon (2011) and Mundt (2008) discuss literary adaptation and Cusates (2008) contributes with literary translation. Regarding Translation Studies, contributions come from Oustinoff (2011) and Jakobson (2000); while in the Cinema field considerations are presented by Bernardet (2009), Aumont (1993) and Curado (2007). Contributions on fairy tales come from Órru (2012) and Bettelheim (2002). Data collection was based on the descriptive and interpretative approach as well as the qualitative one. The corpus consists of scenes extracted from the movie presenting images and language that are relevant to our study both in images and through subtitles in Brazilian Portuguese. Results have shown that the movie adaptation of the literary work portrays elements that are similar to the original story, as well as elements that are different. This varies due to the products and elements involved in the adaptation such as producers, exhibitors and spectators.

**Keywords:** *Translation studies; Adaptation, Cinema, Fairy Tales, João and Maria.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, a Deus por me conceder toda a graça e misericórdia para que eu continue sempre forte. Por ser o meu refúgio e calmaria durante as adversidades da vida e por me mostrar o caminho da paz e da verdade.

Aos meus pais, Zeneide e Cleidson, por toda dedicação, amor, carinho e esforços sem medidas para a minha educação. Pela motivação e apoio e por acreditarem em mim antes mesmo que eu acreditasse. Obrigada pelo amor que nunca faltou e nunca falta.

Aos meus irmãos, Julliany e Vinícius, por me ensinarem a dividir e compartilhar, me tornando uma pessoa melhor. Por sempre me escutarem e me apoiarem em todos os momentos. Obrigada por me mostrarem o sentido de união e de amor ao próximo.

Aos meus colegas de graduação, Arthur de Oliveira e Anndresa Jathyacyris, pelo incentivo e amizade. Por sempre me escutar e me apoiar. Pelos laços formados durante o curso que perdurarão para a vida. Obrigada pelos bons momentos vividos e pelas confidências trocadas.

Aos meus colegas do Nucli – IsF, Deywhildson Oliveira, Ana Júlia Monteiro e Rossana Luna, pelo apoio e companhia em incontáveis horas. Obrigada pela afinidade e amizade e por tornarem o meu dia mais divertido.

Aos meus professores queridos e funcionários da Unidade Acadêmica de Letras os quais tive o prazer de conviver e que me guiaram durante minha jornada pelo curso.

À minha querida orientadora, Sinara de Oliveira Branco, por toda paciência, dedicação e pela leitura minuciosa de cada texto enviado. Obrigada por todas as contribuições oferecidas tanto nas disciplinas como nas orientações e por acreditar em mim.

À professora Carmen Verônica Nóbrega, por ter gentilmente aceitado o convite para fazer parte da banca examinadora e trazer suas contribuições significativas.

*“Though she be but little, she is fierce!”*  
— *William Shakespeare*

## SUMÁRIO

<b>1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>10</b>
<b>2 TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO E CINEMA .....</b>	<b>13</b>
<b>2.1 AS CONTRIBUIÇÕES DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA .....</b>	<b>13</b>
<b>2.2 TRADUÇÃO X ADAPTAÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>2.2.1 Tradução literária .....</b>	<b>17</b>
<b>2.2.2 Adaptação .....</b>	<b>18</b>
<b>2.3 CINEMA .....</b>	<b>20</b>
<b>2.3.1 Cinema como mercadoria e a indústria do sonho .....</b>	<b>22</b>
<b>2.3.2 Um olhar sobre a imagem .....</b>	<b>23</b>
<b>2.4 O SIMBÓLICO E O IMAGINÁRIO .....</b>	<b>23</b>
<b>2.5 O CONTO DE FADAS .....</b>	<b>26</b>
<b>3 METODOLOGIA .....</b>	<b>28</b>
<b>4 ANÁLISE DE DADOS .....</b>	<b>29</b>
<b>4.1 <i>JOÃO E MARIA, CAÇADORES DE BRUXAS: UM OLHAR SOBRE A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NO FILME</i> .....</b>	<b>29</b>
<b>4.2 O QUE ESTÁ POR TRÁS DAS ESCOLHAS EM <i>JOÃO E MARIA: CAÇADORES DE BRUXAS</i> .....</b>	<b>47</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>54</b>
<b>6 REFERÊNCIAS .....</b>	<b>58</b>

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A adaptação de contos de fadas para o cinema tem crescido consideravelmente nos últimos anos, sendo esperado, desde 2012, um número estimado de 20 adaptações de contos de fadas para o cinema (BOWDEN, 2012). O interesse dos produtores de filmes em produzir esse gênero aumentou devido ao sucesso de bilheteria gerado por filmes nesse gênero, sendo um deles a adaptação do conto de fadas *Branca de Neve e os Sete Anões* (GRIMM, 1812), com duas produções que estrearam em julho de 2012, rendendo lucro milionário para os produtores.

Os contos de fadas fazem parte do imaginário coletivo das pessoas, pois lidam com a sabedoria popular e os conteúdos essenciais da condição humana. A transmissão desses contos foi feita oralmente, antes da escrita, sendo quase impossível apontar suas origens e autores (ORRÙ, 2012). Ao longo dos tempos, versões dos contos de fadas foram surgindo contendo as exigências sociais e valores de cada época.

Partimos da ideia de que a adaptação cinematográfica de obras literárias permite inúmeras interpretações por parte dos tradutores, uma vez que a adaptação, segundo Baker (2005), é um procedimento no qual alguns elementos do texto original não existem na cultura alvo e precisam ser recriados ou, no caso cinematográfico, precisam ser adaptados, considerando os interesses de produção e o público para quem é destinada.

O público é o elemento fundamental para o sucesso do cinema, pois o interesse na adaptação dos contos de fadas está baseado no interesse do público. O aumento da popularidade de adaptações acontece porque o interesse em filmes envolvendo elementos fantásticos fez crescer o interesse por conto de fadas, uma vez que o fantástico é uma das características desse gênero. Outra característica é o interesse por aspectos que estejam concentrados na beleza, morte, desejo e horror, derivados da geração que é fã de adaptações cinematográficas que reproduzam esses elementos (BOWDEN, 2012).

Sendo os contos de fadas populares na cultura dos povos em geral, segundo Orrù (2012), os produtores de filmes consideram o apelo ao conhecimento do público para inovar em suas produções. Ou seja, o autor é aquele indivíduo que cria; é alguém capaz de deixar marcas e traços do seu modo próprio de produzir. As adaptações visam transpor um elemento conhecido da cultura popular de forma nova e moderna para o

público pretendido, encontrando formas de multiplicar sua potencialidade, indo além da ideia original.

A tradução literária, por sua vez, é considerada como um processo (CUSATIS, 2008) no qual o produto não é visto como uma ‘cópia’. Tanto o original quanto a tradução apresentam dignidade artística, uma vez que a tradução é uma forma de arte que possui missão ética no sentido de lançar pontes entre culturas estrangeiras diferentes e distantes entre os povos (BUFFONI *apud* CUSATIS, 2008). Wolfesntein (2005) afirma que a obra literária é a expressão autêntica de um povo, com leitores obtendo informações acerca de culturas em geral.

A transposição do gênero escrito propicia processos criativos que geram consideráveis mudanças na travessia de uma mídia para outra – neste caso, da escrita literária para o cinema. Na adaptação há diferenças de diálogos, omissão ou inclusão de personagens, assim como deslocamentos culturais e temporais, levando em consideração o público alvo da obra adaptada (STAM, 2006). Contudo, as transposições devem conter autenticidades da obra original, uma vez que a nova versão não substitui a obra original; apenas modifica-a.

Diante desse cenário, este trabalho pretende investigar a adaptação da história do conto de fadas *João e Maria* para o filme *João e Maria: caçadores de bruxas*, produção norte-americana do ano de 2013, dirigida por Tommy Wirkola, levando em consideração os elementos intersemióticos associados aos elementos contextuais e temporais que auxiliam na construção das personagens. Esta pesquisa é motivada pela percepção da crescente popularização do cinema e do número de adaptações envolvendo contos de fadas sendo transpostos para esse meio.

A adaptação do filme *João e Maria: caçadores de bruxas* foi produzida tomando como referência o conto de fadas *João e Maria* escrito pelos Irmãos Grimm (1812), que conta a história de dois irmãos que foram abandonados na floresta pelo pai e que encontram uma casa feita de doces, onde vivia uma bruxa. No conto, os irmãos são ainda crianças enquanto na adaptação os irmãos são adultos. Pensando que o filme é adaptado de um conto destinado para crianças, procura-se investigar a história adaptada do conto para o cinema, levando em consideração os elementos do conto original, os personagens e o público alvo. Seguindo essa linha de raciocínio, esta pesquisa busca responder aos seguintes questionamentos:

1) Quais elementos linguísticos e intersemióticos se fazem presentes na construção da adaptação fílmica estudada?

2) Quais questões culturais e midiáticas marcam a adaptação da obra para o cinema?

Com isso, os objetivos são:

**Geral:** Investigar a adaptação do conto de fadas *João e Maria* (Irmãos Grimm, 1812) para o filme *João e Maria: caçadores de bruxas* (Tommy Wirkola, 2013) levando em consideração os elementos intersemióticos associados aos elementos contextuais e temporais que auxiliam na construção das personagens.

**Específicos:** 1) Identificar quais elementos linguísticos e intersemióticos estão presentes na produção cinematográfica.

2) Verificar os elementos culturais e midiáticos que influenciam na construção da adaptação cinematográfica.

## 2 TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO E CINEMA

### 2.1 AS CONTRIBUIÇÕES DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Jakobson (2000) afirma que as palavras por elas mesmas não são capazes de transmitir significados que não tenham vínculos com uma experiência direta e subjetiva do objeto do discurso e que qualquer palavra ou frase é sempre um fato semiótico, ou seja, uma palavra sempre se relaciona com um objeto. Nessa perspectiva o autor elenca três categorias de tradução: i) a tradução intralingual, que é a interpretação de signos verbais por outros signos da mesma língua, ao buscarmos sinônimos no mesmo código linguístico; ii) a tradução interlingual, que acontece a partir da tradução de signos verbais em uma língua por significados verbais em outra língua; iii) e a tradução intersemiótica, que é a interpretação de signos linguísticos verbais para não verbais e vice-versa (JAKOBSON, op. cit., p. 114). Essa última categoria elenca um universo mais diversificado de traduções, incluindo as transposições de obras literárias para o cinema, obra musical, a tradução por meio de palavras e mímicas ou de uma imagem, entre outros (OUSTINOFF, 2011).

Plaza (1987), por sua vez, argumenta que as novas ferramentas midiáticas virtuais são tradutoras da história em que o passado, presente e futuro; ou original, tradução e recepção são atravessados pelos meios de produção social. Dessa forma, o autor define a tradução como

prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade (PLAZA, 1987, p. 14).

Todavia, como discutido na Introdução deste trabalho, o termo ‘tradução’ visa produzir, de forma análoga, os efeitos estéticos da obra traduzida, com o processo de recriação e reescritura sendo ‘controlado’ para proporcionar ao leitor a ideia de autenticidade da obra.

Levando o estudo tradutório para o Cinema, a tradução sendo comparada a diferenças linguísticas (tradução de legendas) tende a ser supervalorizada. Entretanto, há outros aspectos tradutórios relevantes nos filmes além das legendas, como por exemplo, o que os filmes têm a dizer sobre tradução e os dilemas da tradução em si (CRONIN, 2005), em termos intersemióticos. No campo da tradução intersemiótica, ao observar as imagens de um filme, por exemplo, existem formas de se analisar o que está envolvido

no campo tradutório. Santaella (2005, p. 58-9) afirma que há um processo relacional na mente do espectador, que ocorre através “da relação de representação que o signo mantém com seu objeto”, produzindo na mente do espectador “um outro signo que traduz o significado do primeiro”. Esse processo representa a adaptação de uma obra literária para o cinema, uma vez que o texto escrito é transposto para o visual.

Os estudos linguísticos e semióticos descrevem a importância de palavras, imagens e objetos para estabelecer sentido a ideias e coisas em geral. A semiótica é tratada por Castro (2011) como o estudo do signo; ou seja, a menor partícula comunicacional dotada de sentido. O signo, por sua vez, é formado por um significante e um significado, sendo o significante evidenciado pela expressão do signo, por sua parte material, composta por som e letras, enquanto o significado evidencia a parte abstrata do signo, ou seja, o seu conteúdo, ideias e conceitos (CASTRO, 2011). Para Saussure (1995 *apud* BRANCO, 2012), o significado se sobrepõe ao significante; enquanto Lacan (1998d, p. 833 *apud* BRANCO, 2012) afirma que “um significante é aquilo que representa o sujeito para outro significante”, tendo primazia sobre a significação. Ou seja, o significado surge a posteriori, com o significante governando o sujeito.

O cinema e a literatura, por exemplo, constituem dois campos de produção sígnica distintos cuja relação acontece devido à visualidade presente em determinados textos literários, permitindo a transposição para o cinema (CURADO, 2007). Além disso, a linguagem de cada meio deve ser respeitada e apreciada, levando em consideração os valores do campo no qual se insere e não em relação aos valores de outros campos (JOHNSON *apud* CURADO, 2007). Dessa forma, Curado (2007) explica que quando verificadas as relações existentes entre o texto literário e o cinematográfico, as características peculiares de cada campo merecem respeito, uma vez que ao escrever o texto literário o autor não o faz pensando em termos de roteiro cinematográfico. Seu objetivo é literário.

A possibilidade de transformação de uma obra literária para o cinema é uma forma de interação entre mídias, havendo espaço para interpretações, apropriações e redefinições de sentido (CURADO, *idem*). Segundo a autora, o filme passa a ser apenas uma experiência formal da mudança de uma linguagem para outra, uma vez que tanto o escritor quanto o cineasta possuem sensibilidades e propósitos diferentes. Assim, a

tradução ou adaptação deve dialogar não só com o texto original, mas também com seu contexto.

