



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

ANGELICA ALMEIDA DE ARAÚJO

**A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NA CONSTRUÇÃO DA
PERSONAGEM CHAPELEIRO MALUCO EM ALICE DE TIM BURTON**

CAMPINA GRANDE - PB

2014

ANGELICA ALMEIDA DE ARAÚJO

**A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NA CONSTRUÇÃO DA
PERSONAGEM CHAPELEIRO MALUCO EM ALICE DE TIM BURTON**

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

2014

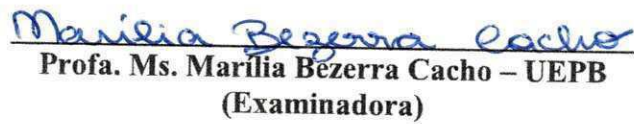


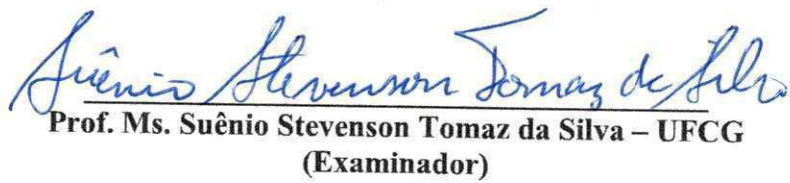
Biblioteca Setorial do CDSA. Abril de 2021.

Sumé - PB

BANCA EXAMINADORA


Profa. Dra. Sinara de Oliveira Branco – UFCG
(Orientadora)


Profa. Ms. Marília Bezerra Cacho – UEPB
(Examinadora)


Prof. Ms. Suênio Stevenson Tomaz da Silva – UFCG
(Examinador)

**A Deus,
por sua graça e misericórdia.**

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida, sabedoria e pela força que me fez ultrapassar as barreiras que acreditavam ser inultrapassáveis.

À minha querida mãe Sônia, que sempre me incentivou nos estudos e me apoiou nos meus momentos de dúvida.

A todos meus familiares, que me ensinaram, na prática, a respeitar as diferenças individuais de cada pessoa.

À Mary K. Wagner e toda sua família, por seu apoio, amizade, cuidado atento, e prestatividade. Você é minha mãe do coração.

À Talys Soares de Vasconcelos, meu companheiro, meu melhor amigo, meu conselheiro, meu ajudador, e meu confidente. Você é a vela do meu barco.

À Andressa Pessoa e Lidiane Cabral, minhas amigas e irmãs, que fazem meu dia mais alegre e colorido. Elas me aconselham, me amam, topam todas as loucuras que invento, e ainda me dão colo nas TPMs da vida.

Às preciosidades que encontrei durante minha graduação (desculpem-me por não citá-los todos): Rhávila, obrigada por ser minha companheira de estudos nas madrugadas; Djamara, sua paz e seu sorriso me contagiam; Victória, por seu exemplo de força de vontade e disposição; Taynã, você me faz mais leve, e conversar contigo me faz feliz. A todos os outros afirmo que cada qual me cativou a seu modo, e vocês são pérolas na minha vida.

Aos meus professores queridos, que me guiaram durante a minha passagem pela universidade. Em especial, agradeço aos professores: Sinara Branco, Josilene Mariz, Vivian Monteiro, Normando Brito, Suênio Stevenson, Auxiliadora Bezerra, Hélder Pinheiro e José Mário. Seus exemplos me fazem ter ardor pelo ensino.

À minha querida orientadora Sinara de Oliveira Branco, por nossa jornada juntas, por nossos papos, nossos encontros produtivos, e suas orientações, onde tive a oportunidade de beber um pouco da sua fonte de sabedoria e conhecimento.

“It always seems impossible until it is done”.

Nelson Mandela

“Tu te sentarás primeiro um pouco longe de mim, assim, na relva. Eu te olharei com o canto do olho e tu não dirás nada. A linguagem é uma fonte de mal entendidos. Mas, cada dia, te sentarás mais perto...”.

Antoine Saint de Exupéry

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	12
2.1 Tradução, Cinema e Cultura	12
2.1.1 A Adaptação de uma Obra Literária para um Filme	13
2.2 A Categoria de Tradução Intersemiótica	17
2.2.1 A Tradução da Imagem	20
2.3 Tradução, Cinema e Construção de Personagem	22
3 METODOLOGIA	27
3.1. Tipo de pesquisa	27
3.2 Sistematização da pesquisa	28
3.3 Os Livros de Lewis Carroll	29
3.4 O filme de Tim Burton	31
4 ANÁLISE DE DADOS	35
4.1 A aparência física do Chapeleiro Maluco	35
4.2 O comportamento do Chapeleiro Maluco	45
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	56

RESUMO

O objetivo deste trabalho é observar a composição física e psicológica do Chapeleiro Maluco, a partir das escolhas feitas pelo diretor do filme, Tim Burton, investigando a influência do ambiente, do espectador e da atualidade nessa adaptação. Como base para a pesquisa, são fundamentadas, principalmente, as teorias de Tradução Intersemiótica de Jakobson (2000), teoria de Cinema e Cultura de Cronin (2009) e Silva (2012); e teoria de Psicanálise e Cinema de Metz (1980). Para que fosse feita a análise dos dados, assistimos ao filme *Alice no País das Maravilhas* de Tim Burton (2010) e aos extras do DVD. Também lemos os dois livros infantis de Carroll (2009). Durante a análise, interpretamos os símbolos semióticos das imagens que compunham a representação física do Chapeleiro Maluco, observando as características alteradas ou mantidas em relação às ilustrações de Tenniel, e contrastamos cenas do filme com trechos do livro para comprovar se houve mudanças no comportamento do Chapeleiro nas suas interações com Alice. Ao final de nossa pesquisa pudemos constatar que o Chapeleiro Maluco do filme é um personagem com aparência e comportamento diferentes das do Chapeleiro do livro, uma vez que o filme é uma transposição criativa do texto original.

Palavras chave: Tradução Intersemiótica, Cinema, Adaptação, Chapeleiro Maluco, Personagem.

ABSTRACT

The aim of this study is to observe the physical and psychological characteristics of the Mad Hatter, from the choices made by the director of the film, Tim Burton, investigating the influence of the environment, the audience and time in the adaptation. The theoretical framework of this research is mainly Jakobson's (2000) theory of Intersemiotic Translation, Cronin's (2009) and Silva's (2012) theory of Cinema and Culture; and Metz's (1980) theory of Cinema and Psychoanalysis. For the analysis to be carried out, *Alice in Wonderland* by Tim Burton (2010) and the bonus features of the DVD were watched. Carroll's children's books (2009) were also read. In the analysis, the semiotic symbols of the images that built the physical representation of the Mad Hatter were interpreted, observing the characteristics that were changed or maintained in contrast with Tenniel's illustrations, and the scenes of the movie were compared with book excerpts to check if there were changes in the behavior of the Mad Hatter in his interactions with Alice. In the end of this research, the conclusion was that the Mad Hatter for the cinema is different in looks and behavior from the Mad Hatter from the book, since the movie is a creative transposition of the original book.

Keywords: Intersemiotic Translation, Cinema, Adaptation, Mad Hatter, Character.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Com o advento da globalização, principalmente em países capitalistas, a interação social mudou. A ida ao cinema, entre tantas outras coisas, constitui-se como um ato social. Saímos para o cinema para estarmos ao lado de pessoas, algumas vezes todas elas desconhecidas, que têm um mesmo objetivo: ver uma projeção em uma sala escura, estando todos voltados para uma única parede iluminada (a da tela), que reflete um conjunto de ações que chamamos de filme.

Azevedo Júnior e Viana (2010, p. 788) afirmam que a globalização “é um fator fundamental na difusão de hábitos de comportamento e consumo”. Esses hábitos se tornam continuamente internalizados, à medida que os indivíduos são mais ou menos expostos a estes tipos de hábitos culturais alheios. Cronin (2009) afirma que o cinema é um distribuidor de cultura em massa, e que as audiências geralmente são mais receptíveis à representação cultural que veem nas telas porque veem o cinema como um local onde tudo é possível.

Não obstante, o espectador ainda vai ao cinema porque isso lhe causa prazer. E isso acontece porque a indústria cinematográfica se utiliza de mecanismos que fazem com que o indivíduo tenha uma boa relação com o cinema, como falam as teorias de Psicanálise. A psicanálise ainda explica que o espectador entende o filme porque se identifica com ele de diversas formas – com personagens, com paisagens, e até com a própria câmera.

A escolha do estudo da personagem Chapeleiro Maluco do filme *Alice in Wonderland*¹ (2010) sob direção de Tim Burton – foi feita porque percebemos o quanto a personagem apresentou mudanças físicas nesta adaptação filmica, em relação às ilustrações de John Tenniel do livro *Alice's Adventures in Wonderland*² de Lewis Carroll. Para isso, buscamos investigar se as mudanças apresentadas na adaptação de Tim Burton buscavam atualizar a personagem para o público mais atual, visto que as ilustrações do livro de Lewis Carroll foram feitas no século XIX, e a adaptação de Tim Burton no século XXI. Para que pudéssemos investigar essas mudanças, nos valem da Categoria de Tradução Intersemiótica, que é, segundo Jakobson (2000) uma ferramenta de transposição criativa, e analisa a transposição de signos verbais para signos não verbais, que é o caso da tradução que foi feita do livro de Lewis Carroll para o filme de Tim Burton.

Para esta pesquisa, levantou-se a hipótese de que os elementos intersemióticos usados na construção da personagem Chapeleiro Maluco foram pensados para expor características

¹ *Alice no País das Maravilhas.*

² *Aventuras de Alice no País das Maravilhas.*

psicológicas e emocionais, bem como relatar a situação de trabalho dos chapeleiros dos séculos XVIII e XIX na construção física da personagem. E como a personagem do livro de Lewis Carroll foi modificada para esta nova adaptação de Tim Burton, traçaram-se os questionamentos seguintes:

- Quais características físicas permanecem e quais são modificadas na adaptação do livro para o filme? E qual o motivo das modificações?
- O que as mudanças nas características físicas da personagem representam?
- Qual a influência do ambiente, do espectador e da atualidade nas mudanças feitas para esta adaptação?
- O Chapeleiro do filme mantém o mesmo comportamento em relação à Alice tal como descrito no livro de Carroll?

Com o objetivo de responder às questões acima, analisaremos as características comportamentais e psicológicas da personagem Chapeleiro Maluco de Tim Burton, fazendo relação com o Chapeleiro Maluco como descrito nos livros do Lewis Carroll³ e, a partir da transcrição de alguns trechos do filme, observaremos a relação entre o Chapeleiro e Alice. Com o auxílio da Categoria Intersemiótica de Tradução, analisaremos o que representam as mudanças estéticas da personagem, observando também o uso de cores na composição dessa personagem. Para embasar nossa análise, utilizaremos também o *Guia Visual do Filme*⁴, e os extras que aparecem no DVD⁵ original do filme.

No que diz respeito ao Cinema e à Cultura, notaremos porque a adaptação fílmica é diferente da obra original e não segue a descrição que é feita nos livros. Buscando também averiguar porque o diretor fez a escolha de unificar os dois livros do autor Lewis Carroll em seu filme, bem como qual a relação da adaptação de Tim Burton com o público-alvo, tempo e ambiente.

Pensando nestas implicações, o **Objetivo Geral** dessa pesquisa é observar a construção da personagem Chapeleiro Maluco da adaptação fílmica de Tim Burton (2010), a partir das escolhas feitas pelo diretor para a construção física e psicológica da personagem. Assim sendo, nossos **Objetivos Específicos** são: i) Analisar a construção física da personagem através das teorias de tradução intersemiótica e cinema, e a construção

³ Para aproximar mais a comparação da pesquisa que foi realizada, utilizou-se a versão traduzida dos livros *Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*, da editora Zahar, sob a tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Esta tradução em especial ganhou o prêmio Jabuti de tradução no ano de 2002.