## 2.2 TRADUÇÃO X ADAPTAÇÃO

A distinção entre tradução e adaptação é controversa e tem sido bastante discutida ultimamente de acordo com Mundt (2008). No Brasil, a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) se antecipou ao desfecho dessa discussão teórica, considerando as premiações de tradução e adaptação em uma só categoria, não sendo possível estabelecer *a priori* fronteiras rígidas entre uma e outra. A autora considera o termo adaptação como aquele referente exclusivamente a um procedimento de tradução em que a literalidade cede lugar a uma interferência e uma alteração mais profunda.

No processo de tradução existem várias instâncias que interferem nesse processo, sendo eles: leitores, críticos, editores, revisores, ilustradores, distribuidores, educadores, pais, professores etc. Assim, cada uma dessas instâncias, e não apenas o tradutor, realiza adaptações na obra literária traduzida de acordo com seus interesses, cultura e o público alvo. As questões culturais costumam sofrer adaptações, seja porque diferem da visão que essas instâncias têm da cultura de partida, seja porque essas instâncias não as compreendem. (MUNDT, 2008).

A adaptação é um procedimento utilizado pelos tradutores quando alguns elementos do texto original não podem ser traduzidos literalmente e precisam ser adaptados. Schreiber (1998 *apud* MUNDT, 2008) define a adaptação como adequação à cultura de chegada com manutenção de equivalência situativa. Ou seja, alguns dados específicos de uma cultura, como nomes, títulos, comidas, entre outros, podem exigir a adaptação por parte do tradutor. Eco (2007 *apud* MUNDT, 2008) afirma que praticamente toda tradução requer uma adaptação, sendo esse sentido compreendido.

Mesmo sabendo que nunca se diz a mesma coisa, se pode dizer *quase* a mesma coisa. A essa altura, o problema já não é tanto a idéia de *mesma* coisa, nem a da própria *coisa*, mas a idéia de *quase*. Quanto deve ser elástico esse *quase*? (...) Estabelecer a flexibilidade, a extensão do *quase* depende de alguns critérios que são negociados preliminarmente. Dizer quase a mesma coisa é um procedimento que se coloca, como veremos, sob o signo da *negociação*. (ECO, 2007, p. 10,11 *apud* MUNDT, 2008)

A extensão do *quase* e a flexibilidade nessa definição resulta em uma negociação entre o tradutor e as instâncias participantes do processo tradutório. A adaptação possui suas variações, porém, de acordo com Mundt (2008, p. 2-3), o seu princípio máximo deveria ser “a manutenção de um aspecto essencial do original: o seu conteúdo, o seu aspecto lúdico, informativo, ancoragem em elementos conhecidos etc.” A fidelidade ao original é considerada elemento imprescindível em qualquer tradução, podendo ser traduzida por “respeito” e não deve ser confundida com a literaridade, ou seja, a fidelidade à letra. A manipulação, outro elemento presente no processo tradutório, é considerada por Mundt (2008) como sendo aquela tradução que não é fiel ao original, quase se descolando do mesmo, sendo determinada por interesses, preconceitos e, muitas vezes, desconhecimento das instâncias participantes do processo tradutório.

Um fato relevante na tradução é que o produtor de textos (seja o autor ou o tradutor) deve conhecer as peculiaridades de seu leitor: seu nível de desenvolvimento cognitivo (no caso das crianças), sua bagagem cultural, suas características dentro de sua cultura, a visão da própria cultura e a sociedade nela inserida. O tradutor precisa conhecer a visão das duas culturas. No caso da tradução voltada para o público infanto-juvenil, a adaptação é realizada com mais frequência, pois o nível cognitivo e a bagagem de conhecimento do leitor muitas vezes obrigam o tradutor a realizar essas adaptações que não seriam necessárias se o público fosse adulto. O tradutor muitas vezes tem de usar grande parte da criatividade para adaptar um texto e conseguir manter-se fiel ao outro.

Na tradução também se encontra a assimetria. Nela participam diversas instâncias que geram consequências para o trabalho do tradutor, uma vez que na medida em que ele tenta negociar com as instâncias participantes desse processo, tentando respeitar o princípio máximo de qualquer tradução, que é o respeito ao original, pois estas instâncias podem influenciar as decisões tradutórias. Assim, muitas vezes dependendo do público destinado, o tradutor irá realizar cortes, mudanças, omissões e outros tipos de adaptações, a fim de satisfazer tais instâncias.

O conceito de tradução voltado para jovens e crianças engloba a adaptação, uma vez que as referências culturais presentes nas obras muitas vezes precisam passar por tais adaptações para que o público compreenda de forma efetiva. Sendo assim, dependendo do público destinado, o tradutor pode lidar com todas as instâncias

envolvidas (pais, escolas, entre outros) e terá como base o respeito e a fidelidade à obra original, gerando uma obra final que realmente seja um “quase a mesma coisa”, como pontua Eco (2007 *apud* MUNDT, 2008).

### **2.2.1 Tradução Literária**

No processo de tradução, principalmente a tradução literária, é inevitável a referência a elementos traduzíveis, desprezíveis, alternáveis e adicionáveis (CUSATIS, 2008). Torop (1995) afirma que “a tradução absoluta ou ideal não existe, mas, com base num original, pode criar-se toda traduções diferentes, que são, no entanto, em linha de princípio igualmente válidas” (*apud* CUSATIS, 2008, p. 12). Segundo esses autores, tal processo comporta riscos importantes, sendo eles a) uma competência linguística, cultural ou linguístico-cultural do tradutor insuficiente para analisar um texto, o que determinará, inevitavelmente, erros de compreensão em relação ao texto de partida e, por consequência, também erros de tradução; b) uma intervenção ideológica instrumental ativa, quando o tradutor se arroga a pretensão de forçar a versão traduzida à demonstração de sua própria.

Dessa forma, em uma obra literária cada tradução representa a visão do tradutor, pois apesar de o tradutor se esforçar por adotar a máxima transparência no seu trabalho de simples mediador entre a obra e o leitor, é inevitável que a sua intervenção de mediação – geográfica, histórica, ideológica, cultural e psicológica – acabe por condicionar inevitavelmente o seu trabalho de tradução.

Cusatis (2008) caracteriza o processo de tradução literária como um processo criativo, pois necessita da intervenção humana e, portanto, do próprio tradutor. O tradutor assume um papel duplo, tanto de receptor (leitor) quanto o de emissor (autor). Assim, o tradutor possui a responsabilidade do leitor que se soma à de autor do texto na língua de chegada. Segundo esse autor, para que o tradutor seja um bom autor, no momento em que transpõe um texto da língua de partida para a língua de chegada, deve conhecer muito bem a história da cultura do texto de chegada e a cultura do texto produzido, assim como também deve possuir ótimo domínio das duas línguas, tanto de chegada quanto de partida, devendo também dominar as técnicas de escritas, reconhecer os registros linguísticos da língua de partida e saber reproduzi-los na língua de chegada (OSIMO, 1998 *apud* CUSATIS, 2008).

Na vasta gama de textos abertos ou literários a traduzir, segundo Cusatis (2008), encontram-se: 1. a tradução do texto poético que demanda uma atenção particular e muito diferente da que é dada a um texto em prosa; 2. A tradução chamada editorial, podendo significar a tradução de um romance ou um ensaio tanto no texto jornalístico como no técnico-científico de divulgação; 3. A tradução para o cinema, seja ela com legendas ou a tradução intersemiótica, que veremos mais na frente; 4. A tradução para o teatro; etc.

A tradução acaba por criar influências, com suas interpretações mais ou menos certas ou erradas, tanto no leitor e na própria produção literária do país que tal tradução é comercializada (CUSATIS, 2008). Quanto mais uma cultura se diversifica de outra, mais é preciso a intervenção da tradução, pois “a natureza específica da cultura encontrada pode ser atingida só projectando-a em qualquer coisa de familiar” (ISER, 2005 *apud* CUSATIS, 2008). Dessa forma, Cusatis (2008) aponta que as traduções possibilitam compreensão não somente da nossa própria cultura, mas também da cultura com que se entra em contato, uma vez que levam a um País estrangeiro uma parte da cultura dos Países de origem gerando assim relações interculturais.

### **2.2.2 Adaptação**

A adaptação se caracteriza como uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro (HUTCHEON, 2011). Assim, a tradução altera não apenas o sentido literal, mas também outros elementos e associações, assim como o próprio significado cultural do material produzido. Nas adaptações, diferente das traduções, as mudanças geralmente ocorrem entre gêneros, mídias, idiomas e culturas.

As adaptações estão presentes em todos os lugares, nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, até mesmo na internet, nos romances e quadrinhos, confirmando o que Walter Benjamin (1992, p. 90 *apud* HUTCHEON, 2011, p. 22) afirma: “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias”.

O cinema, no entanto, tem ao seu alcance inúmeros símbolos para emoções que até hoje não encontraram expressões nas palavras, segundo Metz (1974), é o cinema que “nos conta histórias contínuas, ele ‘diz’ coisas que também poderiam ser expressas na linguagem das palavras, porém as diz de modo distinto. Há uma razão tanto para a possibilidade quanto para a necessidade das adaptações” (METZ, 1974, p. 44 *apud*

HUTCHEON, 2011, p. 23). O cinema é o meio que torna as ideias em concretas ou reais, fazendo seleções que não apenas simplificam como também ampliam e vão além, fazem analogias, críticas ou mostram seu respeito.

De acordo com Genette (1982 apud HUTCHEON, 2011), ao dizermos que uma obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outras obras. Tratando-se de um texto em segundo grau, ou seja, criado e recebido com um texto anterior, essa é razão que os estudos de adaptação são frequentemente estudos comparados.

Na adaptação não se busca reproduzir o texto adaptado, pois a adaptação é repetição, mas repetição sem replicação aponta Hutcheon (2011). Não é a ideia de fidelidade que guia a teoria da adaptação, mas sim a de ajustar-se, alternar ou até tornar-se adequado, seja para um determinado público ou meio. Ainda de acordo com a autora, a adaptação pode apresentar três perspectivas distintas. Em primeiro lugar, vista como, a) uma entidade ou produto formal, em que a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou várias obras em particular, podendo haver mudança de mídias (como no nosso caso, levando em consideração a adaptação do conto para o cinema), ou de gênero, foco e, portanto, de contexto; b) como um processo de criação, em que uma re-interpretação ou recriação acontece, dependendo da perspectiva, podendo ser chamado de apropriação ou recuperação; e c) a partir do processo de recepção, em que a adaptação apresenta uma forma de intertextualidade. Dessa forma, podemos concluir que a adaptação é uma derivação que não é derivativa, assim como é uma segunda obra que não é secundária.

Assim como aponta Hutcheon (2001), a adaptação inclui quase toda alteração feita em algumas obras culturais do passado, sendo vinculada a um processo de recriação cultural mais amplo. Tornando-se comum desejar tanto a repetição quanto a mudança, quando se fala em adaptação, talvez seja por isso que a adaptação é vista como uma “obra derivativa”, ou seja, baseada numa ou mais obra das já existentes, mas que são reencenadas ou transformadas em outras “novas” obras.

De acordo com a maioria das teorias da adaptação e com Hutcheon (2011), presume-se que a história é o denominador comum entre as adaptações, sendo o núcleo a ser transposto para outras mídias e gêneros, cada qual a trabalhando em diferentes vias formais. A adaptação buscaria equivalências em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, imagens e assim por

diante. Segundo Marcus (apud HUTCHEON, 2011), a história pode ser independente de qualquer sistema de significação particular, ou que ela não pode ser considerada separadamente do modo material de mediação. Entretanto, para o público, talvez fosse mais comum relevar a obra como um todo. Os adaptadores e teóricos, porém, consideram os vários aspectos da história separadamente. Fato que virá a acontecer mais a frente na análise, em que os personagens e o tema da história serão analisados separadamente.

### **2.3 CINEMA: O QUE É CINEMA?**

O cinema é uma indústria cultural que lança no mercado filmes de diversos gêneros, que trazem consigo sistemas de signos cinematográficos com características que podem ser estudadas sob o escopo da Tradução Intersemiótica, a partir da investigação entre imagens, sons e legendas. A invenção do cinema, segundo Bernardet (2006), se deu pelos irmãos Lumière ao criarem o cinematógrafo, que possui “[...] uma câmera que fotografa e projeta as imagens em uma velocidade de 16 quadros por segundo.” A imagem que vemos na tela do cinema é sempre imóvel. O movimento cinematográfico é uma ilusão.

[...] A impressão de movimento nasce do seguinte: ‘fotografá-se’ uma figura em movimento com intervalos de tempo mais curtos entre cada ‘fotografia’ (= fotogramas). São vinte e quatro fotogramas por segundo que, depois, são projetados neste mesmo ritmo. (BERNARDET, 2006, p. 18).

O intervalo de tempo entre as figuras projetadas são tão curtos que não conseguimos guardar a imagem captada por nossos olhos por muito tempo, de forma que captamos a imagem anterior no nosso olho, sem perceber a interrupção entre cada imagem, criando a impressão de movimento contínuo. O que acontece, no entanto, é a passagem de 24 fotogramas em apenas um segundo, gerando essa ilusão de movimento. Dessa forma, os filmes apresentam milhares de fotogramas projetados durante toda a sua duração.

Em 28 de dezembro de 1895, houve a exibição de filmes curtos gravados com a câmera parada, em preto e branco e sem som. Um deles emocionou o público ao mostrar a vista de um trem chegando a uma estação, filmada de tal forma que a locomotiva vinha de longe e enchia a tela como se fosse se projetar sobre a plateia. O público se surpreendeu com a ilusão projetada na tela, fato pelo qual a “ilusão da

verdade, que se chama impressão da realidade, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema” (BERNARDET, 2006, p. 12). O cinema possibilita a impressão de que a própria vida está acontecendo na tela, porém a “imagem cinematográfica não reproduz realmente a visão humana” (BERNARDET, 2006, p. 17); ela projeta uma ilusão.