⁴ CASEY, Jo & GILBERT, Laura. *Alice in Wonderland: The Visual Guide*. London: Dorling Kindersley, 2010.

⁵ BURTON, Tim. **Alice in wonderland** [filme]. Produção de Linda Woolverton, direção de Tim Burton, Estados Unidos, Disney, 2010, DVD, 108 min.

psicológica à luz da psicanálise; ii) Investigar a influência do ambiente, do espectador e da atualidade na adaptação de características (mudadas/mantidas) da personagem para as telas de cinema; iii) verificar se há mudança no comportamento do Chapeleiro em relação a Alice no filme, em comparação ao comportamento descrito no livro.

Para alcançar os objetivos traçados, serão consideradas as teorias de: i) a Categoria Intersemiótica de Tradução e o pressuposto de impossibilidade de tradução de Jakobson (2000), e a Tradução da Imagem de Frías (2011); ii) a teoria de Cinema e Cultura de Cronin (2009) e a Adaptação de uma Obra Literária para o Cinema de Brandão (2011) e Silva (2012); e iii) a teoria de Psicanálise e Cinema de Metz (1980).

Este trabalho está dividido em Introdução, um capítulo teórico (Capítulo 2), no qual apresentaremos as bases teóricas que apoiam esta pesquisa; um capítulo que demonstra o *corpus* metodológico deste trabalho (Capítulo 3), um capítulo de análise de dados da pesquisa (Capítulo 4), com a descrição e interpretação das características físicas e psicológicas da personagem Chapeleiro Maluco de Tim Burton, e por fim, a Conclusão (Capítulo 5) que busca atingir os objetivos traçados ao responder os questionamentos iniciais.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Será apresentado abaixo o arcabouço teórico norteador desta pesquisa, iniciado na seção 2.1, que discute a teoria referente à Tradução, Cinema e Cultura, que visa mostrar como a tradução intersemiótica ocorre na transposição de um livro para um filme, e como essa tradução possibilita a transferência de uma carga cultural que é absorvida pelo espectador. Na seção 2.2 será apresentada a Categoria Intersemiótica de Tradução de Jakobson (2000), e as teorias referentes à tradução do pensamento e a tradução da imagem e das cores. Finalmente, a seção 2.3 mostra como os estudos de comportamento podem contribuir para a compreensão do uso de tradução intersemiótica na leitura de filmes, a partir do que os teóricos chamam de *efeito-espelho*.

2.1 Tradução, Cinema e Cultura

Mattos (2003) alega que o cinema (considerado a sétima arte) é um dos meios mais abrangentes de comunicação e de propagação de conteúdos. Foi primeiro conhecido a partir do desenvolvimento do cinematógrafo, pelos irmãos franceses Auguste e Louis Lumière no século XIX. Em 1895, os irmãos fizeram a primeira exibição de cinema paga, na *Grand Café*, em Paris, onde exibiram dez filmes, com duração de 40 a 50 segundos cada.

O autor diz que a construção de um filme de cinema se baseia em uma projeção de imagens estáticas em sequência para criar uma ilusão de movimento, que devem ser de no mínimo 16 quadros de imagem por segundo para que o cérebro não perceba que tudo é apenas uma sequência de imagens isoladas. Em vídeo digital são utilizados atualmente 25 quadros por segundo, para que haja uma ilusão mais aperfeiçoada, deixando o cinema cada vez mais natural e próximo da nossa realidade.

Como visto anteriormente, a tradução está presente nos filmes e nas artes. É a partir desta constatação, que Cronin (2009) alerta que o cinema deve estar presente em sala de aula, por ser um exemplo concreto do forte uso da tradução. Em seu livro *Translation goes to the movies* (ainda sem tradução no Brasil), o autor expõe que o cinema é uma evidência de tradução que deve ser incorporada em áreas como o ensino e também na observação de perspectivas de tradução (Cronin, 2009, p. xii). O autor aponta características culturais que envolvem o filme e sua tradução.

Cronin (2009, p.1) afirma que “a evidência visual é extremamente persuasiva” e por isso o cinema tomou proporções internacionais desde seu início. O trabalho com filmes possibilita os expectadores a enxergarem todo um sistema cultural que envolve a outra língua e a sua própria:

O conhecimento que cada um tenha da própria língua contém, em potência, o conhecimento de todas as outras – por intermédio da tradução. A tradução é mais que uma simples operação linguística: as línguas são inseparáveis da diversidade cultural. (OUSTINOFF, 2011, p. 10).

Podemos observar, a partir da citação acima, que as línguas diversas constituem um emaranhado de conhecimentos culturais que faz com que o aprendizado de uma nova língua não seja meramente um conhecimento de signos linguísticos. Cronin e Oustinoff corroboram a ideia do cinema como representação cultural. Cronin afirma que ver um filme é “um evento social e comunal e, com certeza, o meio de troca e comunicação não é feita na linguagem de Hollywood, e sim na linguagem das audiências” (CRONIN, 2009, p. 11), pois o filme “é uma nova forma de linguagem que demanda traduções [interpretações]” (*ibidem*, p. 4). O uso de filmes tem, assim, o importante papel de abrir portas para o conhecimento de outras culturas.

2.1.1 A Adaptação de uma Obra Literária para um Filme

Outro aspecto interessante no estudo do cinema como propagação de cultura é observar aqueles filmes que foram originados a partir de textos literários. Rachel Weissbrod, no seu artigo *Inter-Semiotic Translation: Shakespeare on Screen*⁶ (2006), revela que graças capacidade intersemiótica da tradução, o estudo da tradução como uma disciplina pode lidar com uma perspectiva sobre diferentes tópicos que são objetos de estudo de outras disciplinas como literatura, teatro e estudo fílmico. A autora cita Jakobson, para falar que “um texto que foi criado num sistema cultural é recriado em um sistema cultural B” (JAKOBSON, 1959, apud WEISSBROD, 2006, p. 42, tradução nossa).

A esse tipo de recriação, chamamos de adaptação. A adaptação é a “transposição ou transformação de uma obra de um gênero em outro” (BRANDÃO, 2011, p. 1). Nesse processo, a narrativa passa do texto à imagem, isto é, ocorre uma transposição semiótica de um signo verbal para um não verbal – de um romance para um filme, por exemplo. Temos então, um dispositivo de enunciação completamente diferente. A adaptação constitui uma tradução que adapta o texto de partida ao novo contexto de recepção com as modificações que forem julgadas necessárias.

Brandão (2011) afirma que quem adapta está ao mesmo tempo reescrevendo e criando uma nova obra. A autora diz que processos e manobras textuais tais como cortes, reorganização da narrativa, redução do número de personagens, acréscimos de textos externos, abrandamentos estilísticos, modificação da conclusão, entre outros recursos

⁶ Tradução Inter-Semiótica: Sheakespeare na tela (tradução nossa).

imagináveis, são permitidos porque o texto de chegada, na verdade, se trata de uma “transcrição”, como Haroldo de Campos nomeia.

No momento dessa adaptação (ou transcrição), o texto de chegada transporta o texto de partida para um quadro geográfico e histórico o mais próximo possível do espectador. No caso do filme que estamos analisando, o diretor adaptou o filme temporalmente, pois a personagem principal do livro (Alice) retorna ao País das Maravilhas já aos 18 anos de idade. As mudanças feitas pelo diretor durante a adaptação da obra literária podem ser intencionais. Não há nenhum princípio objetivo que justifique as escolhas adaptativas feitas pelo diretor, além da adaptação ao estilo do diretor (no caso de Burton, o estilo sombrio/gótico), ou as necessidades econômicas que a adaptação fílmica encontra: os roteiristas têm de se esforçar para manter as ações do texto de origem (que às vezes é imenso) no texto de chegada (filme) que costuma ter uma extensão média de duas horas e meia.

Brandão (2011) afirma que a escolha do adaptador de suprimir ou acrescentar ações depende de critérios múltiplos e de parâmetros ainda mais numerosos e variáveis. O que geralmente acontece é o texto de chegada ser menor que o texto de partida, devido à transposição ocorrer de um meio verbal (onde se tem a possibilidade de descrever por páginas um único cômodo, por exemplo) para um meio não verbal (o mesmo cômodo simplesmente aparece com os detalhes descritos na cena para que o espectador o absorva naturalmente). Ainda segundo Brandão, outra característica comum na adaptação é a propensão de diminuir a quantidade de personagens, para não sobrecarregar o espectador com uma grande quantidade de nomes para serem lembrados. Acontece ainda de o adaptador fazer com que um personagem do texto de chegada suporte as ações de mais de um personagem do texto de origem.

A adaptação altera o suporte linguístico previamente utilizado para contar uma história, isso envolve um conhecimento técnico das especificações do texto de chegada (filme) e também uma escrita cuidadosa que esbarra nas questões de fidelidade a obra original. Se na recriação as estruturas semântico-narrativas e discursivas do texto literário são praticamente subvertidas, sobrando apenas uma mera referência do texto original, não estamos tratando de uma adaptação, mas sim uma criação de um conteúdo fílmico “inspirado em” uma obra literária.

Brandão (2011) ressalta que quando vai se adaptar uma obra literária para o contexto fílmico o adaptador deve prosseguir observando os seguintes passos: a) ver se a obra original é passível de transubstanciação; b) reduzir a obra aos aspectos essenciais que devem aparecer

no texto adaptado; c) estar atento às limitações criativas, observando até que ponto ele vai modificar a obra, ou optando por fazer o seu material “inspirado em” ou “baseado em”.

A autora ainda fala que o diretor ao realizar essas escolhas o resultado do texto final será: 1) uma **adaptação fiel**, em que não há alteração da história, localização, período de tempo nem personagens. Os diálogos são muitas vezes mantidos como no original; 2) um roteiro “**inspirado em**”, que toma como fonte de partida o texto original e dele extrai apenas alguns personagens, uma ou outra situação e desenvolve uma narrativa com uma nova estrutura; 3) uma **recriação** ou **adaptação livre**, em que o roteirista apodera-se do *plot*⁷ principal e trabalha livremente, deslocando a história para outro tempo, espaço e com uma nova estrutura.

No seu texto *Reflexões sobre Adaptação cinematográfica de uma Obra Literária* (2012), Thais da Silva relata que a relação do cinema com a literatura é tão antiga quanto o próprio cinema. Graças ao seu potencial narrativo, o cinema se apoiou (e se apoia) num outro método consagrado de narrativa: a literatura. As duas artes se aproximam à medida que seus objetos - a imagem e a palavra - são símbolos, mas se distanciam pelo fato da imagem cinematográfica é um símbolo direto da realidade que representa, enquanto a palavra é um símbolo indireto que é elaborado e compreendido pela razão.

A autora defende que a imagem é uma representação direta que atinge os sentimentos do espectador quase sem precisar passar pela razão. Isso acontece porque no momento que lemos um livro, realizamos uma compreensão lógica daquilo que lemos. Já ao assistir a um filme, o espectador não necessita realizar esse processo de digestão intelectual, porque pela sua natureza, o filme é incapaz de realizar estruturas lógicas e deduções complexas. A autora cita Epstein para dizer que “as imagens da tela limitam-se a fluir sobre o espírito da geometria para, em seguida, atingir o espírito do refinamento” (EPSTEIN, 1983, apud, SILVA, 2012, p. 184).

Com o passar do tempo, a visão que os espectadores eram passivos no assistir do filme mudou bruscamente. Hoje se fala nos espectadores como agentes criadores de significados, pois fatores como o conhecimento de mundo, as influências culturais e interpretação são mecanismos que se aliam à leitura do filme e que são únicos a cada pessoa que assiste ao filme.

Silva (2012) fala que somente com a “mentalidade instintiva” não é possível que o espectador consiga captar os detalhes e significados do filme, pois o cinema pode apresentar

⁷ Todos os eventos de uma história. O enredo.

estruturas complexas que demandem do espectador uma leitura cuidadosa, para que ele chegue à compreensão do filme. Ela ainda ressalta que um filme pode ter leituras distintas dependendo de fatores diversos (tais como os que citamos anteriormente). E até mesmo um único leitor pode fazer leituras distintas, dependendo do grau de sensibilidade que esteja durante o momento que assistiu ao filme.

Com relação à influência, o cinema se destaca em relação à literatura por atingir um público numeroso e diversificado. Por exemplo, o cinema não necessariamente exclui os analfabetos, pois se comunica através de imagem e som (com exceção de filmes legendados). Contudo, isso não significa que todo o numeroso público do cinema seja capaz de compreender ou analisar os filmes em sua totalidade.

Silva (2012) mais uma vez cita Epstein para afirmar que o cinema tem mais capacidade de transmitir o sentimento e o instinto do que a literatura. O filme atinge diretamente o sentimento do espectador, pois as imagens fluem com mais naturalidade que a palavra. Há também um jogo de mecanismos a disposição do cinema (como a iluminação, um fundo musical triste ou aflito, por exemplo, a representação do ator, entre outros) que auxiliam na transmissão do conteúdo abstrato do filme.

Ainda segundo Silva, o cinema pode usar tanto a imagem metafórica como simbólica. A metáfora se dá aqui pela justaposição de imagens que gera um “choque psicológico” no espectador, fazendo com que ele compreenda a ideia que o diretor quis expor no filme. Os símbolos por sua vez, se encontram na própria imagem (sem haver necessidade de contraste entre duas imagens distintas, como na metáfora) quando ela traz consigo uma significação que via além do que a mera ação que ela representa.

Silva (2012) concorda com Brandão (2011) ao dizer que o filme adaptado é uma transcrição da obra literária, e que por ser assim, este deve ser julgado como uma obra original, como uma recriação artística. Não como produto do texto original, mas sim como matéria prima. Isso ocorre porque embora a informação semântica possa ser transmitida de um meio para o outro, a informação estética não pode ser traduzida de um sistema de signos para o outro e assim, é teoricamente intraduzível. Dessa forma, a única opção que temos é considerar a adaptação como uma recriação, em que o adaptador faz uma leitura crítica da obra original, para que assim possa recriá-la em um novo sistema de signos.

Com respeito ao filme ser um meio que abrange um público vasto, e por ele ser objeto de lucro nas sociedades capitalistas, é comum ver diretores escolhendo adaptar um texto literário para uma obra cinematográfica. Isso acontece pelo fato de certa obra literária já estar consolidada em uma audiência, isto é, já ser conhecida por certo número de pessoas. Esse fato

faz com que o roteiro adaptado apresente (antes mesmo de ter lançado trailers ou qualquer outra forma de divulgação), uma vantagem de público em relação a um roteiro original.

2.2 A Categoria de Tradução Intersemiótica

Em uma época de globalização e acesso a outras línguas e culturas, a tradução assume um papel de grande relevância na troca de saberes gerais e específicos entre culturas distintas. Oustinoff (2011) afirma que antes de se tornar um campo de estudo de cientistas, a tradução está presente em nosso cotidiano, pois ela constitui uma operação fundamental da linguagem. O autor ainda reforça a necessidade de se compreender que a tradução envolve o campo oral e escrito, verbal e não verbal, muito embora haja, na sociedade ocidental, a tendência de o escrito prevalecer sobre o oral.

Jakobson (2000), foi um teórico que se destacou ao relacionar a tradução aos aspectos linguísticos de definição de signo. Para ele, o significado de qualquer palavra, frase ou imagem é definitivamente um fato linguístico-semiótico. Em sua teoria, Jakobson propôs três tipos de categorias de tradução que englobam a diversidade de significados dos signos utilizados para a comunicação.

A primeira delas é a **Categoria Intralingual**, ou *reformulação*, que é definida pelo autor como uma interpretação de signos verbais por outros signos em uma mesma língua. Este conceito está ligado às ideias de sinônimos, definições, equivalências e circunlocuções. Durante uma aula em Língua Estrangeira, por exemplo, um aluno que não entendeu o que significa a palavra *notebook*⁸ e perguntou ao professor, ouvindo a definição do termo, em inglês: *'it's a set of sheets joined together by a spiral or binded together like a book'*⁹, ou simplesmente *'it's what you use to take notes'*¹⁰ ou até usa um termo equivalente, como *'book'*¹¹. Em todos esses casos, o professor se utilizou de signos verbais para explicar outro signo verbal da mesma língua.

A segunda categoria definida pelo teórico é a mais relacionada à ideia geral que se tem do que seja tradução. A **Categoria Interlingual**, ou *tradução propriamente dita*, é definida por Jakobson como sendo uma interpretação de signos verbais de uma língua por signos verbais de outra língua. Ou seja, a tradução aqui envolve “duas mensagens equivalentes, em dois códigos distintos” (2000, p. 114, tradução nossa). A leitura de um dicionário bilíngue, por exemplo, que traz um termo em inglês com seu equivalente em português e vice e versa,

⁸ “Caderno”.

⁹ “É um conjunto de folhas unidas por um espiral ou presas como em um livro”.

¹⁰ “É o que você usa para fazer anotações”.

¹¹ “Livro”.

ou um aluno que pergunta “o que é ‘notebook’?”, e o professor que responde que “significa ‘caderno’”, e tantas outras situações que ocorrem durante o uso de uma língua estrangeira, são exemplos dessa transposição de signos de uma língua para outra.

Por fim, e não menos importante, está a **Categoria Intersemiótica**, ou *transmutação*, que é, na verdade, a categoria de tradução que iremos utilizar nesta pesquisa. Esta é definida pelo autor como a interpretação de signos verbais por sistemas de signos não-verbais e vice e versa. Isto é, a interpretação de uma imagem, figura, pintura, som, entre outros, em forma de um texto escrito ou discurso oral, são características desse tipo de tradução.

No que diz respeito à transposição intersemiótica, Oustinoff (2011) afirma que este é um campo tão próximo e corriqueiro, que é difícil de perceber quando se realiza esse tipo de tradução. Afinal, nem percebemos que ao dar o nosso ponto de vista sobre o que um pintor quis retratar em certa pintura, estamos traduzindo os signos não verbais contidos em tal tela, para uma representação de signos verbais, que é a leitura que fizemos daquela obra de arte. Oustinoff (2011) também diz que estas transformações constituem um campo de estudo tão vasto e decorrem de transposições nas quais a parte de “imitação” é tão grande que não se consegue relacionar este campo à “tradução no sentido em que geralmente se entende esse termo” (OUSTINOFF, 2011, p.115).

Plaza (1987), em sua teoria sobre a Tradução Intersemiótica como Pensamento, afirma que até mesmo um pensamento constitui a tradução intersemiótica, pois quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente em nossa consciência, sejam sentimentos, imagens, emoções ou concepções. O autor afirma que se no nível de pensamento interior já existem traduções, quem dirá no momento que modulamos um pensamento em uma interação comunicativa concreta, ou seja, a todo o momento estamos realizando a transmutação de signos (verbais e não verbais) para outros signos, a todo o momento estamos traduzindo.

Plaza (1987) ainda afirma que o signo se encontra enraizado em uma comunidade, e que por a linguagem ser necessariamente social, as falas individuais se integram, perdendo sua privacidade para o enriquecimento coletivo do sentido. Como a linguagem possui limitações que são diferenciadas em cada cultura, dependendo de normas e cânones, cada indivíduo de determinada cultura percebe o real de forma diferenciada. Sendo assim, a expressão de pensamentos é restringida pelas limitações da linguagem.

Com o avanço dos Estudos de Tradução, a ideia de que a tradução era apenas a transposição de signos verbais de uma língua para outra se ampliou e abrangeu a transposição dos mais variados signos linguísticos. Considerando-se que a palavra escrita é um significante visual e que dispomos de tantos outros significantes, a tradução passou a ser percebida em um

sentido mais amplo pelo fato de que está presente em diversos contextos do cotidiano. Com relação à forma de transposição, Jakobson (2000) ressalta que,

Só a transposição criativa é possível: Seja a transposição Intralingual – de uma forma poética para outra, ou Interlingual – de uma língua para outra, ou finalmente Intersemiótica – de um sistema de signos para outro, ex., de uma arte verbal para a música, dança, cinema ou pintura¹². (JAKOBSON, 2000, p. 118, tradução nossa).

A tradução e a criação são operações muito próximas. Plaza (1987) chega até a afirmar que elas são operações gêmeas. No momento que há uma transposição, seja de natureza interlingual, intralingual ou intersemiótica, características do texto original são perdidas, e/ou novas características são acrescentadas ao texto traduzido, já que não há uma total equivalência entre línguas – no caso da tradução Interlingual – muito menos entre signos verbais e não verbais – como no caso de um livro que é transposto para a forma de filme.

Jakobson (2000) postula a impossibilidade de tradução no caso de textos literários e poéticos, devido à ambiguidade que esses tipos de textos apresentam. Plaza (1987) fala do teórico Octavio Paz, que corrobora com a o pressuposto de “impossibilidade de tradução” de Jakobson quando diz:

[...] se é possível traduzir os significados denotativos de um texto, por outro lado, é quase impossível a tradução dos significados conotativos. Feita de ecos, reflexos e correspondências entre o som e o sentido, a poesia é um tecido de conotações e, portanto, é intraduzível. (PAZ, 1971, apud PLAZA, 1987, p. 26).

Podemos perceber que no processo de tradução de textos que apresentam essa trama de significados, o tradutor se encontra na árdua posição de fazer a escolha sobre que característica do texto original deseja manter. Para preencher as lacunas dos sentidos que não foram traduzidos, o tradutor assume o papel de criador da obra e procura elementos na língua alvo que possam dar naturalidade ao texto traduzido.

Embora o texto original e o texto traduzido sejam diferentes enquanto linguagem, Plaza (1987), defende que os dois estão ligados por informações estéticas isomórficas, recuperando a ideia de Walter Benjamin de que a “tradução é em primeiro lugar uma forma” (BENJAMIN, 1979, apud PLAZA, 1987, p. 28). Benjamim (1979, apud PLAZA, 1987) ainda afirma que se a tradução tiver a pretensão de ter parecida ou mesmo semelhante ao texto original, essa será inviável, uma vez que a tradução se movimenta entre as línguas – e essas

¹² *Only creative transposition is possible: either intralingual transposition—from one poetic shape into another, or interlingual transposition—from one language into another, or finally intersemiotic transposition—from one system of signs into another, e.g., from verbal art into music, dance, cinema, or painting.* (JAKOBSON, In: VENUTI, 2000, p.118).

possuem suas disparidades e semelhanças – tocando o original em pontos tangenciais, a fim de que a tradução tenha traços que remontam ao texto original.

Se no texto poético, a tradução já encontra dificuldades em se assemelhar ao texto original, na tradução intersemiótica isso é ainda mais acentuado. A criação nesse tipo de tradução requer uma escolha dentro de um sistema signos que é estranho ao sistema que há no texto original. Plaza (1987, p. 30) afirma que numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm “tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original”. O autor fala ainda que todo tradutor tem um desejo secreto de que o seu texto venha a superar o texto original, alargando os seus sentidos, e significados, e complementando o texto original em pontos tangenciais, para em seguida, seguir seu próprio propósito, que é a transposição criativa.

2.2.1 A Tradução da Imagem

A imagem é o que mais chama a atenção ao nosso redor. Somos leitores, mas antes disso, somos seres visuais. Cerca de 70% do que é processado diariamente pelo cérebro é visual. Assim, a imagem é de grande importância nos estudos tradutórios. Frías (2011) menciona em seu texto que o tradutor sempre viveu no mundo das imagens. Ele afirma ainda que o que difere o tradutor das máquinas é a sua capacidade de traduzir imaginários veiculados pelas imagens mentais implícitas que o tradutor percebe durante a leitura do texto, e isso só é possível porque o tradutor tem a capacidade de ler o texto: compreender o que foi dito nas entrelinhas, observar as ambiguidades de sentido, relacionar o com conteúdo implícito texto, entre outros, ao contrário de uma máquina que não possui a capacidade de leitura, posto que ela somente reconhece opticamente os caracteres do texto.