Alegar que o cinema é natural, sendo reproduzidor da realidade na tela, é quase como dizer que a realidade se expressa sozinha na tela, eliminando a pessoa que fala, ou faz o cinema, como os produtores, fotógrafos e editores (BERNARDET, 2006). Entre esses profissionais estão os responsáveis pelos ângulos posicionados pela câmera, havendo sete tipos de planos: o Plano Geral (PG), Plano de Conjunto (PC), Plano Médio (PM), Plano Americano (PA), Primeiríssimo Plano (PPP) e Plano de Detalhe. Esses planos se entrelaçam nas cenas dos filmes, podendo ir de um plano geral até a um plano detalhe, por exemplo. Bernardet ainda aponta que filmar “pode ser visto como um ato de recortar o espaço de determinado ângulo em imagens com uma finalidade expressiva” (p. 36). Dessa forma, no cinema, as imagens filmadas são colocadas uma após a outra, criando a montagem. O cinema é, assim, considerado como uma sucessão de escolhas, pois se escolhe filmar o ator de perto ou de longe, deste ou daquele ângulo, o que torna ingênua qualquer interpretação do cinema como reprodução do real.

Segundo ela filmar “pode ser visto como um ato de recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com uma finalidade expressiva” (p. 36). Dessa forma, no cinema as imagens filmadas são colocadas umas após as outras, criando a montagem. Sendo então o cinema considerado como uma sucessão de escolhas, pois se escolhe filmar o ator de perto ou de longe, desse ou daquele ângulo, o que torna ingênua qualquer interpretação do cinema como reprodução do real.

O cinema pode ser caracterizado como mercadoria, uma vez que depois de pronto o filme percorre um longo percurso.

É necessário que o distribuidor se interesse pelo filme do distribuidor, que o exibidor se interesse pelo filme do distribuidor, que o espectador potencial se interesse pelo filme do exibidor. Antes de se tornar objeto de fruição (o espectador vendo o filme), o filme tem que percorrer todo o trajeto como mercadoria [...] (BERNARDET, 2006, p. 61).

Bernardet (2006) caracteriza o cinema como uma mercadoria abstrata, pois a compra do ingresso é sempre uma aposta no escuro, não havendo a possibilidade de

experimentar o filme antes. Pode-se acontecer um breve contato com o filme por meio do *trailer* que apresenta fragmentos do espetáculo, porém, isso não é suficiente para assegurar a apreciação. Ainda de acordo com Bernardet, o filme deve conter ingredientes que agradem o público dos 8 aos 80 anos, e não conter elementos suscetíveis a desagradar. Para que a maioria do público seja conquistada e que o filme proporcione grandes lucros, ele não pode se dar ao luxo de desprezar qualquer espectador potencial. O lucro tenta proporcionar essa homogeneização de produtos e públicos, uma vez que a mercadoria – o filme – apresenta características de um produto internacional, sendo comportamentos, idade, sexo ou ideologia não levados em consideração.

### **2.3.1 O cinema como mercadoria e a indústria do sonho.**

A necessidade de possuir espectadores que compareçam aos cinemas, já que a ida a esse lugar não é compulsória, se dá dentro de uma relação de mercado, em que o cinema e o filme são os produtos a serem vendidos. Esse produto deve apresentar algum elemento que chame a atenção dos espectadores, que de alguma forma seja de interesse desses espectadores. O cinema comercial de Hollywood deu ao público o que faltava na vida desses espectadores, como as casas luxuosas, personagens com ascensão social individual, entre outras características que envolvem o sonho americano, a vida vista como perfeita.

Através dos personagens o público vivencia essa ilusão por um determinado tempo. Entretanto, os filmes não apresentam somente o lado divertido e feliz da vida, havendo também filmes de terror, filmes policiais e de suspense, que canalizam os medos e inseguranças desse público.

Dessa forma, é preciso levar em consideração que o espectador cinematográfico não é um ser passivo, já que o cinema entra na sua vida como um elemento que compõe a sua relação com o mundo. O ato de ver e assimilar um filme faz com que o público o transforme e o entenda sem que usem necessariamente a linguagem racional de um cineasta, por exemplo, mas que façam uso de suas próprias opiniões e experiências para interpretar o filme.

De acordo com Bernardet (2006), os filmes não possuem o objetivo de mero divertimento, mas procuram levar ao público uma informação, quer seja relacionada ao assunto que tratam ou à linguagem a que recorrem. Essa informação pode apresentar

ainda características simples de serem identificadas ou podem requerer um esforço maior para que haja melhor compreensão por parte do espectador.

### **2.3.2 Um olhar sobre a imagem**

De acordo com Aumont (1993) as imagens existem para ser vistas, ou seja, elas são produzidas de maneira deliberada, calculada para certos efeitos sociais. A imagem possui valor representativo da realidade. A analogia, por exemplo, representa essa semelhança entre imagem e realidade.

O autor afirma que toda analogia pictórica envolve dois aspectos: o aspecto espelho e o aspecto mapa. O primeiro aspecto representa a analogia que redobra a realidade visual que se forma naturalmente em uma superfície d'água, em uma vidraça ou em um metal polido. Enquanto o segundo aspecto representa a imitação da natureza que passa por esquemas múltiplos, sendo eles mentais vinculados a universais, visando tornar a representação mais clara ao simplificada.

Um sinônimo de analogia defendido por Aumont (1993) é a mimese, termo usado para designar o ideal da semelhança “absoluta”, forçando um pouco seu sentido, uma vez que a maior parte das teorias da analogia ideal postula um efeito de crença induzido pela imagem analógica, que também atua como imagens diagéticas, ou seja, carregadas de ficção.

## **2.4 O IMAGINÁRIO E O SIMBÓLICO**

O estudo fílmico assim como o estudo cultural tem sido influenciado pela abordagem Lacaniana pós-estruturalista do sujeito. O sujeito não seria mais considerado um ser biológico, mas estaria voltado para a cultura, pois, de acordo com Lacan (1989 apud STOREY, 2008), cada indivíduo nasce com a condição de ‘falta’ (*lack*, em inglês) e por causa disso passa o resto de sua vida tentando superar essa condição. A ‘falta’ é vivenciada de diferentes formas por diferentes pessoas, mas sempre se configura como uma expressão não-representativa da condição fundamental do ser humano, ou seja, o sujeito está sempre em busca de um objeto perdido que se encontra fora de alcance.

No contexto fílmico selecionado, veremos que “impossibilitados de encontrar esse objeto nos consolamos com estratégias de substituição de objetos suplentes”

(STOREY, op. cit., p. 101. tradução nossa). Essa substituição pode significar também um momento imaginário no tempo. Dessa forma, a condição de falta é transposta nas personagens principais como o desejo de substituição do elemento que lhes falta, ou seja, o indivíduo vive na condição de não estar tão fisicamente ligado à mãe como antes, encontrando outras formas de suprir essa ausência.

O sujeito participa de três estágios de desenvolvimento de acordo com Lacan (apud STOREY, 2008), o primeiro deles é denominado estágio do espelho, o segundo representa o estágio de compensação de algo perdido, enquanto o terceiro representa o simbólico. A vida do sujeito começa com o que chamamos de ‘Real’, nesse estágio (referente ao primeiro) não se sabe onde está ou onde tudo começa, sendo o estágio predecessor do Simbólico.

No segundo estágio, o sujeito tenta compensar a perda, criando um objeto de substituição. “Freud denomina esse estágio como a forma de compensação da criança pela falta da mãe” (STOREY, 2008, p. 103), a criança então compensa a falta à medida que controla a situação, fazendo desaparecer e reaparecer a imagem da mãe. Lacan por sua vez, implica que nesse estágio a criança inicia no Simbólico, sendo introduzida a linguagem no momento em que o desejo se torna humano, pois uma vez que a criança aprende a se comunicar, o primeiro estágio desaparece para sempre, e a criança torna-se então não só objeto mas também sujeito.

Pensando que a criança (a partir do segundo estágio de vida) começa a se ver tanto como objeto quanto como sujeito, ela começa a se ver como um indivíduo, com o estágio do espelho dando início a entrada no que Lacan chama de Imaginário:

O imaginário de Lacan é um reino de imagens em que fazemos identificações, mas no próprio ato de fazê-las, somos levados a perceber e reconhecer erroneamente a nós mesmos. Ao crescer, a criança continua a fazer identificações imaginárias com os objetos, construindo dessa forma o ego. O ego é o processo narcisístico em que o sentido de individualidade é construído à medida que encontramos algo com que podemos nos identificar. (EAGLETON, 1983: 165 apud STOREY, 2008, p. 102, tradução nossa).

A cada nova imagem nós tentaremos voltar a um tempo situado antes dessa ‘falta’, para nos encontrarmos naquilo que não seria nós mesmos, falhando em cada tentativa. O sujeito é então o lugar da falta, um lugar vazio em que várias tentativas de identificação tentaram preencher, ou seja, há o desejo de descobrir aquilo que nos falta e

nos torna completos outra vez, para nos tornamos o que éramos antes de encontrarmos o Simbólico e o Imaginário. Para Storey (2008) todos os atos de identificação são na verdade erros, nós nunca reconhecemos a nós mesmos, mas sim uma imagem potencial de nós mesmos.

Dessa forma, o Simbólico pode ser considerado uma rede intersubjetiva de significados em que devemos adentrar o que experimentamos como realidade. E a realidade a organização simbólica do 'Real', uma vez que no simbólico nossa subjetividade é ao mesmo tempo permitida (podemos fazer coisas e construir sentidos) e restringida (existem limites para as coisas que fazemos e para os sentidos que construímos).

A ordem do Simbólico confirma aquilo que somos, podemos pensar que somos isso ou aquilo, mas só através do Simbólico que temos a confirmação da realidade. A transição para esse estágio é marcada pela completude do complexo de Édipo. Storey (2008) aponta que o desejo é a busca incansável pelo outro e existe na impossibilidade do fechamento da lacuna entre o "eu" e o "outro". O sujeito anseia pela volta do tempo precedente ao 'Real', em que tudo era simples, mas ao seguir em frente se depara com o desejo de suprir as faltas em sua vida. A lição encontrada com esse complexo é que:

Após a crise de Édipo, nós nunca mais seremos capazes de atingir esse objetivo precioso, apesar de que passaremos nossas vidas tentando. [...] Nós iremos nos mover de substitutos para substitutos, metáforas para metáforas, mas nunca seremos capazes de reconhecer nossa auto-identidade e auto-realização. Na teoria lacaniana, o corpo da mãe é o objeto perdido, que nos direciona na narrativa de nossas vidas e nos impulsiona a buscar esse paraíso perdido no movimento metonímico interminável do desejo. (EAGLETON, 1983: 167, 168, 185 apud STOREY, 2008, p. 104, tradução nossa).

A influência lacaniana para a psicanálise e a teoria cultural não parte apenas dos estágios do desenvolvimento, a fantasia é outro elementíssimo para a cultura fílmica. Sendo o filme um produto que apresenta elementos com o objetivo de chamar a atenção de espectadores (BERNARDET, 2006), o elemento fantástico de Lacan não é caracterizado como uma ilusão, ao contrário, ele considera a fantasia como aquilo que organiza o que vemos e entendemos (STOREY, 2008), sendo o recurso que torna o ser humano único, pois auxilia na construção do nosso ponto de vista e de como experienciamos o mundo a nossa volta.

De acordo com Zizek (2009, apud STOREY, 2008), a fantasia é o estágio do desejo, não se trata de um estágio em que nossos desejos são realizados, ao contrário, nesse estágio os desejos são liberados, uma vez que os desejos precisam ser construídos

de acordo com nossas vontades. A fantasia é o estágio que nos ensina como desejar, funcionando como uma superfície vazia em que os desejos são projetados.

O desejo, por sua vez, nunca chega a ser totalmente satisfeito, sendo sempre reproduzido nas fantasias criadas. Um elemento trazido pelo desejo é a ansiedade, uma vez que ela aparece quando o desejo desaparece, ou seja, é o resultado de chegar muito perto daquilo que desejamos na busca por eliminar a ‘Falta’, mas não conseguindo ser sucedido.

## **2.5 O CONTO DE FADAS**

O elemento da fantasia é característico dos contos de fadas, pois este brinca com a realidade ao mesmo tempo em que traz à tona aspectos de veracidade que se encontram presentes no mundo. O conto de fadas tem o objetivo de transmitir uma mensagem, essa mensagem depende do tempo em que foi escrito, ou traduzido e as questões que os tradutores ou autores desejam transmitir (SEAGO, 2006). Alguns pais, porém, acreditam que os contos de fadas são repletos de mentiras o que acaba privando o contato dos seus filhos com o imaginário. Assim como o contato com o imaginário e a fantasia, por sua vez, auxilia na construção da personalidade do sujeito e na elaboração de meios que auxiliem no enfrentamento de problemas futuros (SILVA, 2014).

Os contos de fadas são parte da identidade cultural e do imaginário coletivo dos povos, pois lidam com a sabedoria popular e com conteúdos essenciais da condição humana (ÓRRU, 2012). Como os contos de fadas foram transmitidos oralmente, muito antes da escrita, a questão autoral torna-se ainda mais complexa, a mensagem transmitida nos contos de fadas é influenciada pelo público alvo dos autores. Os contos de fadas mais conhecidos foram produzidos no século dezanove na Alemanha e França, sofrendo um processo de adaptação e assimilação quando traduzidos para o inglês.

Os contos fantásticos possuíam como público alvo os adultos, por esse motivo seus conteúdos traziam fortes doses de adultério, incesto, canibalismo e mortes, mas com o passar do tempo todo esse universo maravilhoso, foi sendo resignificado (ÓRRU, 2012). Os irmãos Grimm fizeram adaptações desses contos com base na tradição oral dos povos da Alemanha, iniciando a transposição dessas histórias consideradas adultas para um público infantil. A partir desse momento, os contos possuíam o objetivo de ensinar uma lição de moral para as crianças.

Os contos de fadas são responsáveis por auxiliar as crianças no desenvolvimento de sua personalidade oferecendo significados em níveis variados que “nenhum livro pode fazer justiça à multidão e diversidade de contribuições que esses contos dão à vida da criança” (BETTELHEIM, 2002, p. 12). Ainda segundo essa autora os contos de fadas incorporam as ansiedades e oferece reassseguramento para os medos vivenciados na infância, uma vez que o medo do abandono e o medo de morrer de fome fazem parte do inconsciente não só das crianças como em todas as idades, isso proporciona com que a criança tenha vontade de enfrentar os seus medos.

Os irmãos Grimm (1812) recontaram a história de dois irmãos, João e Maria (Hansel e Gretel, no inglês) que foram abandonados na floresta pelo seu próprio pai. Filhos de um pobre lenhador, João e Maria retratam a realidade da Idade Média (MACHADO, 2015), em que muitas famílias não possuíam condições de sustentar seus filhos, sendo a morte deles a única saída encontrada. O conto expressa em palavra e ações as coisas que se passa na mente infantil (BETTHELHEIM, 2002), sendo esses elementos transpostos para o recurso cinematográfico do filme e que será analisado no nosso trabalho.

### 3 METODOLOGIA

A pesquisa aqui proposta segue o paradigma analítico-interpretativista e consiste na análise através da tradução intersemiótica de cenas compiladas – imagens e legendas em português brasileiro – e na construção dos personagens do filme *João e Maria: caçadores de bruxas*, estando assim situada na linha metodológica descritiva e qualitativa, uma vez que segundo Moreira e Caleffe (2008), a pesquisa descritiva possui como objetivo a descrição, observação objetiva e minuciosa de características presentes em determinado objetivo ou grupo.

O foco deste trabalho está direcionado à análise através da tradução intersemiótica das cenas selecionadas do filme, assim como da reflexão acerca das emoções e dos diálogos presentes no mesmo. O contexto em que o filme foi produzido também será levado em consideração na análise.

Segundo Moreira e Caleffe (2008), a pesquisa qualitativa explora as características dos indivíduos e cenários que não podem ser facilmente descritos. Os dados, verbais e não-verbais, foram coletados a partir da observação e descrição. No caso desta pesquisa, temos como corpus o conto de fadas *João e Maria* (1812) e o filme norte-americano *João e Maria, caçadores de bruxas* (2013), ambos apresentam características que podem ser analisados no âmbito qualitativo e descritivo.

Os procedimentos metodológicos adotados para alcançarmos os objetivos são:

- i. Identificação e seleção, a partir da tradução intersemiótica, de cenas do filme e, quando necessário, de diálogos que associem características dos personagens no conto dos irmãos Grimm.
- ii. Observação de sentimentos (abandono, tristeza, raiva) presentes no conto e observação de como esses sentimentos foram transpostos para o cinema.
- iii. Observação de como o contexto (cultura, mídia, época e gênero escolhido) e características da história influenciam nas escolhas feitas pelo produtor na adaptação para o cinema.

## 4 ANÁLISE DE DADOS

### 4.1 JOÃO E MARIA, CAÇADORES DE BRUXAS: UM OLHAR SOBRE A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NO FILME

O filme João e Maria, caçadores de bruxas, produzido por Tommy Wirkola, foi lançado no dia 25 de janeiro de 2013 nos Estados Unidos. O filme é baseado no conto de fadas dos Irmãos Grimm (1812), João e Maria. A história acontece 15 anos após o traumático incidente envolvendo uma casa de doces, o que leva os dois irmãos, a saírem caçando bruxas e outros seres malignos ao redor do mundo. Até que os irmãos se deparam com o que parecia ser apenas mais uma investigação, mas são encurralados por lembranças de um passado doloroso.

Levando em consideração que a tradução intersemiótica baseia-se “na interpretação de signos linguísticos por meio de sistemas de signos não linguísticos” (JAKOBSON, 1971), uma vez que as palavras escritas, por exemplo, ou o conto de fadas estudado aqui, quando colocados em uma página são significantes verbais, mas podem ser traduzidas como significantes auditivos pela fala, em gestos ou até mesmo para significantes visuais como acontece na transposição do conto para o cinema.

Um exemplo disso é a construção da casa de doces. Sendo um dos elementos fundamentais do conto, ela aparece sendo descrita pelos irmãos Grimm como “feita de pão, coberta de bolos e as janelas eram feitas de um açúcar transparente” (GRIMM, 1812, p. 4, tradução nossa<sup>1</sup>). Apenas com a descrição da casa ao ler o conto, o leitor já faz o uso da tradução intersemiótica quando cria uma imagem visual da mesma, pois quando pensamos sobre algo, a ideia de como ele seja é constituída em nossa mente pelo trabalho dos signos.

Assim, Plaza (1987, p. 18) argumenta que, “por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução.” A expressão do pensamento humano é limitada pela linguagem. Para dar sentido ao mundo, a relação do homem com o universo ao redor é permeada pelos signos. Se pensarmos na época em que o conto foi escrito pelos irmãos Grimm, contexto que retoma uma larga tradição de contos populares que vinham sendo transmitidos não se sabe desde que exato momento

---

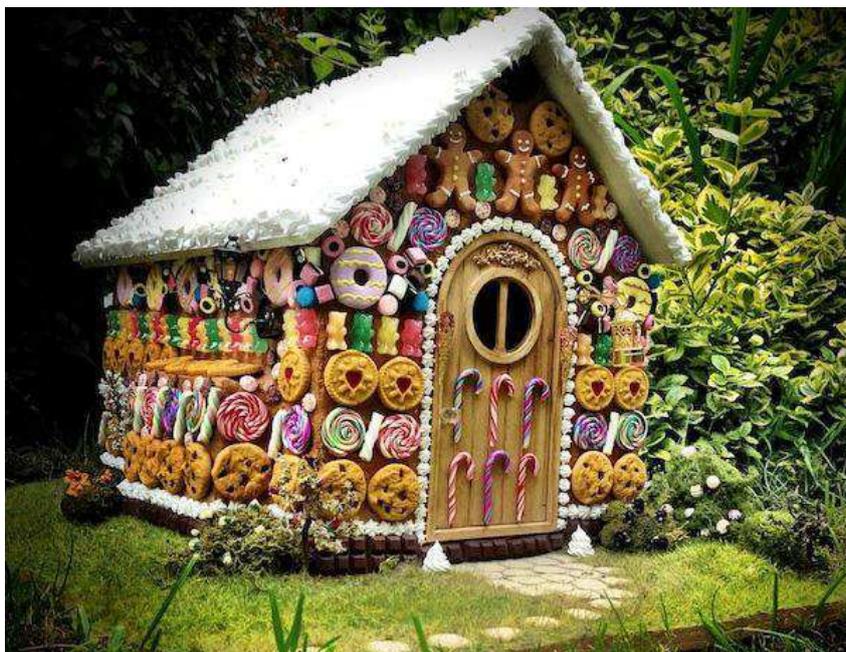
<sup>1</sup> “the house was built of bread, and roofed with cakes, and the window was of transparent sugar” (Grimm, 1812).

histórico, mas como supõe Machado (2015), o conto apresenta um contexto da época medieval.

Na Idade Média “a infância era uma época de transição, que passava rapidamente e da qual se perdia em seguida a memória” (ARIES, 1984 apud MACHADO, 2015), nessa sociedade não existia a ideia de infância, o que nos ajuda a entender que o conto estudado aqui se trata de um conto de iniciação, um relato de passagem da infância para a vida adulta. Essa época também era muito difícil, de acordo com Bettelheim (2002), ele pôde observar que os pais dos personagens eram pobres e por isso não tinham como alimentar os filhos.

O papel da casa de doces nesse contexto vai além do que uma simples casa. Como podemos observar pelo conto, os irmãos estavam famintos e abandonados na floresta quando encontraram uma casa que na realidade era comestível. De acordo com Bettelheim (2002) a casa feita de biscoito representa uma existência baseada nas mais primitivas satisfações. As crianças não pensam na destruição daquilo que lhes traria abrigo e segurança, elas devoram a casa a fim de saciar sua fome.

**Figura 1 - Casa de doces**



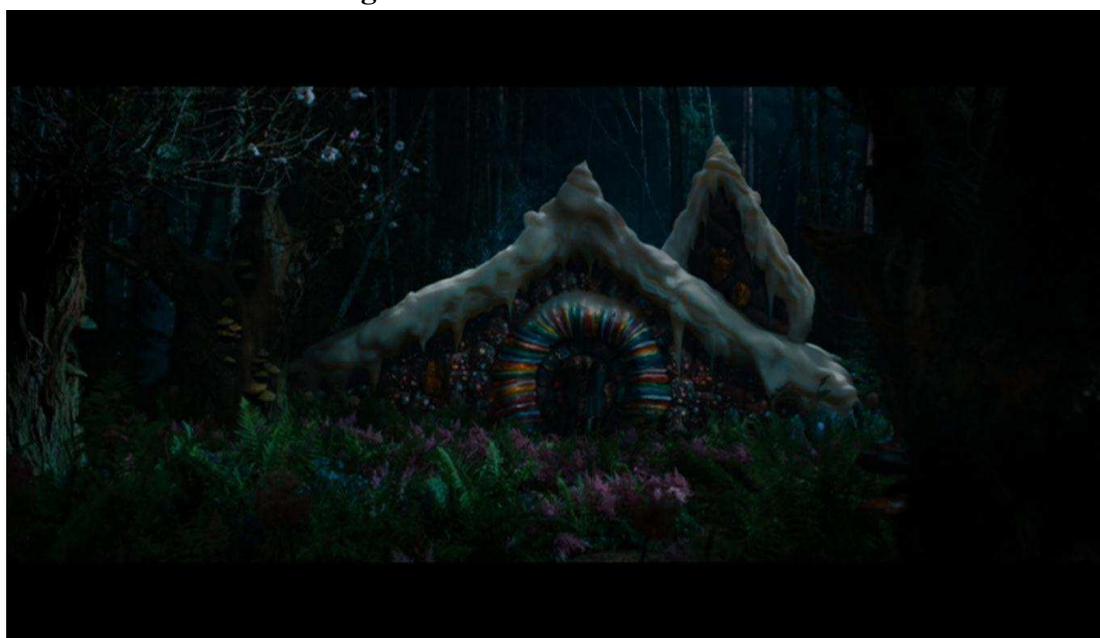
Fonte: [http://bitpop.com.br/wp-content/uploads/2014/03/joao\\_maria\\_casa\\_miniatura\\_2.jpg](http://bitpop.com.br/wp-content/uploads/2014/03/joao_maria_casa_miniatura_2.jpg)

Na imagem acima, podemos observar a construção visual da casa descrita no conto e como ela é conhecida de acordo com o imaginário popular. A casa de doces dessa imagem não aparenta ser feita de pão como descrevem os irmãos no conto, nem possui janelas feitas de açúcar. Ela possui janelas feitas de açúcar, com doces e

biscoitos compondo as paredes da casa, ela não é feita de doces, mas composta por doces. Dessa forma, percebemos que a tradução da casa no conto para esta imagem contempla o que Plaza (1987), defende como a “[...] tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original.”. A tradução previamente vista como algo diferente do original, trata apenas de um elemento comum nela mesmo, o de se adaptar a novos contextos, nesse caso o contexto imagético.

A casa adaptada para o cinema apresenta características que destoam daquela descrita no conto dos irmãos Grimm (1812), como podemos ver abaixo:

**Figura 2 - Casa de doces do filme.**



Fonte: JOÃO E MARIA: CAÇADORES DE BRUXAS. Direção: Tommy Wirkola. Produção: Will Ferrell; Adam McKay; Beau Flynn; Kevin J. Messick. Paramount Pictures Corporation and Metro-Goldwyn-Mayer Pictures Inc, 2013.

Ao compararmos a figura 1, com a construção da casa de doces para o cinema, na figura acima, percebemos que ambas divergem em conteúdo, mas são similares na sua essência, uma vez que as duas são casas de doces que não seguem a descrição exata feita pelos irmãos Grimm em seu conto. As duas casas, porém, cumprem o propósito do contexto em que estão inseridas, seguindo a linha de pensamento de Curado (2007) em que quando verificadas as relações existentes entre o texto literário e o cinematográfico, as características peculiares de cada campo merecem respeito, pois o propósito de cada meio é diferente.

A construção visual da casa de doces para o filme é bastante elaborada tendo em vista os recursos visuais presentes no cinema que possibilitam a transformação de signos verbais para signos não verbais por meio da tradução. De acordo com Curado (2014) os filmes são novos signos baseados em outros signos, o que por consequência os torna produtores de novos interpretantes, produzindo outros signos, nesse caso, signos visuais.

Ao lançarmos um olhar sobre a figura 2 podemos observar que a adaptação feita para o filme não segue exatamente a descrição feita no conto. A casa de doces escolhida para a adaptação cinematográfica apresenta recursos visuais que chamam a atenção do espectador. A sua tradução vai de encontro com o que Metz (1974, p. 44 apud HUTCHEON, 2011) afirma sobre o cinema, pois ele cita que este é um meio que torna as ideias concretas ou reais, fazendo seleções que não apenas simplificam como também ampliam e vão além de uma descrição.

A passagem da casa de doces do conto para a casa do cinema possibilita com que os tradutores lancem mão de recursos presentes nesses meios como forma de ampliação da descrição presente no conto. Uma vez que segundo Plaza (2001, p. 109) “a operação de passagem da linguagem de um meio para o outro implica em consciência tradutora capaz de perscrutar não só os meandros da natureza do novo suporte, mas passar de mera reprodução à produção”. A casa antes descrita como feita de pão e coberta de bolos passa a ser feita totalmente de doces coloridos que chamam a atenção do espectador, assim como possui um teto branco que aparenta ser feito de *marshmallow* o que se destaca na imagem, pois essa possui um fundo escuro e sombrio, fazendo com que o teto branco chame a atenção do espectador.

Dessa forma, percebemos que adaptação presente na transposição do conto para o filme, segue o que Hutcheon (2011) aponta sobre adaptação de uma obra literária, pois, ao adaptar se busca equivalências em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história. A casa ganhou um aspecto mais rico em detalhes e elementos, devido ao fato de que no cinema é possível que isso aconteça, uma vez que o cinema permite com que se vá além da descrição que está na obra literária (MUNDT, 2008).

Sendo a adaptação uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para o outro, temos a imagem da casa de doces, descrita com uma ausência de detalhes pelos autores do conto, mas rica em detalhes quando transposta

para o cinema, isso acontece segundo Hutcheon (2011), porque a adaptação altera não apenas o sentido literal, mas outros elementos e associações.