Além das imagens mentais do texto, há também aquelas materializadas nos paratextos icônicos que ajudam na criação dos imaginários. O tradutor deve estar atento a todos os elementos não verbais que acompanham o texto escrito. Nada em um texto é colocado por acaso. Em um filme, por exemplo, todos os elementos que compõem um cenário trazem características que nos ajudam a reconhecer o local ou o tempo que a cena está acontecendo.

Frías (2011) afirma que não é possível que se traduza o conteúdo verbal sem que antes sejam lidos e interpretados todos os elementos visuais de um texto. O tradutor deve sempre tentar transmitir o valor simbólico das imagens do texto original para o texto de chegada. Da mesma forma que há a tradução do texto escrito, deve haver a tradução do paratexto, uma vez

que as imagens não são universais. Ao tipo de tradução que se preocupa com o paratexto, o autor dá a nomenclatura de paratradução.

A paratradução, ainda segundo Frías (2011, p. 261, tradução nossa), “convida o tradutor a ler e interpretar e paratraduzir todo símbolo que rodeia, envolve, acompanha, prolonga, introduz e apresenta o texto”. Pois os paratextos são fenômenos que, junto com o texto escrito, dão sentido a obra. Esses elementos são de natureza social e antropológica, e é necessária uma leitura e interpretação cuidadosa desses elementos por parte do tradutor. Caso não haja tradução do paratexto, as imagens originais podem não fazer sentido na cultura alvo, resultando talvez na falta de compreensão do texto escrito por parte do leitor, fazendo com que o paratexto que era designado a dar suporte à leitura do texto verbal deixe de exercer sua função.

O autor aponta a necessidade de que o leitor possa enxergar a imagem, e não apenas olhá-la. Segundo ele, o olhar implica um início de leitura, mas o ver significa tornar o visível em legível, de modo que possa ser feita uma leitura daquilo que se ver e por consequência uma interpretação da imagem. Uma vez que a imagem não é universal, a percepção da imagem também não constitui um ato universal.

Para Frías (2011, p. 262), as imagens materiais são “produtos culturais que mudam de sentido dependendo da localização espaço-temporal”. Isso quer dizer que uma imagem que foi produzida no século XIX, em algum lugar da Ásia, pode não fazer sentido para algum brasileiro dos dias atuais, já que este se encontra fora do contexto e época de produção daquela imagem. O autor explica que para compreender a informação transposta naquela imagem, é necessário que haja o compartilhamento dos mesmos códigos semióticos e culturais entre os dois envolvidos.

Frías (2011) afirma que como se segue crendo que a imagem de um gesto não é mais que um dado visual, geralmente os profissionais da área não se preocupam em realizar a tradução, mas se, por exemplo, alguém aqui no Brasil faz um gesto com as mãos estendendo os dedos indicador e médio, compreendemos como um sinal amigável de “paz e amor”, ou mesmo um V de vitória. O mesmo gesto na Austrália significa uma ofensa, o que causaria dúvida se um filme brasileiro que contém o sinal fosse assistido por um australiano. Sendo assim, é necessário que o profissional da tradução esteja capacitado a traduzir não só a língua, mas que também tenha conhecimentos da história e dos valores da cultura de partida da imagem, como também da cultura de chegada.

Ao olhar para uma imagem qualquer já podemos perceber que até as cores representadas nas imagens não são universais. Frías (2011) afirma que o leitor vê as cores das

imagens de acordo com o que essas cores representam em sua cultura, segundo a língua, o momento e o lugar no contexto comunicativo do documento. Frías (2011, p. 263) ao falar sobre a leitura das cores na imagem afirma que “toda percepção implica sempre em pôr em jogo o conhecimento, a memória, a imaginação e o meio cultural do documento que se irá traduzir como também do sujeito que traduz”. Essa percepção combinada irá influenciar a maneira como o sujeito tradutor irá desenvolver a imagem de chegada. No caso da adaptação do livro *Alice no País das Maravilhas* para o filme do Tim Burton, a leitura que foi feita da obra “*nonsense*” do Lewis Carroll por Tim Burton, se uniu ao estilo do diretor para que fosse feita a composição da obra final, que é o filme.

Cada sociedade tem uma percepção diferente sobre as cores. A cor branca, por exemplo, que na maioria dos países ocidentais remete à pureza, ou à paz, na Índia, representa o luto. Designar e conotar as cores são feitos linguísticos que mudam de língua para língua e de cultura para cultura. Embora haja algumas constantes transculturais, a interpretação e tradução das cores tem se mostrado, segundo o autor, como umas das maiores dificuldades da ciência. O teórico ainda ressalta que cada cultura, cada civilização, cada língua cada época têm criado sua própria simbologia de cores e o tradutor consciente deve ler e interpretar os valores simbólicos dados a cada cor para então traduzi-las.

2.3 Tradução, Cinema e Construção de Personagem

Metz (1980) afirma que o cinema é uma técnica do imaginário, própria de uma época histórica (o capitalismo) e de um estado da sociedade (a civilização industrial). Imaginário porque se encontra em um nível acima do palpável. Imaginário porque demanda imaginação do diretor ao transpor o conteúdo do roteiro em uma sequência de imagens que foram sonhadas por ele. E por fim, imaginário porque demanda uma leitura contribuinte por parte do espectador. Metz afirma que os estudos psicanalíticos acerca do cinema se esforçam para trazê-lo da categoria imaginária, para a simbólica. Faz-se isso para que se possa aproximar o cinema da reflexão, realizando um deslocamento que o põe à mesa para um estudo psicanalítico-semiótico.

O autor aponta que a psicanálise tem muito a contribuir com os estudos cinematográficos, mas que ela sozinha não pode abranger totalmente a leitura crítica do filme. Para isso o teórico sugere que haja uma interação da psicanálise com outras disciplinas, a fim de haver um estudo aprofundado do filme. Como sugestão, Metz indica a interação dos estudos da psicanálise com os estudos linguísticos, porque tanto a linguística quanto a

psicanálise são consideradas ciências do simbólico, e ambas têm como objeto único e imediato o fato da significação por si própria.

Metz (1980) afirma que a linguística e a psicanálise são as duas principais fontes da semiologia, pois ambas são semióticas de uma ponta a outra. O autor ainda explica que as duas disciplinas juntas abrangem o “campo do *fato-significação*” (METZ, 1980, p. 25), ambas têm um pano de fundo em comum que vai realizar o estudo direto das sociedades, a crítica histórica e o exame das infraestruturas. O cinema é um mecanismo semiótico tanto em sua formação como também com os utensílios conceituais que lhe são próprios, porém a semiologia sozinha não pode substituir as demais disciplinas.

O estudo semiótico deve tomar em consideração as outras disciplinas para que possa avançar na pesquisa, fixando-se em pontos que julgue necessário. O estudo semiótico ajuda a compreensão do filme, pois se ocupa de analisar a influência de, por exemplo, a ordem dos planos de imagens, ou até o papel de um som ‘em *off*’ em determinada cena. A psicanálise, e a linguística em união podem, segundo o autor, conduzir de pouco a pouco, a compreensão apurada do filme, e combinadas, podem se tornar em uma ciência autônoma: a semiologia do cinema.

O espectador de cinema mantém com o filme uma verdadeira “relações de objeto” (Metz, 1980, p.11). Essa relação de objetos é considerada pelo autor como uma relação fantasmática, que é distinta da relação com objetos reais, uma vez que o espectador contribui para lhes dar forma. Christian fala que essa relação é descrita por Lacan como a dimensão do imaginário. O autor ainda fala que o imaginário remonta duas linhas no estudo cinematográfico: a ficção cinematográfica como instância semiótica (a ser estudada pela linguística/semiose) e a relação espectador-*écran* como identificação especular (em que a psicanálise deve debruçar-se).

Ao falar sobre a ida do espectador ao cinema, Metz discorre que os espectadores são habituados a irem ao cinema, graças a uma preparação histórica que os tornam aptos a assistirem filmes. A instituição cinematográfica, por sua vez, se esforça para que o filme seja (o que o autor chama de) um “bom objeto” (METZ, 1980, p. 13). Isso significa que o filme atingirá as expectativas de causar prazer e entretenimento ao espectador. O autor também assume que o oposto acontece quando a instituição cinematográfica ‘erra a mão’ e produz um “mau objeto” que causará desprazer ao espectador (METZ, 1980, p.12). O que nos fará considerar um filme como bom ou mau objeto está dentro de nós e é chamada pelo autor de nossa “maquinaria mental”, que é ao mesmo tempo coletiva e íntima, social e psicótica. A segunda máquina seria a regulação social, que tem por função estabelecer boas relações do

espectador com o filme-objeto. De certo que vamos ao cinema na esperança que o filme nos agrade, e não o contrário.

No sistema social que vivemos o espectador não é forçado a ir ao cinema, ele vai porque tem vontade. Mas na verdade, essa vontade de ir ao cinema é uma espécie de reflexo a algo que a indústria do filme deu forma. Pois, a “característica própria de toda verdadeira instituição é a de ser ela a encarregar-se dos mecanismos da sua perpetuação” (METZ, 1980, p.13). A única solução para essa condição é a de instalar dispositivos que façam com que o espectador tenha a vontade ‘espontânea’ de frequentar o cinema, e pagar por esse *hobby*. A ida ao cinema constitui-se como uma experiência do espelho, que se situa na vertente do imaginário, isto é, a formação do Eu pela identificação com um fantasma, com uma imagem.

A respeito daqueles que escrevem sobre cinema (o que é o nosso caso), Metz discorre que há uma tendência naqueles que escrevem sobre cinema que visa estabelecer, manter ou restabelecer o cinema na relação de bom objeto. Isso significa que os críticos, comentaristas e teóricos do cinema, buscam manter equilibrada a relação do espectador com o cinema. Na teoria de cinema, o Metz fala que o objeto real (o filme assistido) e o discurso teórico que é feito sobre ele, são confundidos com o objeto imaginário (que seria o filme tal como agradou o espectador), e nessa confusão se constrói um bom objeto, que é ao mesmo tempo interno e influenciado, e fundamentado pela teoria que foi lida acerca do objeto imaginário.

Na sociedade atual há uma preocupação pelo bom objeto, e para isso, há uma tentativa de que o indivíduo que assiste ao filme sinta prazer em fazê-lo. O teórico afirma que é como se o filme dissesse: “Gostem de mim” (METZ, 1980, p. 20). Para que isso aconteça, o cinema se utiliza de mecanismos que incluem o espectador na perspectiva do filme. O espectador cria uma identificação primeiramente com a câmera, e em seguida, com algum personagem.

O significante de cinema é considerado por Metz como perceptivo, uma vez que envolve o visual e o perceptivo, o da literatura também o é. No cinema, há certas dimensões como o tempo, e o movimento, que o torna ainda mais perceptivo, já que motiva a percepção do espectador em mais de dois eixos. O autor fala ainda que o isso faz com que o cinema seja superior à literatura porque ele a engloba, e ainda tem a capacidade de englobar outras artes. Em contrapartida, o autor fala que o imaginário, por definição, combina certa presença e certa ausência. Assim, se compararmos o cinema com as outras artes, em quesitos sensoriais, o cinema é mais perceptivo. Mas este é ao mesmo tempo menos perceptivo, pelo fato de todas as suas percepções, não importa quão real se mostrem, são falsas.

Metz (1980) fala que no *écran* (ou tela) do cinematográfico, que é a primeira vista mais próximo do fantasma, se desenrolam fatos mais ou menos fictícios. Porém, o próprio

desenrolar é fictício, pois o ator, o cenário, o áudio, as falas que ali se encontram na verdade não estão ali, elas são somente um registro do que já foi, um fantasma que é exibido nas telas. Com efeito, é o próprio significante e sua ausência. Sendo assim, qualquer filme é um filme de ficção. Isso acontece porque o que é visto na tela não é realmente o objeto (o ator, o cenário, as vozes e sons), mas sim o fantasma deles, a sua réplica, o seu reflexo. O cinema nos embebeda com seu imaginário: o que está ali na tela é fruto de nossa percepção, e não obstante o que vemos é apenas o fantasma do objeto que está ausente, isto é, a ausência é o único significante presente.