Na imagem abaixo é possível observar as divergências entre a cena em que os dois irmãos chegam à casa de doces. A primeira imagem mostra a casa construída no imaginário popular, enquanto a segunda apresenta a adaptação feita para o filme:

**Figura 3 – João e Maria entrando na casa de doces.**



Fonte: [https://41.media.tumblr.com/5ab74af50e9b564e4c5fb3f9cecb01bb/tumblr\\_nl2sfobEfL1stnyx4o1\\_500.jpg](https://41.media.tumblr.com/5ab74af50e9b564e4c5fb3f9cecb01bb/tumblr_nl2sfobEfL1stnyx4o1_500.jpg)

Fonte: JOÃO E MARIA: CAÇADORES DE BRUXAS. Direção: Tommy Wirkola. Produção: Will Ferrell; Adam McKay; Beau Flynn; Kevin J. Messick. Paramount Pictures Corporation and Metro-Goldwyn-Mayer Pictures Inc, 2013.

No conto, após ter acabado a trilha de pães, os irmãos se deparam com a casa de doces, demonstrando surpresa e curiosidade, a casa por sua vez, é descrita como bem pequena, fator que pode ser visto na adaptação imagética da primeira imagem acima, enquanto a segunda imagem apresenta uma casa de doces grande se comparada com a primeira.

A cena dos dois irmãos entrando na casa de doces na figura 3 retrata uma cena construída no imaginário popular ao pensarmos ou imaginarmos os dois irmãos entrando na casa de doces. No conto dos irmãos Grimm, porém, essa cena foi descrita com uma riqueza de detalhes, a bruxa é quem convida os irmãos a entrar na casa, o que foi apagado no filme.

Mas, de repente, a porta se abriu e uma velhinha saiu apoiando-se em uma muleta. João e Maria assustaram-se de tal maneira que deixaram cair o que tinham nas mãos. A velhinha, porém, balançando a cabeça disse-lhes: - Ah, minhas queridas crianças, como vocês chegaram aqui? Vocês devem entrar e me fazer companhia, não será trabalho algum. Então ela os pegou pela mão e os levou para dentro. (GRIMM, 1812, p. 5, tradução nossa<sup>2</sup>).

<sup>2</sup> Then the door opened, and an aged woman came out, leaning upon a crutch. Hansel and Gretel felt very frightened, and let fall what they had in their hands. The old woman, however, nodded her head, and said, "Ah, my dear children, how come you here? You must come indoors and stay with me, you will be no trouble." So she took them each by the hand, and led them into her little house (GRIMM, 1812).

O conto de fadas utiliza o recurso verbal, a imagem por sua vez, é criada na mente do leitor através dos signos, pois um signo depende do outro para poder significar (PLAZA, 1987). No cinema, por sua vez, o telespectador tem acesso ao material pronto, os signos nesse caso são apresentados aos telespectadores. Ao observar a casa de doces, por exemplo, ele não constrói uma imagem mental da casa por meio dos signos, mas recebe a informação de como seria a casa de maneira pronta. Isso é possível porque o cinema oferece diferentes recursos que auxiliam na adaptação de um sistema de signos verbais para um sistema de signos não verbais.

O cinema, segundo Bernardet (2006) não é um recurso natural, na construção de um filme as pessoas que trabalham em sua elaboração como os produtores, fotógrafos e editores são os responsáveis pelas adaptações presentes no mesmo, uma vez que no processo de tradução várias instâncias interferem nesse processo e realizam adaptações na obra adaptada de acordo com seus interesses, cultura e público alvo (MUNDT, 2008). Cabe ainda dizer que no cinema, a escolha dos planos: Plano Geral (PG), Plano de Conjunto (PC), Plano Médio (PM), Plano Americano (PA), Primeiríssimo Plano (PPP) e Plano de Detalhe, por exemplo, também influenciam nas escolhas das instâncias responsáveis pela adaptação (BERNARDET, 2006).

Ao observarmos a imagem retirada do filme (figura 3) percebemos que ela apresenta um aspecto mais sombrio e misterioso, característico do filme. A escolha feita pelos produtores nesse filme foi de demonstrar um aspecto mais escuro do conto de fadas. Seguindo o que Bernardet (2006) aponta sobre como o cinema pode ser considerado uma sucessão de escolhas, pois se escolhe filmar o ator de perto ou de longe, assim vista a importância dos planos de filmagem, o que possibilita que o cinema seja uma interpretação do real. O ar de mistério presente na cena é o que chama a atenção do telespectador, não sendo preciso apresentar a voz da velha falando, uma vez que a imagem representa esse clima de mistério por meio das escolhas de plano e cores feitas pelos produtores.

João e Maria, personagens principais da história, apresentam características similares quanto destoantes do filme em relação ao conto e a construção desses personagens na cultura e imaginário popular. Como afirma Órru (2012), ao afirmar que os contos de fadas são construções populares, podemos observar nas imagens abaixo a

diferença entre esses dois personagens criada com base nesse imaginário popular (primeira imagem abaixo) e os personagens principais transpostos para o cinema.

**Figura 3 – João e Maria**



Fonte: <http://1.bp.blogspot.com/-9T5cc2Z2n8/UjImXcqjCrI/AAAAAAAAAF9A/jIYwXp1XW48/s320/joao-e-maria%5B1%5D.jpg>

Fonte: JOÃO E MARIA: CAÇADORES DE BRUXAS. Direção: Tommy Wirkola. Produção: Will Ferrell; Adam McKay; Beau Flynn; Kevin J. Messick. Paramount Pictures Corporation and Metro-Goldwyn-Mayer Pictures Inc, 2013.

A primeira imagem difere da segunda em relação à cor e ambientação. As cores utilizadas na primeira são mais cativantes, e mais inocentes, enquanto a segunda imagem é mais escura. Segundo Aumont (1993, p. 256-7) “É muito comum que imagens, fisicamente perceptíveis como imagens únicas, representem vários episódios de uma mesma história”. Por isso, torna-se comum a representação de João e Maria que são personagens conhecidos popularmente, destoantes nas duas imagens acima. Isso acontece nas duas representações feitas porque, assim como afirma Cusatis (2008), a tradução é um processo criativo que depende tanto do objetivo dos produtores quanto do público alvo. A primeira imagem pode ser considerada para agradar o público fã dos contos de fadas e ainda crianças e jovens, enquanto a segunda pode ser considerada para um público mais adulto, por apresentar um aspecto mais sombrio.

As divergências que acontecem entre as duas histórias são características da adaptação, uma vez que o seu princípio básico, segundo Mundt (2008) é a manutenção de um aspecto que seja essencial ao original, podendo ser o conteúdo, o aspecto lúdico ou informativo da obra literária. No caso dos personagens do João e da Maria, podemos elencar algumas características em comuns entre os personagens conhecidos culturalmente e os personagens do filme. Nas duas histórias os personagens são crianças, possuindo uma idade aparente entre sete aos oito anos de idade. O clima de inocência não é tão presente na segunda imagem quanto na primeira, mas ele de certa

forma permeia o ambiente, pois nesse momento da história as crianças ainda não chegaram a viver grandes aventuras ou vivenciar acontecimentos que fossem possibilitá-los de perder essa inocência tão comum nas crianças.

Sendo a imagem composta por elementos representativos de produção de objetos imaginários e sendo comparada com a linguagem verbal fornece outros níveis de significação figurados (AUMONT, 1993), ela vem por meio dessas duas imagens apresentadas acima (figura 3), fornecer o que se chama de adaptação de uma obra. Uma vez que a adaptação não se busca reproduzir o texto adaptação, pois a adaptação é repetição, mas repetição sem replicação (HUTCHEON, 2011).

As imagens representam o mesmo signo verbal (SANTAELLA, 2005), os dois personagens do conto. Porém, os signos visuais utilizados para essa representação divergem. Ao compararmos as duas imagens, percebemos elementos que vão além da ambientação e das cores presentes nas imagens. A expressão facial dos dois personagens também diverge, pois na primeira imagem eles apresentam uma aparência de inocência, característico das crianças com idade entre seis e oito anos, enquanto a segunda os personagens apresentam expressões de preocupação e medo. Esses elementos combinados fazem com que o clima na segunda imagem seja mais sombrio e pesado, enquanto a primeira emana um ar de inocência e ingenuidade.

Os filmes não possuem apenas a função de apresentar o lado divertido e feliz da vida, pois existem filmes de terror, filmes policiais e de suspense que canalizam os medos e as inseguranças do público (BERNARDET, 2006). A finalidade expressiva observada nessa segunda imagem da figura 3 representa o caráter mais sombrio do filme, assim como as emoções visíveis no resto dos personagens. Esse caráter mais sombrio também está presente na obra escrita pelos irmãos Grimm (1982) que diferente do imaginário popular construído acerca do conto de fadas retrata uma realidade vivida na média (MACHADO, 2015).

Na primeira imagem da figura 3 ainda podemos notar as roupas de camponeses, característicos dessa época, sendo esse um dos elementos que podem ser relacionados com o conto escrito pelos irmãos Grimm, a segunda imagem apresenta uma realidade mais próxima daquela descrita por eles. A imagem possui valor representativo da realidade, sendo toda representação convencional, ou seja, as imagens existem para serem vistas, elas são produzidas de maneira deliberada e calculada para certos efeitos sociais (AUMONT, 1993).

O conto de fadas por sua vez “falam na linguagem de símbolos não na da realidade cotidiana” (BETTHLHEIM, 2002, P. 65), sendo o significado do conto claramente simbólico, as crianças, João e Maria, em seu estágio de desenvolvimento para tornarem-se adultos, colocam em jogo suas almas ao lutarem contra a bruxa. O Simbólico, por sua vez, é caracterizado como uma rede intersubjetiva de significados em que devemos adentrar o que experimentamos como realidade, sendo esta realidade a organização mental do real, em outras palavras, o Simbólico é tudo aquilo que somos, podemos pensar que somos e o que nos ajuda a ter a confirmação de realidade (STOREY, 2008).

O conto, assim como a adaptação fílmica do mesmo, expressa em palavras e ações às coisas que se passam nas mentes infantis. Em termos de ansiedade infantil dominante (BETTHELHEIM, 2002), o abandono e a perda da mãe como fonte de toda a alimentação para os filhos. Sobre essa perda, Lacan (1989 apud STOREY, 2008) aponta que cada indivíduo nasce com a condição de “falta” e por causa disso passa o resto de sua vida tentando superar essa condição. Sendo a falta vivenciada de formas diferentes por diferentes pessoas, mas configura-se sempre na não-representação da condição fundamental do ser humano na busca por um objeto perdido que se encontra sempre fora de alcance.

Na figura abaixo podemos observar consequências dessa perda na fisionomia do João adulto na versão cinematográfica:

**Figura 4 – João adulto.**



Fonte: JOÃO E MARIA: CAÇADORES DE BRUXAS. Direção: Tommy Wirkola. Produção: Will Ferrell; Adam McKay; Beau Flynn; Kevin J. Messick. Paramount Pictures Corporation and Metro-Goldwyn-Mayer Pictures Inc, 2013.

Ao observarmos a imagem da figura 4 percebemos mais uma vez o aspecto sombrio do filme, remetendo que não se trata de um filme voltado para crianças, pois não apresenta o colorido típico de filmes nesse gênero. O cinema é visto por Bernardet (2006) como uma mercadoria, como um produto que deve apresentar algum elemento que chame a atenção dos espectadores para que eles compareçam ao cinema. O mercado cinematográfico tenta proporcionar uma homogeneização dos produtos e dos públicos, uma vez que ainda segundo Bernardet (2006), esse produto apresenta características de um produto internacional, sendo comportamento, idade, sexo ou ideologias apagadas na produção desse filme.

A afirmação feita por Bernardet acerca do filme como um produto vai de encontro ao que Hutcheon (2011) afirma sobre como a adaptação entre gêneros pode alterar não apenas o sentido literal, mas também outros elementos e associações, assim como o próprio significado cultural do material produzido. Ao se adaptar uma história de conto de fadas para o cinema, diversos elementos são levados em consideração, seu público destinatário sendo um deles. Os produtores do filme optaram por trazer a história dos dois irmãos em outra realidade, 15 anos após a história ter acontecido. O garotinho que tenta encontrar o caminho de volta da floresta na primeira vez torna-se agora um homem cujas feições representam claramente raiva e ódio em lembrar-se dessa situação.

A falta de interesse em falar da família e relembrar certos acontecimentos do passado fica claro na fala do personagem, como podemos ver mais abaixo:

**Tabela 1** – João e Maria conversam em sua antiga casa.

	LEGENDAS EM INGLÊS	LEGENDAS EM PORTUGUÊS
Maria	“Hansel. You ever wonder what happened to our parents?”	“João. Imagina o que houve com os nossos pais?”
João	“We don’t talk about that, Gretel. We made a promise, you know that.”	“Não falamos nisso, Maria. Nós prometemos, você sabe.”
Maria	“Why do you think the witches’ spells don’t work on us?”	“Os feitiços não nos atingem”
João	“Leave it alone”	“Esqueça isso.”

Fonte: JOÃO E MARIA: CAÇADORES DE BRUXAS. Direção: Tommy Wirkola. Produção: Will Ferrell; Adam McKay; Beau Flynn; Kevin J. Messick. Paramount Pictures Corporation and Metro-Goldwyn-Mayer Pictures Inc, 2013.

O João adulto não demonstra nenhum interesse em querer relembrar de sua família, como fica evidente em sua fala: “Não falamos nisso, Maria” e “Esqueça isso”. Assim como sua fisionomia na figura 4 demonstra a raiva que ele sente quando sua irmã menciona o assunto. O João adulto não busca mais a mãe como ser que vai levá-lo de volta a segurança, ele encontra-se “impossibilitado de encontrar esse objeto nos consolos com estratégias de substituição de objetos suplentes” (STOREY, 2008, p. 101, tradução nossa<sup>3</sup>). Dessa forma, podemos dizer que o João adulto encontra-se no estágio do Imaginário em que ele tenta suprir a falta que ele sente da mãe através da necessidade de matar as bruxas.

Ainda de acordo com Storey (2008), o sujeito cria uma nova imagem de substituição dessa perda a fim de identificar a si mesmo, sendo ele o lugar vazio em que várias tentativas de preenchimento dessa falta falharam. Tratam-se então, do desejo de descobrir aquilo que lhes falta e que os tornaria completos outra vez. Para João esse lugar da falta é preenchido pelo seu desejo em matar as bruxas, quando ele afirma “Bruxa boa, é bruxa morta”, demonstrando sua raiva para com aqueles que tanto lhe infligiram no passado.

O Simbólico pode ser considerado uma rede intersubjetiva de significados em que devemos adentrar o que experimentamos como realidade, sendo esta realidade uma organização simbólica do real, uma vez que Storey (2008) considera todos os atos de identificação como erros, pois nunca chegamos a reconhecer a nós mesmos, assim como os irmãos não se identificam completamente com aquilo que julgam ser.

No filme, como observado na imagem 4, João apresenta aspectos físicos que representam revolta quanto ao abandono que sofreu na infância, enquanto Maria, aparenta em sua fisionomia aspectos de tristeza e nostalgia. Ao lançar um olhar sobre a imagem abaixo (figura 5) é possível perceber que a personagem não expressa através de sua fisionomia os sentimentos de raiva como o seu irmão. Entretanto, como mencionado anteriormente, ela apresenta a fisionomia de uma pessoa triste e até mesmo chateada, seus sentimentos aparentam ser de melancolia.

Na imagem a seguir podemos observar essas divergências claramente através da tradução intersemiótica de Jakobson (2000):

---

<sup>3</sup> “a search for what he terms l’objet petit a (the object small other); that which is desired but forever out of reach.” (STOREY, 2008, p. 101).

**Figura 5 – Maria adulta.**



Fonte: JOÃO E MARIA: CAÇADORES DE BRUXAS. Direção: Tommy Wirkola. Produção: Will Ferrell; Adam McKay; Beau Flynn; Kevin J. Messick. Paramount Pictures Corporation and Metro-Goldwyn-Mayer Pictures Inc, 2013.

O primeiro plano escolhido pelos produtores, mostra em detalhe a personagem do busto para cima (BERNARDET, 2006) sendo a atenção da cena focalizada totalmente nela, isso faz com que a câmera aproxime a personagem do espectador possibilitando que de certa forma ele sinta aquilo que o personagem está sentindo, uma vez que o espectador cinematográfico não é um ser totalmente passivo (HUTCHEON, 2011).

O cinema tem a função de entrar na vida do espectador como um elemento que compõe sua relação com o mundo (BERNARDET, 2006), dessa forma o espectador pode se relacionar com os personagens e com os sentimentos do mesmo. Na figura 5 percebemos que os sentimentos de Maria, diferente do seu irmão, não são de raiva contra algo que lhe aconteceu. A personagem Maria, assim como o seu irmão, utiliza a matança das bruxas como uma forma de preencher o vazio causado na infância. Isso é uma semelhança entre os sentimentos dos dois irmãos, pois ambos são caçadores de bruxas e utilizam da sua habilidade para acabar com todas as bruxas más que existe. Essa matança pode ser considerada como uma forma de preencher o vazio causado na infância com o abandono dos pais, uma vez que a ‘falta’ sentida no espaço Simbólico mencionado por Storey (2008) trata-se da busca por algo que não se pode ser alcançado sendo suprido de diferentes maneiras.

Os dois irmãos no começo da história tentam preencher essa ausência (STOREY, 2008) com a ajuda da violência contra as bruxas. No decorrer do filme, porém, percebemos uma mudança na personagem da Maria, ao contrário do seu irmão,

ela não ignora a história da sua família, mas busca por respostas sobre o que aconteceu com eles, assim como o motivo de ter sido abandonada. O seu desejo por descobrir mais sobre sua história fica claro no trecho abaixo:

**Tabela 2 – Maria acorda João.**

	LEGENDAS EM INGLÊS	LEGENDAS EM PORTUGUÊS
Maria	“Hey, I just had this really weird dream”	“Tive um sonho esquisito”
João	“Oh, yeah? About what?”	“Com o que?”
Maria	“I think it was about our mother”	“Acho que era com a nossa mãe”
João	“We don’t talk about that. Go to sleep”	“Não falamos sobre isso. Vá dormir.”

Fonte: JOÃO E MARIA: CAÇADORES DE BRUXAS. Direção: Tommy Wirkola. Produção: Will Ferrell; Adam McKay; Beau Flynn; Kevin J. Messick. Paramount Pictures Corporation and Metro-Goldwyn-Mayer Pictures Inc, 2013.

Com o auxílio das falas na tabela 2, assim como as falas da tabela 1, percebemos a insistência da Maria em falar sobre a história dos seus pais. Primeiramente na tabela 1 ela questiona: “João. Imagina o que houve com os nossos pais?” para novamente retomar o assunto em “Tive um sonho esquisito”; “Acho que era com a nossa mãe”. O desejo de busca fica evidente por meio dessas falas, o que nos leva a pensar que seguindo a ordem do Simbólico, Maria tenta compensar a falta lhe causada na infância pela busca por respostas, caracterizando o que Storey (2008) aponta como a completude do complexo de Édipo, uma vez que o sujeito anseia pela volta do tempo precedente ao ‘real’, no caso do filme, ao tempo em que os irmãos foram abandonados no bosque, em que tudo era simples, mas que ao seguir em frente se depara com o desejo de suprir as faltas em sua vida. Dessa forma, a lição encontrada após essa busca é que:

Após a crise de Édipo, nós nunca mais seremos capazes de atingir esse objetivo precioso, apesar de que passaremos nossas vidas tentando. [...] Nós iremos nos mover de substitutos para substitutos, metáforas para metáforas, mas nunca seremos capazes de reconhecer nossa auto-identidade e auto-realização. Na teoria lacaniana, o corpo da mãe é o objeto perdido, que nos direciona na narrativa de nossas vidas e nos impulsiona a buscar esse paraíso perdido no movimento metonímico interminável do desejo. (EAGLETON, 1983: 167, 168, 185 apud STOREY, op. cit, p. 104, tradução nossa<sup>4</sup>).

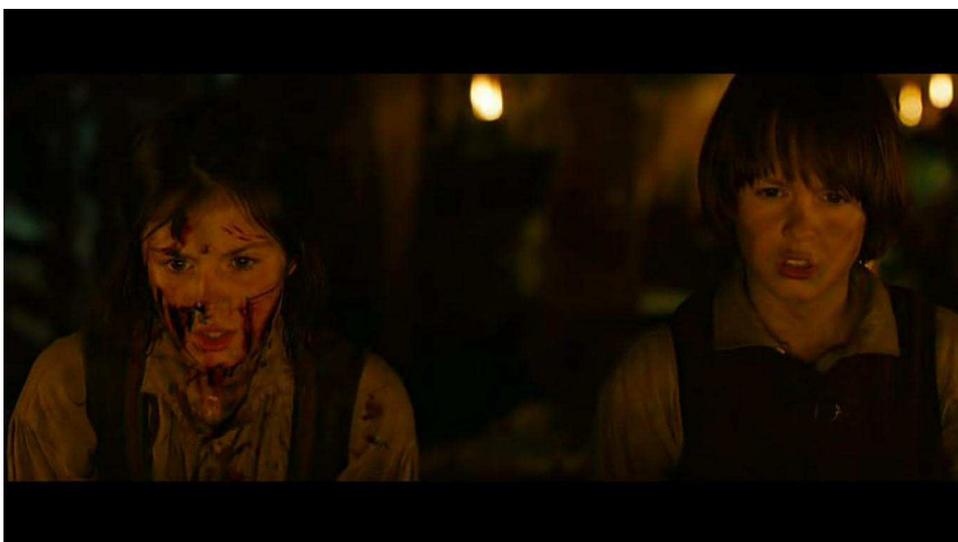
<sup>4</sup> [t]he child must now resign itself to the fact that it can never have any direct access to . . . the prohibited body of the mother. . . . [A]fter the Oedipus crisis, we will never again be able to attain this precious object, even though we will spend all our lives hunting for it. We have to make do instead with substitute objects . . . with which we try vainly to plug the gap at the very centre of our being. We move among substitutes for substitutes, metaphors for metaphors, never able to recover the pure (if fictive) self-identity and self-completion. . . . In Lacanian theory, it is an original lost object – the mother’s body – which drives forward the narrative of our lives, impelling us to pursue substitutes for this lost paradise in the endless metonymic movement of desire (EAGLETON, 1983: 167, 168, 185 apud STOREY, op. cit, p. 104)

Segundo Storey (2008) o desejo, por sua vez, nunca chega a ser totalmente alcançado, sendo sempre reproduzido nas fantasias criadas. No contexto fílmico selecionado, percebemos que impossibilitados de encontrar o objeto que lhe causa plenitude, os irmãos utilizam outros meios para preencher o vazio, como a matança pelas bruxas e a busca pela família.

Dessa forma, vivendo na condição de não estar mais tão fisicamente ligado à mãe como antes, os personagens encontram outras formas de suprir essa ausência indo de encontro ao que Bettlheim (2002) afirma sobre a função dos contos de fadas, uma vez que estes possuem o objetivo de ajudar o sujeito a compreender e alcançar consciente ou inconscientemente uma existência independente mais satisfatória.

Esse momento é marcado porque as crianças deixam de ser usadas e se tornam os protagonistas da história, como podemos observar na imagem abaixo. Assim como no conto de fadas eles rompem com a infância ao matarem a bruxa, caracterizando também o rompimento com a representação do real apontado por Storey (2008), ou seja, dos dois como toda a fonte de segurança. Nesse momento os irmãos passam a se tornar independentes. A imagem ilustra essa ruptura com esse Simbólico através das expressões presentes na fisionomia dos personagens:

**Figura 6 – João e Maria após matarem a bruxa.**



Fonte: JOÃO E MARIA: CAÇADORES DE BRUXAS. Direção: Tommy Wirkola. Produção: Will Ferrell; Adam McKay; Beau Flynn; Kevin J. Messick. Paramount Pictures Corporation and Metro-Goldwyn-Mayer Pictures Inc, 2013.

A imagem mostra claramente a expressão dos dois irmãos através do primeiro plano (BERNARDET, 2006) que foca na similaridade presente na fisionomia dos dois, o que expressa o rompimento com a inocência. A morte da bruxa também simboliza a

morte da figuração de um poder feminino que escapa da dominação do homem e por isso é um objeto que gera tanto terror (MACHADO, 2015). É a partir desse momento na história do filme que os irmãos irão construir a representação do Simbólico (STOREY, 2008) no seu ódio pelas bruxas, uma vez que eles acreditam que foram abandonados e esquecidos por causa delas.

As bruxas atuam quase sempre à noite. Desde que o dia é masculino como símbolo de ação e a claridade de ideias (racionalismo), a noite é feminina, e não só por sua suposta passividade. A noite é inquietante porque dá origem à reflexão e o pensamento, favorecidos pelo silêncio, a penumbra e a paz reinante”. (VICTORIA SAU, 1981 apud MACHADO, 2015)

A bruxa simboliza o mal, uma vez que ela representa a comunidade de mulheres que se organiza a margem da lei e da religião dominantes na idade média (MACHADO, 2015), sendo ela o ser que vai duvidar o poder do homem. Por esse motivo que no início do conto a mãe-madrasta é quem faz o pai hesitar em suas convicções paternas e o convencer a deixar as crianças na floresta, como percebemos no trecho abaixo:

- Escuta aqui, meu caro marido, respondeu a esposa. - Amanhã cedo, levaremos as crianças para a parte mais densa da floresta, então lhe faremos uma fogueira e lhes daremos um pedaço de pão para que se alimentem. Depois iremos para o nosso trabalho e os deixaremos lá sozinhos. Eles nunca irão encontrar o caminho de casa e assim ficaremos livres deles”. (GRIMM, 1812, p. 1, tradução nossa<sup>5</sup>)

Enquanto no filme a bruxa aparece como uma figura diferente da mãe, ela retorna a história uma vez que os irmãos são adultos e é ela a pessoa que irá fornecer as respostas que a personagem da Maria tanto procurava. No filme ela torna isso claro quando diz: “Eles morreram para salvá-los. E a vida toda vocês os odiaram”. Mais uma vez a bruxa simboliza o rompimento com o complexo de Édipo (Storey, 2008), pois é ela quem vai auxiliar os irmãos, mesmo que agora adultos, a sair do Simbólico e da busca por algo que os preencha para encontrar a verdade e a independência.

A ênfase no gênero feminino como diferencial na história é reformada mais uma vez quando é a personagem Maria quem empurra a bruxa dentro do forno, sendo ela que antes se mostrava dirigida e subordinada ao João, quem tem que definir o destino final da mulher, é ela quem elimina a ameaça tanto na história dos irmãos Grimm quanto na

---

<sup>5</sup> “I will tell you what, husband,” answered the wife; “we will take the children early in the morning into the forest, where it is thickest; we will make them a fire, and we will give each of them a piece of bread, then we will go to our work and leave them alone; they will never find the way home again, and we shall be quit of them.”

adaptação cinematográfica. Como, a adaptação utiliza recursos que nos ajudam a ir além do que está sendo retratado nas palavras (HUTCHEON, 2011).

A ideia de fidelidade não é quem guia a teoria da adaptação, mas sim a ideia de ajustar-se, alterar-se e até mesmo tornar-se adequada a adaptação para um determinado público ou meio (HUTCHEON, 2011), por esse motivo a Maria da adaptação cinematográfica apresenta outras características que a evidenciam. Após ter matado a bruxa e saído do estágio da infância, a Maria adulta demonstra independência e força, uma vez que ela luta com o seu irmão derrotando as bruxas como é capaz de se manter sem a ajuda do mesmo durante grande parte do filme. Ela agora se tornou uma mulher independente e madura, capaz de buscar as respostas para o que precisa sem a ajuda do seu irmão. Com isso, ela consegue construir sua própria versão do real (STOREY, 2008) e é ela mais uma vez quem consegue fazer com que os dois saiam do estágio Simbólico e vivenciem a realidade, por meio de sua busca por respostas.