Como já dito anteriormente, o que vemos no *écran* é apenas um reflexo do que realmente é, e isso faz com que o cinema seja como um espelho. Tudo o que ele vem a projetar, reflete no corpo do espectador. A criança em seus primeiros contatos com o espelho distingue os objetos que lhe são familiares, e acima de tudo o objeto maior que a mãe que o segura. Além disso, distingue a sua própria imagem, realizando uma *identificação primária* que é a identificação do Eu. A princípio, a criança vê a sua imagem como um objeto que lhe é estranho, mas a presença do reflexo da mãe que segura esse humano desconhecido, ao mesmo tempo em que ele mesmo sente o contato da mãe, faz com que ele comece a compreender que aquele objeto estranho trata-se na verdade dele mesmo. Em conclusão, o Eu da criança forma-se pela identificação de seu semelhante, e a criança identifica-se consigo própria como objeto.

Metz (1980) fala que essa identificação própria do Eu como objeto a partir da identificação com o semelhante é crucial para o sucesso do filme enquanto bom objeto. Porque embora o espectador não se encontre refletido na tela do cinema, esta ausência não será prejudicial para o filme porque ele já tem formado o seu Eu e sabe do seu papel em relação ao filme. Como consequência o espectador que reconhece o seu Eu através da experiência do espelho é capaz de compreender um mundo onde ele não faz parte como um de seus objetos. Como ele se reconhece como objeto, e sabe que na tela existe o reflexo de outros objetos, não é necessário para ele se encontrar literalmente refletido naquele *écran*.

Mas não é porque o espectador não se identifique enquanto reflexo de si mesmo, que ele não se identifique de forma alguma com o cinema. O filme necessita de utilizar um jogo identificatório para que possa ser atrativo. É claro que o espectador pode se identificar com o personagem fictício - seja na aparência, na maneira como se expressa, ou mesmo nas relações interpessoais que a personagem expressa. O espectador pode também identificar-se com o ator - em filmes não tão fictícios, em que o ator se faz passar por ator e não por personagem, de forma que o ator oferece-se ao espectador como humano. A essa forma de identificação,

Christian Metz chama de uma *identificação secundária*, porque vai além daquela que se reflete no espelho.

O autor expõe uma terceira forma de identificação a que chama de *identificação mais profunda*, que é possível no cinema graças a mecanismos que o diferem do teatro, por exemplo. Ele fala que o cinema ao contrário do teatro pode apresentar sequências longas em que aparecem apenas objetos inanimados, paisagens, entre outros, que por minutos inteiros não oferecem uma forma humana que permita uma identificação secundária. O espectador, nesse caso se identifica com algo que vai além de uma interação, seja porque o objeto inanimado o faça recordar alguma lembrança da infância, ou mesmo a visão de determinada paisagem que o faça ter sensações de liberdade, ou esperança, por exemplo.

Por fim, o autor fala que é possível que o espectador se identifique com a câmera. O autor fala que durante a sessão, a projeção da câmera está ausente, mas possui em representante que é o projetor. Esse último aparelho se encontra atrás do espectador (atrás de sua cabeça) – local onde se encontra fantasmagoricamente o foco de qualquer visão. Nesse aspecto, aquilo que vejo na tela do cinema é a representação do objeto que a câmera já viu. Nessa situação, o espectador se coloca falsamente presente em tudo aquilo que lhe é mostrado, e tal como a câmera têm o poder de escolher aquilo que vê (basta fechar os olhos para suprimir as imagens que o filme mostra). É como se a partir da identificação com a câmera o espectador pudesse se transportar para dentro da história do filme, no momento que as ações estavam de fato acontecendo.

A constituição do significante no cinema baseia-se numa sequência de efeitos de espelhos que são organizados em cadeia. O simbólico no cinema não chega a constituir-se senão por meio dos jogos do imaginário, que são a projeção e introjeção, a presença e ausência, os fantasmas acompanhadores da percepção, etc. E embora o Eu do espectador já esteja adquirido e constituído, ele ainda busca significações que são possíveis a partir das identificações com a câmera, com paisagens, objetos, atores e personagens do filme. É a partir dessa identificação contínua, que o espectador alcança o sentimento social de relação prazer e de constituição do filme como bom objeto, que é o objetivo da indústria fílmica.

3 METODOLOGIA

Descreveremos a seguir o tipo de pesquisa realizada, o passo a passo metodológico feito na elaboração desta pesquisa e, para descrever os livros, são apresentados os enredos dos livros do Lewis Carroll (*Alice's Adventures in Wonderland* e *Through the Looking Glass and What Alice Found There*) e do filme de Tim Burton (*Alice in Wonderland*).

3.1. Tipo de pesquisa

Esta pesquisa tem o caráter descritivo, bibliográfico e interpretativista, presente em pesquisas qualitativas. Moreira e Caleffe (2008) dizem que o objetivo principal da pesquisa descritiva é a descrição de determinada população ou fenômeno ou estabelecimento de relações entre as variáveis. Na pesquisa descritiva há a preocupação em observar minuciosamente os dados coletados, procurando, a partir dessa observação detalhada, resolver os problemas ou melhorar as práticas vigentes. No nosso caso, procuramos observar e coletar cenas de dois filmes brasileiros que são bastante representativos de duas realidades brasileiras distintas, para, a partir da criação de um corpus multimodal, averiguar o uso da tradução intersemiótica como uma ferramenta para a construção do conhecimento cultural brasileiro.

O nosso objeto de pesquisa - o filme *Alice in Wonderland* (2010) - se constitui como um material já elaborado (pronto). Sendo assim nossa pesquisa também é uma pesquisa bibliográfica, por se constituir de um material já elaborado. Neste tipo de pesquisa, o pesquisador entra em contato com algum material (livros, jornais, monografias, DVDs, entre outros) e determina os objetivos de sua pesquisa, elabora um plano de trabalho, analisa o material e redige o trabalho. Segundo Moreira e Caleffe (2008), o objetivo principal da pesquisa bibliográfica é colocar o pesquisador em contato com tudo que já foi escrito na área, para que a partir disso, o pesquisador realize uma reflexão crítica de tudo que leu para que possa elaborar sua análise.

Por caracterizar-se também como interpretativista, essa pesquisa aproxima mais o pesquisador do seu objeto de estudo, dando margem a interpretações que constituem sua análise. Moita Lopes (1994), afirma que o pesquisador não pode contemplar a neutralidade porque os fatos sociais são vistos como indissociáveis da figura do pesquisador. O pesquisador é parte integrante do processo de conhecimento e interpreta os fenômenos, atribuindo-lhes um significado. Mesmo que sua visão seja parcial, ela não pode ser excluída do processo. Nesse aspecto, esta pesquisa recebe influência de julgamento de seus pesquisadores que, observando os dados que foram coletados, criam interpretações e hipóteses de como a tradução intersemiótica influencia na criação de personagens de filmes, para que a

partir dessa tradução o produto final mostre as características comportamentais e psicológicas do personagem expostas na aparência física e nos discursos.

Esta pesquisa é, por fim, de tipologia qualitativa, por buscar explorar características de indivíduos e cenário que dificilmente poderiam ser expressos por números e tabelas. Moreira e Caleffe (2008) afirmam que os dados são geralmente coletados pela observação do objeto, que no nosso caso foi observar o filme *Alice in Wonderland* (2010) do diretor Tim Burton, e contrastá-lo com as obras originais do qual o filme foi adaptado: os livros *Alice Adventures in Wonderland* e *Alice through the Looking Glass*¹³. Ao fim da observação dos dados coletados, ocorre a descrição desses dados juntamente com a interpretação do pesquisador.

3.2 Sistematização da pesquisa

O primeiro passo desta pesquisa foi assistir ao filme *Alice in Wonderland* (2010) de Tim Burton e fazer a seleção de cenas que mostrassem o Chapeleiro Maluco em interação com Alice, para comparar o comportamento deste personagem no livro de Carroll e no filme de Burton. Para isso, tivemos que, como segundo passo, ler o livro *Aventuras de Alice no país das Maravilhas* e procurar descrições sobre o personagem e falas para que pudéssemos aproximar do que já tínhamos visto no filme. Lemos também o segundo livro de literatura infantil de Carroll (*Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*), para perceber se o personagem Chapeleiro Maluco tinha participação em algum momento do livro, já que o filme de Tim Burton une personagens dos dois livros em seu *script* (a saber, a Rainha Branca do filme do Tim Burton, por exemplo, é personagem do segundo livro de Carroll).

O próximo passo desta pesquisa foi assistir aos extras do DVD do filme de Tim Burton (mais especificamente o tópico *Mad Hatter*) para que pudéssemos entender quais as razões que levaram os produtores do filme a fazer as modificações estéticas na personagem Chapeleiro Maluco. Outro aparato para nossa análise foi à leitura do Guia Visual¹⁴ oficial do filme, que apresenta as personagens e o enredo da adaptação em questão. Estes dois pontos em especial foram muito úteis a nossa pesquisa, porque dão apoio para a nossa análise, sem correremos o risco de realizar uma interpretação especulativa e errônea.

Para que nossa análise fosse ainda mais acurada, nosso quarto passo foi realizar toda a leitura teórica que englobasse os aspectos que iríamos analisar no texto para que pudéssemos ter um apoio teórico que nos apoiasse no momento de fazer a leitura da personagem e a interpretação de sua aparência física. Para isso, lemos livros e artigos sobre a Tradução

¹³ Alice através do Espelho.

¹⁴ CASEY, Jo; GILBERT, Laura. *Alice in Wonderland: The Visual Guide*. London: Dorling Kindersley, 2010.

Intersemiótica, que era o ponto principal de nossa análise. Lemos também textos sobre o Cinema e seu papel como um distribuidor de culturas, como também textos que falavam do texto literário traduzido para o cinema e os aspectos que são levados em conta na hora da transposição de um meio escrito (de signos verbais) para um meio visual (de signos não verbais), que é o caso dos livros de Lewis Carroll, traduzidos na adaptação filmica de Tim Burton.

A seguir, podemos ver os enredos dos livros de Lewis Carroll (2009) e do filme de Tim Burton (2010), que foram resumidos aqui para embasar a seção de análise deste trabalho. Os nomes dos personagens do filme de Tim Burton aparecem em inglês porque é a forma que eles aparecem nas legendas em português. A dublagem em português aponta nomes diferentes que serão identificados por meio de notas de rodapé.

3.3 Os Livros de Lewis Carroll

Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Através do Espelho e o que Alice Encontrou Lá são de autoria de Charles Lutwidge Dogson, que escreveu esses dois livros infantis sob o pseudônimo de Lewis Carroll, no século XIX. A história narrada nos dois livros se passa neste mesmo período (conhecido como Vitoriano), e tem como protagonista uma menina (Alice) teimosa e imaginativa. Ambos os livros têm doze capítulos, e eles narram as experiências de Alice em terras mágicas. Abaixo, pode-se ver o enredo dos dois livros de Lewis Carroll. O primeiro livro será resumido mais detalhadamente que o segundo, pois o filme baseia-se principalmente no primeiro livro, tendo apenas traços do segundo.

No primeiro livro, *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, a garota se encontra em uma ribanceira com sua irmã, e está muito sonolenta. Ela desperta ao ver um coelho branco vestido em um colete e o segue até cair em um buraco, a toca do coelho, que a faz cair por um longo tempo até chegar a um *hall* com portas trancadas. Alice encontra uma mesa com uma chave e uma garrafa com os dizeres “beba-me” e ela, ao beber encolhe de tamanho de maneira que não alcança a chave que está em cima da mesa. Abaixo da mesa, encontra um pequeno bolo com a escritura “coma-me” e esperou que alguma coisa acontecesse, após ter dado cabo de todo o bolo, Alice começou a crescer sobremaneira, de modo que seus pés mal apareciam à vista de tão distante que estavam.

Alice chora bastante e suas lágrimas caem no chão como uma enxurrada, por estar quente ela começa a se abanar com um leque e percebe que o leque a faz diminuir, como ela o solta com velocidade à medida que chega a sua altura própria. Ao dar um passo em falso, cai em um lago de água salgada (de suas próprias lágrimas), nesse lago encontra algumas

criaturas antropomórficas (um camundongo, um pato, um dodô, um papagaio e uma aguieta), que nadam para margem com Alice. Há então uma corrida de animais proposta por Alice, e o camundongo conta sua história para todos. Após mencionar a gata que tinha em casa, o camundongo e as aves fogem amedrontados.

Alice continua sua jornada, encontrando-se com o coelho novamente, e com uma lagarta azul que lhe dá conselhos. Alice ouve uma gritaria vinda de uma casa, e resolve adentrá-la. É a casa da Duquesa. A cozinheira põe muita pimenta em sua comida e todos espirram com frequência por causa disso. O bebê da Duquesa chora descontroladamente e Alice resolve ajuda-lo tirando-o da casa. Ao sair, o bebê transforma-se em um porco e foge. Neste momento, Alice conhece o gato de Cheshire, e ele a guia para a casa da Lebre de Março, e ao chegar lá Alice encontra a Lebre, o Chapeleiro Maluco e um Caxinguelê tomando chá em uma mesa. Alice se aproxima e todos gritam que não há lugar na mesa, embora haja muitos lugares vazios. A garota tenta convencê-los, mas ao fim da discussão vai-se embora, jurando não voltar mais a aquele lugar.

Alice chega à casa da Rainha de Copas, e todos estão a jogar croqué. A rainha quando sente raiva de algo ou alguém brada logo sua sentença "Cortem-lhe a cabeça!". Durante o jogo, o Gato de Cheshire se recusa a beijar a mão do rei, e a rainha o condena à execução. Na hora que o carrasco chega para cortar-lhe a cabeça, o gato encontra-se com o corpo desaparecido, e somente o rosto à mostra. O carrasco diz que não pode cortar-lhe a cabeça se esta não estiver ligada a um corpo. De volta ao jogo, a rainha pergunta a garota se ela conhece a história da tartaruga falsa, e como Alice não a conhece, um grifo a acompanha até a tal tartaruga para que ela possa contar sua história.

Contada a história, o grifo e a tartaruga ensinam a Alice uma dança: a quadrilha das lagostas. Após isso, todos se encaminham para um julgamento que a rainha está preparando. O motivo do julgamento é o roubo das tortas que a rainha preparou. Vários personagens são interrogados, inclusive o Chapeleiro Maluco e Alice. Depois do depoimento da menina, a rainha pede que o júri pronuncie a sentença e depois o veredito. Alice discorda da rainha, e a rainha ordena que "cortem-lhe a cabeça". Na hora que os guardas se amontoam para pegar a menina, ela desperta e percebe que aquilo foi somente um sonho.

A história do livro *Através do Espelho e o que Alice Encontrou lá* acontece como lances de um jogo de xadrez. Enquanto Alice brinca com os filhotes de sua gata Diná: um gatinho branco e outro preto, ela observa um jogo de xadrez e tenta fazer de conta que os gatinhos são respectivamente a rainha branca e a rainha vermelha de seu jogo. A garota imagina uma terra além do espelho e inicia uma jornada de descobertas. Ao chegar à casa que

estava através do espelho, encontra um livro que conta a história de alguém que mata um Pargarávio. Como não entendeu do que se tratava, decidiu que continuaria sua jornada.

Ao sair da casa encontra um jardim de flores vivas, que têm rostos e falam como pessoas, e tenta falar com as flores. A Rainha Vermelha encontra-se com Alice e conversa com a garota, a rainha explica os movimentos de um peão à Alice e diz que se ela chegar à oitava casa, ela será uma rainha também¹⁵. Alice entusiasmada com a ideia prossegue o jogo para tentar conseguir sua coroa. Alice atravessa a terceira casa da rainha em um trem de insetos que são muito diferentes de tudo que ela já viu. Após descer do trem, encontra duas setas opostas que indicam o caminho para a casa de Tweedledum e a de Tweedledee, Alice segue e encontra-se com os dois irmãos. Após conversarem, brigarem e recitarem poemas, os dois irmãos avistam um corvo, e com medo de serem pegos se escondem.

Alice encontra-se com a Rainha Branca na quinta casa da Rainha e tenta arrumar-lhe o xale que cai sempre do corpo da rainha. Ao passar para a sexta casa, encontra Humpty Dumpty, um ovo que tem olhos, nariz e boca, o ovo se irrita com a menina, e a discussão termina ao ouvirem um grande estrondo. Alice avança para a sétima casa, onde ocorre uma luta entre um unicórnio e um leão, que após muito barulho e discussão, todos desaparecem.

Aparece o Cavaleiro Vermelho e põe Alice em xeque. Ele avisa irá levá-la como sua prisioneira. Porém, o Cavaleiro Branco aparece para resgatá-la, e os dois cavaleiros lutam por Alice, e o Cavaleiro Branco vence a batalha. O cavaleiro a encaminha à oitava casa, e Alice se torna Rainha. Ao chegar ao seu castelo, Alice faz um banquete para todos, e se irrita muito por nunca conseguir comer o que quer. Irritada começa a sacudir a rainha vermelha, e quando percebe, está segurando seu gatinho preto novamente, e percebeu que tudo fora um sonho.

3.4 O filme de Tim Burton

O filme se inicia com o pai de Alice, Charles Kingsley, propondo uma expansão da rota de viagens da sua companhia. Todos os sócios acreditam que ele está louco. A pequena Alice aparece na cena, e diz que teve um pesadelo. O pai a acompanha até a cama e ela fala de um sonho que é sempre o mesmo: com criaturas falantes e assustadoras. Charles diz à menina que é ela quem controla seus sonhos e sai. Na próxima cena, há um avanço de treze anos na narrativa. Alice tem dezoito anos e seu pai faleceu. Ela vai com sua mãe para uma festa que é, na verdade, uma festa de noivado surpresa para a menina e um lorde amigo da família. Quando lorde Hamish pede a mão de Alice, ela vê uma lagarta azul que sempre aparece em seu pesadelo, e foge da cena deixando todos boquiabertos.

¹⁵ NO jogo de xadrez, um peão que avança até a oitava casa torna-se rainha.

Alice avista um coelho vestido em um colete e o segue, caindo em um buraco. Ela cai por um longo tempo e em seguida encontra-se em um *hall* com várias portas diferentes e trancadas. Ela encontra uma mesinha com uma chave e uma garrafa com uma etiqueta que diz “beba-me”, que ao bebê-la ela começa a diminuir de tamanho significativamente. A moça percebe que esqueceu a chave em cima da mesa e tenta alcançá-la em vão. Ao fundo, ouvem-se vozes que acusam que “esta não é a verdadeira Alice”. Alice encontra um bolo com os dizeres “coma-me” e decide comê-lo, pois como acredita que isso é um sonho, nada pode fazer mal algum. Ao comer o bolo ela cresce sobremaneira, chegando a mal caber no ambiente. Ela pega a chave que estava em cima da mesa e bebe o restante do líquido da garrafa e consegue ficar pequena o suficiente para passar pela pequena porta.

Ao atravessar encontra um lugar com personagens que a aguardam: O coelho Branco, um dodô, as flores vivas, a Dormouse¹⁶ e os irmãos Tweedledum e Tweedledee. Os irmãos escoltam a moça até a lagarta azul, para que ele diga se esta é a verdadeira Alice. Na lagarta, Alice tem conhecimento de um oráculo (Compendium) que conta tudo que já existiu e que vai existir em Underland¹⁷. Eles mostram a Alice o “Dia Fabuloso” que é quando ela vai decepar a cabeça de uma criatura chamada Jabberwocky com uma espada chamada Vorpal.

Em seguida, aparece uma das criaturas da Rainha de Copas: o Bandersnatch¹⁸, que os persegue. Alice é atacada pela criatura, mas o camundongo consegue salvá-la arrancando um dos olhos do Bandersnatch. Os irmãos Tweedledum e Tweedledee continuam a escortar Alice, mas um grande pássaro da Rainha Vermelha, os sequestra.

Ao serem trazidos ao palácio da rainha, ela se encontra enfurecida porque alguém lhe roubou três de suas tortas. Ao descobrir que um de seus servos as comeu, ela ordena que “Cortem-lhe a cabeça”. O cavaleiro de Copas (Ilosovic Stayne) chega com o oráculo que ele conseguiu capturar. A rainha vê a previsão que Alice matará uma de suas criaturas, e ela ordena que encontrem a garota. Enquanto isso, Alice encontra-se com o Gato de Cheshire, e ele a leva para a o Chapeleiro Maluco. É noite, e o Chapeleiro Maluco, a Lebre de Março e a Dormouse dormem à mesa de chá. Quando o Chapeleiro acorda e vê Alice ele sobe à mesa e vai ao encontro de Alice empolgado. Ele reconhece que esta é Alice certa. Enquanto eles conversam, o Cavaleiro de Copas aparece com seus soldados, e o Chapeleiro faz com que Alice encolha para que ele possa salvá-la escondendo-a em um bule.

¹⁶ Dormidongo, no áudio em português.

¹⁷ O País das Maravilhas aparece no filme como Underland (País Inferior), um nome bem mais sombrio.

¹⁸ Capturandan, no áudio em português.

O Chapeleiro foge em seguida com Alice para tentar salvá-la. Na jornada, o Chapeleiro conta a história de seu clã a Alice e como a Rainha Vermelha o destruiu para roubar o trono da Rainha Branca, sendo ele o único sobrevivente do trágico dia. Mais uma vez o Chapeleiro salva Alice, lançando-a em seu chapéu para que ela chegue ao castelo da Rainha Branca. Alice resolve que irá resgatar o Chapeleiro no castelo da Rainha Vermelha para resgatar o Chapeleiro que havia sido capturado pela Rainha.

Ao chegar ao castelo, Alice vê a rainha que joga criquê. Ela encontra Paige (o Coelho Branco), e ele a dá um pouco de bolo, para que ela cresça novamente. Ela come todo o bolo e fica gigante. A rainha não reconhece Alice por causa de seu tamanho, e simpatiza com a menina gigante, já que ela própria tem uma enorme cabeça. O Chapeleiro é chamado para falar com a Rainha e ele se propõe a trabalhar para ela, costurando chapéus. Alice tenta em seguida fugir com o Chapeleiro, para isso ela vai pegar a espada Vorpal que está guardada pelo Bandersnatch. Ela consegue isso por devolver o olho da criatura que a Dormouse havia arrancado. O cavaleiro de Copas tenta seduzir Alice, e como não consegue, convence a Rainha a matar a garota. Quando consegue encontrá-la o Cavaleiro descobre que ela é a Alice, que até o momento ninguém no reino vermelho tinha conhecimento. Alice consegue fugir, porque mais uma vez o Chapeleiro luta para salvá-la, o que deixa a Rainha furiosa.

Alice consegue chegar ao reino branco e a Rainha Branca, tenta convencê-la a matar o Jabberwocky no Dia Fabuloso. Alice se recusa. Enquanto isso, o Gato de Cheshire se encontra com o Chapeleiro na prisão e pede que o Chapeleiro deixe seu chapéu de herança para o Gato quando ele for morto pela Rainha de Copas, mas o Chapeleiro se recusa. Chega a hora da execução do Chapeleiro, todos estão com os nervos a flor da pele. Quando o carrasco acerta a cabeça do Chapeleiro ele desaparece e, na verdade ele era o Gato de Cheshire disfarçado. O Chapeleiro surge, e proclama que todos se juntem em um levante contra a Rainha. Ele e seus companheiros fogem em direção ao castelo branco.