A bruxa apresenta tanto características que se assemelham aquelas descritas pelos irmãos Grimm quanto características que divergem. No conto a bruxa é descrita como uma pessoa de comportamento bondoso, mas que por dentro era uma bruxa do mal que estava à espreita de criancinhas:

A velha fingia ser muito boa, mas na verdade era uma bruxa muito má, que atraía as crianças; para isso havia construído a casinha de pão-de-ló. E, quando caía em suas mãos alguma criança, ela matava-a, cozinhava-a e comia-a, e esse dia era para a bruxa um dia de festa. As bruxas são, geralmente, míopes e têm os olhos vermelhos, mas são dotadas de um olfato muito agudo, como os animais, o que lhes permite pressentir a chegada de criaturas humanas.

(Fonte: [http://www.grimmstories.com/pt/grimm\\_contos/index](http://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/index))

Na história dos irmãos Grimm, o João consegue enganar a bruxa que o alimentava bem para que pudesse se alimentar dele depois, João, porém “mostrava-lhe sempre um ossinho e a velha, que era extremamente míope, não podendo ver direito, julgava que fosse o dedo do menino, ficando muito admirada por ele nunca engordar” (GRIMM, 1812, p. 5, tradução nossa<sup>6</sup>). Enquanto no filme a bruxa obrigava o menino a comer todos os doces que ele conseguisse, ameaçando a irmã dele como uma das táticas para que ele conseguisse comer mais. Isso é possível porque a adaptação permite com

---

<sup>6</sup> *Hansel, however, used to hold out a little bone, and the old woman, who had weak eyes, could not see what it was, and supposing it to be Hansel's finger, wondered very much that it was not getting fatter* (GRIMM, 1812, p. 5)

que mudanças sejam feitas no original em termos de recriação ou acrescentos (HUTCHEON, 2011).

A bruxa que os irmãos encontram no meio da floresta também é uma bruxa velha e má, a diferença na história é que a bruxa não apresenta nenhum problema relacionado à visão, ela consegue enxergar os dois irmãos muito bem. A primeira aparição da bruxa no filme segue a descrição feita pelos irmãos Grimm (1812), como podemos observar na imagem abaixo:

**Figura 7 – A bruxa velha.**



Fonte: JOÃO E MARIA: CAÇADORES DE BRUXAS. Direção: Tommy Wirkola. Produção: Will Ferrell; Adam McKay; Beau Flynn; Kevin J. Messick. Paramount Pictures Corporation and Metro-Goldwyn-Mayer Pictures Inc, 2013.

Ao lançarmos um olhar sobre a imagem da bruxa na figura 7 é possível ir de encontro ao que Machado (2015) afirma sobre as bruxas atuarem sempre à noite. A cor e o aspecto sombrio da imagem proporciona com que a mesma expresse essa característica do sombrio. O Primeiro plano (BERNARDET, 2006) faz com que o foco seja totalmente na bruxa, podendo ser possível visualizar os dentes pobres e o nariz grande característicos das bruxas presentes nos contos de fadas (ÒRRU, 2012). A primeira bruxa que aparece na história segue a descrição construída no imaginário popular, mas que assim como pontua Hutcheon (2011), possui a visão expandida uma vez que o cinema conta com inúmeros recursos capazes de tornar o recurso verbal em algo visual (OUSTINOFF, 2011).

Levando em consideração que a adaptação possui suas variações e que seu princípio máximo deveria ser “a manutenção de um aspecto essencial do original: o seu conteúdo, o seu aspecto lúdico, informativo, ancoragem em elementos conhecidos etc.” (MUNDT, 2008, p. 2-3). Assim como o aspecto informativo e de construção de caráter dos contos de fadas (ÓRRU, 2012), percebemos que os elementos principais do conto como a casa de doces, os dois irmãos e a bruxa, que foram e continuam sendo construídos no imaginário popular se encontram presentes na adaptação para o cinema.

## **4.2 O QUE ESTÁ POR TRÁS DAS ESCOLHAS EM JOÃO E MARIA: CAÇADORES DE BRUXAS.**

As novas ferramentas ou recursos midiáticos, como o cinema possibilitam que a tradução seja uma prática crítico-criativa, em que o passado, presente e futuro, ou original são atravessados pelos meios de produção social (PLAZA, 1987). Na adaptação do conto de fadas João e Maria para o cinema diversos elementos do conto como a casa de doces, a bruxa e a história dos irmãos foram lembradas.

Alguns elementos do conto foram adicionados e outros esquecidos, como a madrasta e o a quantidade de bruxas presente na história, uma vez que o filme apresentava uma quantidade bem maior de bruxas quando comparada ao conto. Esse elemento é possível de acontecer como aponta Hutcheon (2011) devido ao caráter mutável das adaptações em que os produtores do filme podem fazer escolhas com base nos seus interesses.

Levando em consideração que o processo de tradução visa produzir, de forma análoga, os efeitos estéticos da obra traduzida (VANDERLEI, 2011), o processo de recriação e reescrita deve ser ‘controlado’ para proporcionar ao leitor a ideia de autenticidade da obra.

Na história dos irmãos Grimm (1812) nos deparamos com a descrição de apenas uma bruxa, enquanto no filme encontramos a mesma bruxa mas que adquire três fisionomias diferentes ao longo da história, isso acontece porque assim como pontua Bernardet (2006), o cinema possui uma gama de recursos que chamem a atenção do espectador.

Sendo o cinema e a literatura, assim como afirma Curado (2007) dois campos de produção sógnica distintos cuja relação pode se tornar possível devido à visualidade presente em determinados textos literários, permitindo essa transposição do conto para o cinema. Os produtores do filme em questão optaram por desenvolver a história dos dois irmãos, apenas 15 anos após os eventos ocorridos na casa de doces, isso vai de encontro também ao que Plaza (1987) afirma sobre o caráter da tradução, uma vez que ela desempenha uma:

prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade (PLAZA, 1987, p. 14).

No filme, os irmãos não são mais crianças, eles são adultos que lutam contra o mal representado através das bruxas. Ao lançarmos um olhar sobre a imagem abaixo percebemos uma nova construção feita para esses personagens. A imagem das crianças que foi construída no imaginário popular, em que os dois eram inocentes e utilizavam roupas de camponeses (devido à época em que o conto foi escrito), cede lugar a imagem de dois adultos trajando armas e roupas de couro. O signo passa a ser representado por outro signo, uma vez que traduzir como pontua Oustinoff (2011) não é simplesmente transferir palavras isoladas, mas ela se faz presente em múltiplos contextos.

O signo verbal com a representação das duas crianças no conto é transposto para o cinema através do signo visual (OUSTINOFF, 2011) dos dois personagens adultos, como pode observar na imagem abaixo:

**Figura 8 – João e Maria adultos.**



Fonte: <http://screenrant.com/wp-content/uploads/hansel-gretel-witch-hunters-release-date.jp>

Observando a imagem acima percebemos que os dois personagens se desenvolvem bastante na adaptação fílmica, não somente no aspecto físico como emocional. Eles perderam a inocência da infância e são adultos, lutando contra o mal. Essa mudança é possível porque assim como afirma Bernardet (2006), o cinema é considerado uma sucessão de escolhas, pois se escolhe os atores, os ângulos da câmera, entre outros elementos.

A escolha dos personagens pode ser caracterizada como visando o caráter estético da produção, isso vai de encontro ao que afirma Bernardet (2006) quando pontua que o cinema pode ser visto como mercadoria para que gere lucro. Uma vez que um filme deverá “apresentar-se com determinadas qualidades que motivem o espectador potencial a ir ao cinema, a escolher esse filme em detrimento de outros, isso sem conhecê-lo” (BERNARDET, 2006, P. 62), essas qualidades podem ser de níveis visuais, estéticos ou até mesmo da linguagem.

Os personagens principais são jovens e bonitos, assim como apresentam uma linguagem mais informal, esses são certamente elementos capazes de atrair o público a ir ao cinema, o que torna o filme uma mercadoria mais fácil de ser vendida já que a mesma precisa passar por um processo de escolhas que não envolvem somente o público, mas o distribuidor do filme, o exibidor para que enfim, o espectador se interesse pelo produto.

Outro personagem que apresenta mudanças consideráveis com aquelas retratadas pelos irmãos Grimm em seu conto é a bruxa má. Na primeira parte do filme ela apresenta às características semelhantes aquelas retratadas pelos escritores (figura 7), ou seja, ela é uma velha, feia com o nariz grande. No segundo momento do filme, 15 anos após sua suposta morte, a bruxa retorna com a aparência totalmente nova, em verdade ela demonstra duas fisionomias dependendo do seu humor, como podemos observar na imagem abaixo:

**Figura 9 – A bruxa má**



Fonte: <https://curiosoparadoxo.files.wordpress.com/2014/11/witch.png>

A primeira aparição da bruxa anos após os acontecimentos da casa de doces mostra ela caracterizada como uma mulher comum, a bruxa nesse momento não é mais uma velha, mas uma jovem e bonita, o que chama a atenção do público e ajuda a vender

o filme (BERNARDET, 2006), pois os espectadores provavelmente se sentem mais compelidos a assistir a um filme em que o estético seja mais bonito.

Com base na figura 9 podemos ir de encontro ao que Mundt (2008) pontua sobre o caráter da não fidelidade da tradução, uma vez que essa não precisa seguir necessariamente o original, mas que o produto da tradução se desloca do mesmo devido aos interesses dos meios envolvidos. O interesse dos produtores, exibidores e espectadores, pois no cinema a necessidade de lucro tende a homogeneizar os produtos e homogeneizar o público, mudando o direcionamento de uma história voltada para crianças, mas que agora contempla um público maior com espectadores mais velhos.

Na figura acima fica evidente o contraste entre a primeira bruxa (figura 7) que aparece na história e a segunda, sendo ambas, porém, a mesma pessoa. Essa mesma bruxa ainda adquire outra aparência física no decorrer do filme, sempre que a sua personagem expressa raiva ou ódio o seu rosto configura completamente. Então ao invés de uma mulher comum a bruxa se transforma em um ser de aparência física bizarra.

A construção da aparência dessa última bruxa mencionada se deu através de um longo processo de escolhas realizadas pelos produtores do filme. O filme em questão possui um *menu* onde encontramos o título *The Witching Hours* que é reservado para a construção desta personagem, assim como a construção de outras bruxas e outros seres fantásticos da história.

Neste bônus o diretor e escritor do filme Tommy Wirkola, afirma que o objetivo dele com a construção da terceira bruxa na Figura 9 foi de reinventar o conceito de bruxa presente nos filmes, uma vez que segundo ele as bruxas más dos filmes sempre apresentam um narigão e um chapelão, como podemos visualizar na figura 7. No filme o diretor optou por construir algo totalmente diferente, para a bruxa principal, a Muriel, os produtores tiveram a ideia de colocar rachaduras em seu rosto e fazer com que a personagem possuísse uma aparência muito pálida com o visual de uma estatua que ganha vida.

O cinema é uma das ferramentas capazes de possibilitar a adaptação e transposição de uma bruxa descrita como velha para outra com características totalmente diferentes. Isso é possível devido ao caráter mutável do cinema que é capaz de ir além daquilo que está sendo descrito no papel (HUTCHEON, 2011). Não cabe a adaptação o papel de fidelidade, uma vez que segundo Mundt (2008), a tradução de um

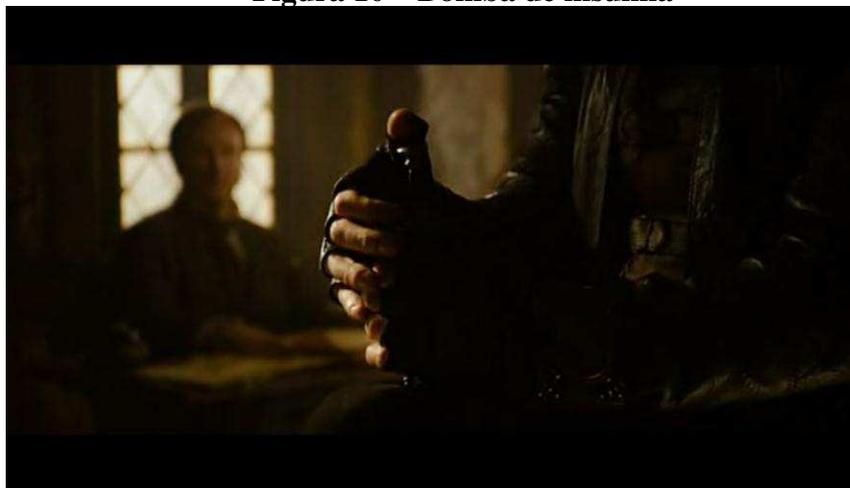
conto para o cinema torna capaz o ajuste da história de acordo com um determinado público ou meio.

Sendo a adaptação como pontua Mundt (2008), uma adequação à cultura de chegada com manutenção de equivalência situativa, podemos afirmar que a bruxa apesar de apresentar características destoantes daquela oferecidas no conto dos irmãos Grimm (1812), possui a mesma função de confronto com os irmãos que apresentava no conto. Então, mesmo sendo adaptada para um signo visual que não corresponde ao verbal (OUSTINOFF, 2011), ela preserva a essência de sua personagem. Uma vez que como assim Eco (2007 *apud* MUNDT, 2008), praticamente toda tradução requer uma adaptação, sendo esse sentido compreendido como:

mesmo sabendo que nunca se diz a mesma coisa, se pode dizer *quase* a nem a da própria *coisa*, mas a idéia de *quase*. Quanto deve ser elástico esse *quase*? (...) Estabelecer a flexibilidade, a extensão do *quase* depende de alguns critérios que são negociados preliminarmente. Dizer quase a mesma coisa é um procedimento que se coloca, como veremos, sob o signo da *negociação*. (ECO, 2007, p. 10,11 *apud* MUNDT, 2008)

Os produtores do filme optaram por utilizar o Plano de Detalhe (BERNARDET, 2006) a fim de chamar a atenção para a bomba de insulina utilizada pelo personagem do João:

**Figura 10 – Bomba de insulina**



Fonte: JOÃO E MARIA: CAÇADORES DE BRUXAS. Direção: Tommy Wirkola. Produção: Will Ferrell; Adam McKay; Beau Flynn; Kevin J. Messick. Paramount Pictures Corporation and Metro-Goldwyn-Mayer Pictures Inc, 2013.