Ao chegarem ao castelo, o Chapeleiro conversa com Alice, e mostra os seus sonhos e expectativas em relação a ela e a luta que vai acontecer. Por fim, ela aceita lutar contra a Rainha de Copas e matar a sua criatura. Inicia-se a batalha, e ao cabo dela, Alice consegue vencer a criatura. A Rainha Branca volta ao trono, e concede a Alice fazer o que ela quiser. O Chapeleiro pede que Alice fique com ele em Underland, mas Alice resolve voltar para casa. Ao retornar, todos os convidados da festa de noivado a esperam (como se o tempo não tivesse passado). Ela tem certeza agora que Underland é real, não um sonho. E resolve que tem o poder de controlar sua própria vida. Ela decide que não vai casar com lorde Hamish, e que irá

assumir os negócios do seu pai, desbravando os mares e criando novas rotas para expandir os negócios da família.

4 ANÁLISE DE DADOS

A análise da personagem Chapeleiro Maluco acontecerá em dois momentos. No primeiro momento, iremos analisar as mudanças estéticas do Chapeleiro Maluco do filme de Tim Burton comparado às ilustrações de John Tenniel, que são as ilustrações originais do livro de Lewis Carroll, elaborando, em seguida, a interpretação dos símbolos intersemióticos com base no aparato teórico desenvolvido neste documento. No segundo momento, analisaremos a personagem de acordo com suas características comportamentais em relação à Alice. Para isso, iremos comparar cenas transcritas do filme com trechos do livro, para averiguar se houve mudanças nesta personagem.

4.1 A aparência física do Chapeleiro Maluco

A construção visual do Chapeleiro Maluco feita para o filme de 2010 é bastante elaborada e carregada de significados que transbordam as características marcantes que destacam a personagem do filme de Burton das versões feitas até então. Na figura abaixo, podemos observar a ilustração de John Tenniel, que é a ilustração original do livro de Lewis Carroll (2009), e em seguida podemos ver a ilustração da personagem de Burton (2010).

Figura 1 – O Chapeleiro Maluco (Livro e filme)



Fontes <http://www.victorianweb.org/art/illustration/tenniel/alice/7.2.html> (figura 1) e http://aliceinwonderland.wikia.com/wiki/The_Mad_Hatter (figura 2).

Apenas a lançar um olhar sobre as duas imagens, podemos ver o quanto a personagem de Tim Burton é diferente da Ilustração de Tenniel. Como já vimos na teoria de tradução de imagens de Frías (2011), o tradutor deve estar atento à composição das imagens e deve fazer uma leitura atenta delas, pois elas são extremamente significativas. Observando a ilustração de Tenniel, podemos perceber que o Chapeleiro parece ser um senhor de idade, e que apesar da ilustração não ser colorida, o personagem parece ter cabelos embranquecidos. Os traços de sua face são exagerados: ele tem um nariz largo e grande e é dentuço. O Chapeleiro das ilustrações de Tenniel sempre apresenta uma expressão facial que denota arrogância.

Já na leitura da segunda imagem, podemos ver como o Chapeleiro parece ser jovem. A figura traz cores muito vivas, o Chapeleiro tem cabelos de uma cor laranja muito vibrante. A personagem da segunda figura sorri convidativamente. Ele parece ser amigável. O chapeleiro de Tim Burton foi pensado para desconstruir a ideia de que ser louco é uma característica negativa. Essa personagem também ganhou um grande enfoque nesta adaptação para o cinema. O *Guia Visual* do filme remonta à cena em que Alice e seu pai conversam quando ela ainda era uma criança e seu pai a disse que “tudo era possível, e que todas as melhores pessoas são loucas” (CASEY; GILBERT, 2010, p.10). Assim, podemos constatar que foi feita uma escolha por parte do diretor para modificar as características da personagem com o objetivo de atingir um público específico.

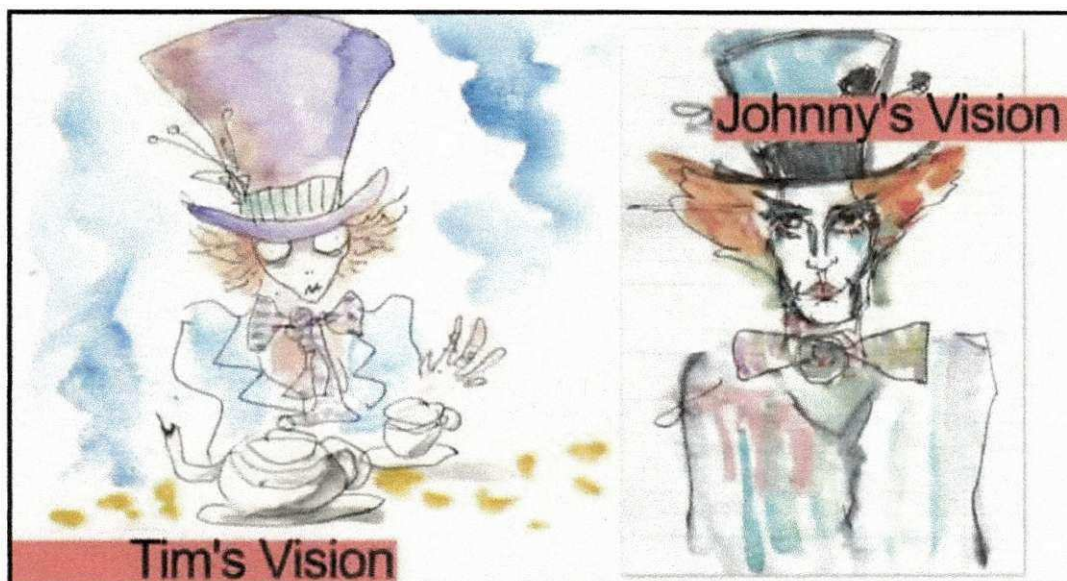
A adaptação fílmica de Tim Burton, ao contrário dos livros de Carroll (que foram inicialmente voltados para o público infantil), é destinada a um público adulto. Conforme Brandão (2011), quem adapta um conteúdo está ao mesmo tempo reescrevendo e criando uma nova obra. Isso faz com que o diretor tenha a possibilidade de pensar a maneira como quer retratar determinada personagem, por exemplo. O filme em questão tem um menu de bônus, onde encontramos o título *The Mad Hatter*¹⁹ que é reservado à explicação da construção desta personagem.

Neste bônus o ator Johnny Deep e o diretor Tim Burton falam sobre o eles que levaram em consideração na hora de compor a personagem. Johnny afirma que em sua cabeça, “o chapeleiro é louco. É um cara que todo os dias está sentado na mesma mesa, tomando o mesmo chá, na presença das mesmas pessoas”. Isso faz dele uma personagem congelado, que passou 10 anos no mesmo lugar somente a espera da volta de Alice. Ambos (Deep e Burton) fizeram ilustrações da apresentação da personagem no novo enredo, com a intenção de tentar

¹⁹ O Chapeleiro Maluco

criar uma imagem real da personagem que pudesse ser útil no desenvolvimento do filme. A seguir podemos observar os desenhos feitos por Johnny Deep e Tim Burton mostrando a visão que os dois criaram de como seria a personagem.

Figura 2 – Ilustrações de Tim Burton e de Johnny Deep



Fonte: BURTON, Tim. *Alice in wonderland* [filme]. Produção de Linda Woolverton, direção de Tim Burton, Estados Unidos, Disney, 2010, DVD, 108 min.

Com relação às ilustrações do Chapeleiro feitas por Tim Burton e Johnny Deep, Brandão (2011) fala que não há nenhum princípio que justifique as escolhas que o adaptador faz para a obra adaptada. Tudo depende da leitura mental que ele faz ao ler o texto original (livro de Lewis Carroll) ou mesmo o *script* do filme. Na hora que Burton e Deep transpõem essa imagem que criaram para este novo Chapeleiro, eles estão realizando uma Tradução Intersemiótica. Essa tradução é única e pessoal, embora possa também ser próxima da tradução de outrem (como no caso da visão de Burton e Deep).

A partir das ilustrações de Deep e Burton, Joel Harlow, o maquiador do filme, diz no DVD que ele encontrou a inspiração para compor a maquiagem da personagem. O artista maquiador utiliza a palavra *tradução* para dizer que ele retirou das ilustrações os elementos que pudessem compor sua arte, corroborando a ideia da transposição de signos de uma natureza para outra, isto é, a Tradução Intersemiótica. A sua arte final da maquiagem do chapeleiro encontra-se a seguir.

Figura 3 – A maquiagem do Chapeleiro Maluco



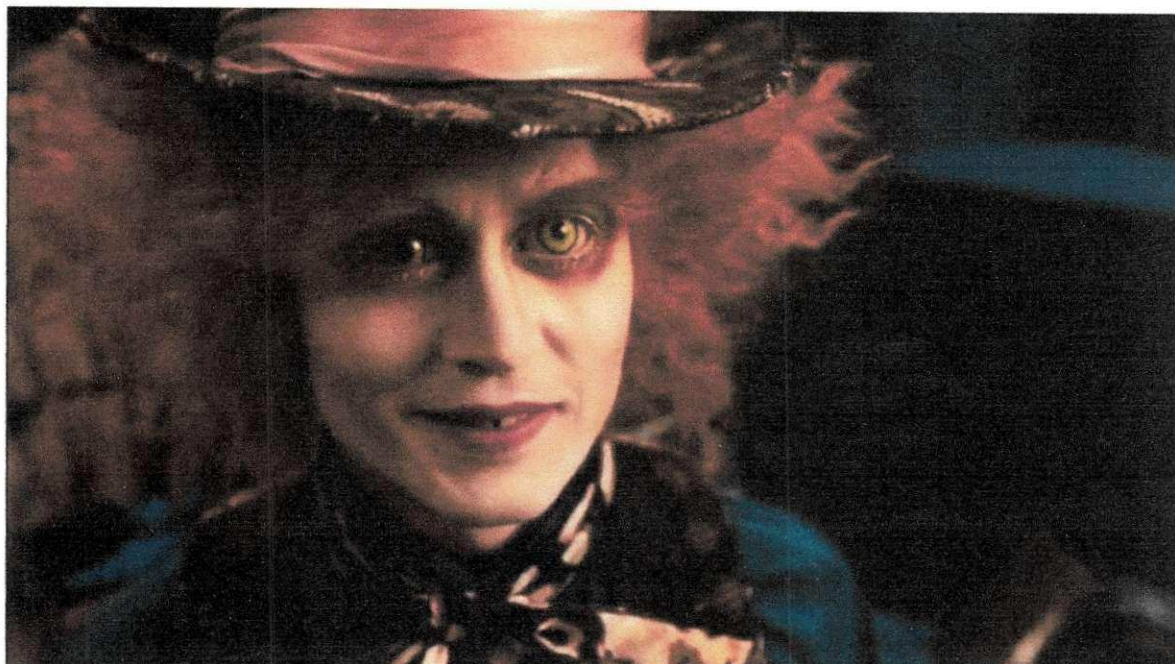
Fonte: BURTON, Tim. *Alice in wonderland* [filme]. Produção de Linda Woolverton, direção de Tim Burton, Estados Unidos, Disney, 2010, DVD, 108 min.

A criação da personagem e a nomenclatura da personagem “*Mad Hatter*” dada pelo autor Lewis Carroll está bastante atrelada à expressão inglesa “*Mad as a hatter*”²⁰. O dito popular bastante comum em toda a Inglaterra desde o século XVIII está atrelado ao fato de, durante aquela época, muitos chapeleiros enlouquecerem pelo contato diário com o mercúrio que era um dos elementos da composição da cola usada na fabricação dos chapéus. Johnny Depp observou esse fato durante o estudo da personagem, e por conta disso, a primeira característica marcante em seus desenhos é a presença forte da cor laranja nos cabelos, sobrancelhas, olhos e unhas do personagem que aparecem para representar o mercúrio que intoxicava os chapeleiros da época.