No filme a história do personagem João também é ampliada e desenvolvida, a criança que buscava uma solução para prevenir o abandono em sua infância cede lugar a um homem com cede de vingança. Ele ainda desenvolve uma doença como consequência de ter sido obrigado a comer tanto doces em sua infância. Esse elemento

adicional também é possível no filme devido ao caráter de evolução dos personagens que continuaram suas vidas e apresentaram consequências quanto ao que lhes aconteceu na infância.

Levando em consideração que o espectador não é um ser totalmente passivo como aponta Bernardet (2006), pois o ato de ver o filme faz com que o público se coloque nele e assim faça suposições sobre o que está para acontecer no mesmo. No caso da bomba de insulina é possível verificar previamente uma consequência de o personagem João ter comido tantos doces, mesmo sem que o personagem afirme isso na tela.

Esse recurso do cinema se torna possível, pois assim como afirma Metz (1974 apud HUTCHEON, 2011) ele tem ao seu alcance inúmeros símbolos para elementos que não precisam ser expressos em palavras, é o cinema que “nos conta histórias contínuas, ele ‘diz’ coisas que também poderiam ser expressas na linguagem das palavras, porém as diz de modo distinto. Há uma razão tanto para a possibilidade quanto para a necessidade das adaptações” (METZ, 1974, p. 44 apud HUTCHEON, 2011, p. 23). Dessa forma, os produtores “dizem” algo sobre o filme, sem realmente dizer, apenas em outro momento do filme que esse elemento se torna claro verbalmente. Através de uma conversa com a personagem Mirna, João expressa as consequências sobre ter comido tanto doce na infância:

**Tabela 3 – João conversa com Mirna.**

	LEGENDAS EM INGLÊS	LEGENDAS EM PORTUGUÊS
João	“When I was a kid, a witch made me eat so much candy that I got sick. Something happened to me. I have to take this injection every few hours or else I die”	“Quando eu era garoto, uma bruxa me deu tanto doce que eu fiquei doente. Algo aconteceu comigo. Preciso tomar esta injeção varias vezes ao dia, ou morro”
Mirna	“You have the sugar sickness”	“Você tem a doença do açúcar”

Fonte: JOÃO E MARIA: CAÇADORES DE BRUXAS. Direção: Tommy Wirkola. Produção: Will Ferrell; Adam McKay; Beau Flynn; Kevin J. Messick. Paramount Pictures Corporation and Metro-Goldwyn-Mayer Pictures Inc, 2013.

Para os espectadores que não conseguiram assimilar a informação da doença do João através da imagem, o filme ainda fornece a explicação verbal para o fato, levando em consideração que um dos aspectos do cinema, como pontua Bernardet (2006) é tentar homogeneizar o público e tornar o filme uma experiência satisfatória para o maior número de pessoas.

Dessa forma, podemos levar em consideração que, assim como afirma Hutcheon (2011), é o cinema quem torna as ideias em concretas ou reais, fazendo seleções que não apenas simplificam como também ampliam e vão além, seja através de recursos visuais ou sonoros.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se propôs a observar a reconstrução do conto de fadas *João e Maria* (GRIMM, 1812), para o filme *João e Maria: caçadores de bruxas* (2013). Motivada pela percepção da crescente popularização do cinema com o número de filmes envolvendo a adaptação de contos de fadas sendo produzidos para esse meio. Objetivou-se investigar os elementos intersemióticos e linguísticos (por meio da legenda) associados à construção dos personagens principais do conto, assim como a transposição de elementos do mesmo para o cinema. Por fim, mostramos a escolha feita pelos produtores em relação a alguns elementos do conto, como mudanças na história ou recriação de algum personagem.

Neste trabalho observamos a reconstrução de alguns elementos intersemióticos do conto como a casa de doces, os irmãos João e Maria, assim como a bruxa, baseando-se nas teorias de: i) Tradução Intersemiótica de Jakobson (2000), Oustinoff (2009), Plaza (1987); ii) Tradução e Adaptação literária de Mundt (2008) e Hutcheon (2011); iii) Cinema de Bernardet (2006), Aumont (1993) e Curado (2007); iv) e por fim, Contos de Fadas e Psicanálise de Órru (2012) e Bettelheim (2002), analisando algumas imagens do filme produzido por Wirkola (2013) com o auxílio da tradução intersemiótica, e alguns diálogos do filme à luz da psicanálise para averiguar o desenvolvimento dos personagens para as telas do cinema.

A transposição de uma obra literária para o cinema propicia processos criativos que podem gerar consideráveis mudanças na travessia de uma mídia para outra (HUTCHEON, 2011). A recriação e transposição de alguns elementos do conto foram analisados neste trabalho através de imagens e da seleção de alguns diálogos com base nos estudos da Tradução Intersemiótica. Através da mesma foi possível observar que a casa de doces, por exemplo, é um elemento fundamental presente no conto dos irmãos Grimm (1812), esta sofreu adaptações devido ao caráter mutável do cinema, em que diversos elementos como a posição da câmera, a ambientação das cenas e o visual são utilizados para cativar a atenção do público (BERNARDET, 2006).

Contudo, a transposição da casa continha elementos autênticos da obra original como o fato de ser construída de doces e servir como fonte de alimento para os irmãos.

Seguindo o que Stam (2006) pontua sobre a autenticidade da obra original, uma vez que a nova versão, no caso a adaptação cinematográfica, não deve substituir a obra original, apenas modifica-la. No caso do filme, podemos observar que os elementos são modificados para alcançar um número maior de espectadores (BERNARDET, 2006).

Assim como a casa de doces, a transposição dos personagens João e Maria para o conto sofreu algumas alterações. A começar, chamamos a atenção para a época do desenvolvimento da história, esta se passa 15 anos após os acontecimentos na casa de doces. Dessa forma, de início podemos observar que os personagens não são mais crianças como eram no conto, eles agora são adultos que lutam contra o mal representado pelas bruxas. A seleção de imagens extraídas do filme assim como os diálogos nos ajudou na análise desses personagens.

Inicialmente os personagens João e Maria se assemelham bastante com aqueles descritos no conto de fadas, a diferença percebida através das imagens é que o ambiente em que eles se encontram é mais sombrio, sendo as cenas do filme bem escuras em comparação com as imagens dos irmãos baseadas no imaginário popular. Enquanto na segunda parte da história sendo adultos eles apresentam características físicas de um adulto, sendo essa transposição possível, pois como afirma Hutcheon (2011) a adaptação de uma obra pode ir além do que está no original, sem precisar se desprender totalmente da história.

Além disso, os personagens não sofreram alterações somente relacionadas ao seu físico, como também foi possível observar mudanças emocionais nos dois, uma vez que eles apresentaram consequências aos acontecimentos que vivenciaram na infância. Através dos estudos da psicanálise de Bettelheim (2002), assim como os estudos da Intersemiótica de Jakobson (2000) foi possível verificar que os personagens do João e da Maria utilizavam a matança contra as bruxas para suprir perdas relacionadas à infância.

Pode-se observar também que João aparentava sentimentos de raiva e ódio quanto a ter sido abandonado quando criança, enquanto a Maria apresentava em sua expressão facial elementos característicos da tristeza. Com base nos estudos desenvolvidos por Storey (2008) acerca do Simbólico foi possível observar que tanto o João quanto a Maria tentaram compensar as faltas sentidas pelos seus pais de forma

diferente, enquanto o João procurava se distanciar de tudo que relacionasse a sua família, Maria buscava por respostas para o abandono sofrido na infância.

Levando em consideração o cinema como uma mercadoria, em que o produto precisa ser vendido para satisfazer o público que o assiste (BERNARDET, 2006), observou-se que a bruxa foi transposta inicialmente, ou seja, na primeira parte do filme seguindo a descrição feita na história dos irmãos Grimm (1812), através dos recursos semióticos (PLAZA, 1987) e ao observar a imagem ficou claro que ela era caracterizada como uma velha bruxa de nariz grande construída com base no imaginário popular acerca das bruxas. No segundo momento do filme, notamos que os critérios de originalidade da obra em relação a essas questões não foram levados em consideração, uma vez que a bruxa apresentava características físicas de uma mulher comum, mudando sua fisionomia com base em suas mudanças de humor.

Dessa forma, percebeu-se mais uma vez a influência do público na escolha dessas mudanças, uma vez que assim como pontua Bernardet (2006), os filmes são pensados visando à venda de um produto, pois sua produção consiste de um longo processo em que diferentes estâncias são levadas em consideração sendo uma delas o espectador. Com isso, concluímos que o público alvo é o grande responsável pelas mudanças acarretadas na história, sendo elas de cunho estético e até mesmo o aspecto mais sombrio do filme o que nos possibilita enxergar que o público alvo não é mais destinado às crianças como no conto, mas a um público adulto.

Pode-se observar assim que a história é o denominador comum entre as adaptações, sendo o núcleo a ser transposto para outras mídias como o cinema, o que não desconsidera o seu caráter de obra, nem pode fazer com que a adaptação seja considerada uma obra derivada como afirma Hutcheon (2011). O filme apresenta elementos que são transpostos de maneira diferente para o cinema porque o meio transposto proporciona uma variedade de elementos (BERNARDET, 2006), mas a obra original não é desconsiderada para que essas mudanças aconteçam.

Por fim, destacamos a importância e necessidade de mais estudos na área de tradução intersemiótica de filmes para que os filmes não sejam considerados como uma obra derivada ou de menor importância, uma vez que a escolha dos produtores na construção do mesmo leva em consideração elementos como o exibidor e espectador,

proporcionando elementos que chamem a atenção do espectador para que este sinta vontade de assistir ao filme, tornando o filme um produto que gera lucro. Destacamos também a relevância presente nos estudos da tradução intersemiótica para averiguar a construção de personagens assim como as escolhas feitas pelos produtores de filmes, esperamos que o presente trabalho incentive novas pesquisas na área.

## 6 REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus. 1993. Tradução. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro.
- BAKER, Mona. **In other Words: a coursebook on translation**. London and New York: Routledge, 1992.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006. 120p.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. São Paulo: Paz e Terra.
- BRANCO, S. de. O. “Deixe-me entrar: uma análise sobre educação através da tradução intersemiótica”. In: SIMÕES, D; FREITAS, N. F.; POLTRONIERI, A. L. (Org.). **Linguagens, Códigos e Tecnologias: Estudos e Aplicações**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2012. p. 392-407.
- BOWDEN, J. 2012: **The year of the fairytale blockbuster: 20 movies based on fairy tales heading to cinemas in the near future**. The List, 26 de abril de 2012. Disponível em <<http://film.list.co.uk/article/41844-2012-the-year-of-the-fairytale-blockbuster/>>. Acesso em: 03 de agosto de 2014.
- CASTRO, M. S. **Introdução aos Estudos Linguísticos e Semióticos: O texto nas produções escritas, visuais e audiovisuais**. Rio de Janeiro: LTC, 2011.
- CRONIN, Michael. **Translation goes to the Movies**. New York: Routledge, 2009.
- CUNHA, João Manuel dos Santos. **Da literatura ao cinema, traduzindo sobre restos de linguagens**. Revista Brasileira de Literatura Comparada, vol. 23, 2013 Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415580191.pdf>> Acesso em: 10 de agosto de 2014.
- CURADO, M. E. **Literatura e Cinema: adaptação, Tradução, Diálogo, Correspondência ou Transformação?** Temporis[ação], Goiás, v. 1, nº. 9, 2007. Disponível em: [www.nee.ueg.br/seer/index.php/temporisacao/article/view/18](http://www.nee.ueg.br/seer/index.php/temporisacao/article/view/18). Acesso em: 31 de agosto de 2014.
- CUSATIS, B. de. **A tradução literária: uma arte conflitual**. Cadernos de Tradução, v.2, n. 22, 2008.
- EAGLETON, Terry. **Literary theory: na introduction**. 2nd ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- GRIMM, Jacob, L.; GRIMM, Wilhelm C,. **Hansel and Gretel**. Disponível em: <<http://pinkmonkey.com/dl/library1/story064.pdf>>. Acesso em 22 de maio de 2016.
- HUTCHEON, L. **Uma Teoria da Adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

JAKOBSON, R. **On linguistic aspects of translation.** In: VENUTI, Lawrence. (Ed.). The translation studies reader. London / New York: Routledge, 2000. p. 113-118.

**JOÃO E MARIA: CAÇADORES DE BRUXAS.** Direção: Tommy Wirkola. Produção: Will Ferrell; Adam McKay; Beau Flynn; Kevin J. Messick. Paramount Pictures Corporation and Metro-Goldwyn-Mayer Pictures Inc, 2013.

MACHADO, Germán. **João e Maria: as bruxas queimadas gozam de boa saúde.** Disponível em: <<http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=462>>. Acesso em 21 de maio de 2016.

METZ, Christian. **Film language: a semiotics of the cinema.** Trans. Michael Taylor. New York: Oxford University Press, 1974.

MOREIRA, Herivelto; CALEFFE, Luiz Gonzada. **Metodologia da Pesquisa para o Professor Pesquisador.** Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2008.

MUNDT, R. de. S.D. **A adaptação na tradução de literatura infanto-juvenil: necessidade ou manipulação?**.IN: Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações e Convergências, 11, 2008, USP, São Paulo, Brasil, 2012.

ORRÙ, S. R. S. **Era uma vez a transposição literária: um passeio intersemiótico de branca de neve pelo audiovisual.** In: III SIMPÓSIO NACIONAL DISCURSO, IDENTIDADE E SOCIEDADE: DILEMAS E DESAFIOS NA CONTEMPORANEIDADE, 3., 2012, Campinas. Anais... Campinas, SP, 2012.

OUSTINOFF, M. **Tradução: história, teorias e métodos.** Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011. 143 p.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 1987. 217p

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica.** São Paulo: Brasiliense, 2005. 88p.

STAM, Robert. **Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade.** In: Revista Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, ISSN - 2175-8026, Florianópolis, Brasil, 2006.

STOREY, John. **Psychoanalysis.** In: \_\_\_\_\_. **Cultural theory and popular culture: an introduction.** 5. ed. New York: Pearson Longman, 2008. p. 91-109

WOLFENSTEIN, Alfred, 2005. **L'arte della traduzione.** In: BUFFONI, Franco, 20051, Parte II, 465-470.