Deep diz que o Chapeleiro Maluco tem corpo o inteiro infectado pelo mercúrio, de uma forma que seu corpo, seus olhos, suas roupas, sua pele, tudo reflita a cor vermelha/laranja da substância, tudo para que o corpo inteiro do personagem remontasse a essa substância que era responsável pela loucura dos profissionais chapeleiros da época que o livro de Lewis Carroll foi escrito. Tim Burton o complementa dizendo que fez uma pesquisa para observar personagens de filmes que tinham cabelos laranja, e que o resultado da pesquisa foi perturbador, pois todos os personagens estavam atrelados a características marcantes. Johnny ainda diz que as escolhas que eles fizeram foram arriscadas e corajosas.

²⁰ “*Louco como um chapeleiro*”, expressão de origem Inglesa, bastante utilizada durante o século XVIII.

Figura 4 – Os olhos do Chapeleiro Maluco



Fonte: BURTON, Tim. *Alice in wonderland* [filme]. Produção de Linda Woolverton, direção de Tim Burton, Estados Unidos, Disney, 2010, DVD, 108 min.

O Chapeleiro de Burton é bastante elaborado, e bem diferente de outras versões fílmicas. O diretor afirma ter buscado para a personagem “um chão” que fizesse com que o público o sentisse, corroborando a ideia de transmissão de sentimentos exposta por Silva (2012). Para isso, o tamanho dos olhos do chapeleiro foi aumentado digitalmente para passar maior emoção. O ator *Johnny Deep* diz que quis colocar uma cor eletrizante nos olhos do Chapeleiro, para que isso ressaltasse a loucura e contrastasse com a cor de laranja. Os olhos do personagem também têm um pequeno estrabismo, com um dos olhos convergindo para o canto inferior do olho. Essa característica remonta à imagem infantil que geralmente faz-se de uma pessoa louca: uma ilustração de um personagem com os olhos ‘trocados’.

Figura 5 – Olhos de cor eletrizante



Fonte: BURTON, Tim. *Alice in wonderland* [filme]. Produção de Linda Woolverton, direção de Tim Burton, Estados Unidos, Disney, 2010, DVD, 108 min.

Outra característica presente nessa produção é uma pequena diferença de cor entre as duas lentes. Essa característica foi usada para retomar a ideia da heterocromia²¹ que é uma anomalia genética que se deve a uma alteração no cromossomo 15 dos animais. Essa anomalia também pode ser percebida em humanos, e é geralmente decorrência de lesões ou derrames.

Os produtores do filme tiveram o cuidado de utilizar elementos semióticos que pudessem ser relacionados à condição de loucura. O espectador que assiste a um Chapeleiro Maluco que tem olhos de cores diferentes recupera os conhecimentos que têm sobre essa anomalia, como ela acontece (geralmente depois de sofrer alguma batida forte na cabeça), e por fim relaciona essa condição física à representação mental que é feita a essa personagem. Nesse momento, o espectador realiza o processo inverso da Tradução Intersemiótica, observando os símbolos não verbais que enxergar na tela, e traduzindo-os em signos verbais, que remetem ao conhecimento da anomalia.

Ainda com relação à maquiagem do Chapeleiro, a personagem apresenta uma pele muito branca, essa característica também remonta estudo feito por Deep sobre os chapeleiros reais do século XVIII. Como os chapeleiros recebiam muito pouco pelo ofício, passavam o dia inteiro trabalhando em fábricas e, não eram expostos à luz solar. Não só a pele branca traduz às péssimas condições a que os chapeleiros eram expostos, mas sombra arroxeadada abaixo dos olhos do Chapeleiro Maluco relembra olheiras, que nos faz pensar à quanto tempo o Chapeleiro não dorme. Como podemos ver na imagem abaixo.

²¹ Para mais informações visite: <http://topbiologia.com/7-casos-de-heterocromia-em-animais-e-humanos/>. Acesso em 20/04/2014.

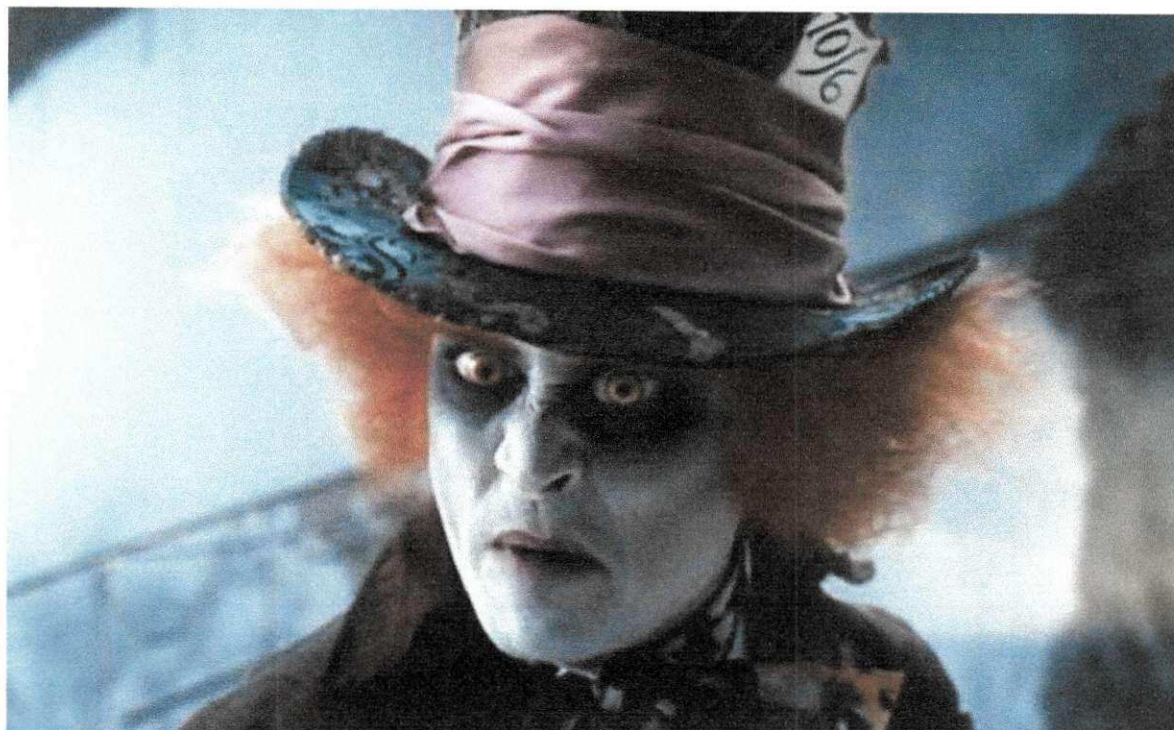
Figura 6 – Pele do Chapeleiro



Fonte: BURTON, Tim. *Alice in wonderland* [filme]. Produção de Linda Woolverton, direção de Tim Burton, Estados Unidos, Disney, 2010, DVD, 108 min.

Um recurso gráfico usado no filme para expressar a alteração de humor da personagem, é o de quando o Chapeleiro começa a falar de coisas que o magoam ou que causam raiva (ao ponto de fazê-lo perder os sentidos) o Chapeleiro sofre uma mudança de cores na região dos olhos. Frías (2011) fala que as cores têm um forte papel na interpretação das imagens, e que as cores sempre têm um significado específico para transmitir ao leitor que é característico de uma cultura, uma vez que cada cultura tem uma percepção diferenciada das cores. A cultura ocidental em sua maioria enxerga a cor preta como algo negativo e sombrio. A maquiagem naturalmente azul e vermelha do Chapeleiro escurece à medida que ele muda a personalidade.

Figura 7 – Alterações de humor do Chapeleiro



Fonte: BURTON, Tim. *Alice in wonderland* [filme]. Produção de Linda Woolverton, direção de Tim Burton, Estados Unidos, Disney, 2010, DVD, 108 min.

Essa mudança de humor refletida na aparência do personagem acontece atrelada ainda a mudança de sotaques da personagem. Quando o Chapeleiro está feliz, ele fala de forma doce e com um sotaque inglês. Já quando o Chapeleiro está com raiva, o sotaque da personagem muda para um sotaque escocês. Essa mudança representa um tom mais grave na voz de Johnny Deep, e essa representação sonora é também uma forma de tradução intersemiótica, como Jakobson (2000) já afirma que os símbolos não verbais de chegada (ou também de partida) de um texto podem ser imagens, figuras, pintura, sons, esculturas, entre outros. Essa representação sonora chama a atenção do leitor para fazer uma leitura dessas mudanças de sotaque, observando que à medida que a personagem altera seu humor repentinamente, ele também modifica seu sotaque. O fato de o Chapeleiro ter um distúrbio de personalidade, essas mudanças sonoras ajudam o espectador a relacioná-las alterações repentinas de humor.

Devemos nos lembrar de que todo filme é feito com um propósito específico, e tem a intenção de atingir determinado público. E mais do que isso, o filme é ambientado de acordo com as exigências da audiência de uma época específica. Silva (2012) discorre em sua teoria acerca da temporalidade do filme. A autora também explica que ao longo do tempo, as estruturas fílmicas evoluem suas estratégias e planos de filmagem, e que o diretor pode

utilizar a imagem como símbolo de algo que ele deseja que o telespectador enxergue ao bater os olhos em determinada personagem. Como este filme se direciona a uma audiência que em sua maioria já teve contato com a obra original (*Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll), têm-se a necessidade de haver um maior detalhamento simbólico das personagens e cenários.

No que diz respeito à vestimenta do Chapeleiro, a construção dessa personagem conta com uma grande riqueza de detalhes. O uso de acessórios como, tesouras, agulhas, retróses de linha e dedais, se relacionam à profissão da personagem, e foram pensados para compor a aparência física desse novo Chapeleiro. É como ao olhar essa imagem simbólica nossa mente nos dissesse: o Chapeleiro está sempre pronto para exercer a sua profissão, por isso carrega consigo todo o material que necessite para fazer os seus chapéus.

Figura 8 – A vestimenta



Fonte: BURTON, Tim. *Alice in wonderland* [filme]. Produção de Linda Woolverton, direção de Tim Burton, Estados Unidos, Disney, 2010, DVD, 108 min.

Há elementos simbólicos que marcam essa personagem. O chapéu da personagem é uma cópia fiel da ilustração da primeira edição do livro do Lewis Carroll, modelo este que ao longo do tempo menos sofreu alterações. *Colleen Atwood*, a designer de vestuário, relata que o chapéu já estava pronto antes dos desenhos que foram feitos por *Burton* e *Deep*, e que foi mantido porque já refletia o que eles queriam.

Figura 9 – O Chapéu



Fonte: <http://leiturarecomendada.blogspot.com.br/2012/07/alice-no-pais-das-maravilhas.html> (Imagem 1).

BURTON, Tim. **Alice in wonderland** [filme]. Produção de Linda Woolverton, direção de Tim Burton, Estados Unidos, Disney, 2010, DVD, 108 min (Imagem 2).

O chapéu é, sem sombra de dúvidas, o cartão de visitas da personagem, e desde sua ilustração inicial no livro de Carroll (Imagem 1, da Figura 9) até a versão mais atual – de Burton (Imagem 2, da Figura 9) – se mantém parecidos. No filme, a personagem defende seu chapéu como sendo não uma parte de si, mas o seu Eu por inteiro, o chapéu é a representação e identificação do Eu do Chapeleiro, como explica a teoria de Metz (1980) e mesmo após ter sido salvo pelo Gato de Cheshire, o Chapeleiro recusa a proposta do gato de receber o chapéu como recompensa. No filme, tudo o que resta do clã dos chapeleiros após a destruição de Witzend²² é a cartola do Chapeleiro. Casey e Gilbert (2010) falam que sem esse chapéu em sua cabeça, o chapeleiro se sente completa e intimamente perdido.

Os elementos que compõem o chapéu do filme são muito importantes para nossa análise, porque constituem símbolos semióticos que aludem à profissão da personagem, tais como agulhas, tecidos/ remendos e a etiqueta “In this style 10/6” (ou somente 10/6). Essa etiqueta representa o valor do Chapéu na moeda vigente da Inglaterra no século XIX (10 shillings e 6 pence), que seria o equivalente a £ 0.525 euros atualmente, valor que, mesmo para o século XIX, representa um valor muito baixo para um chapéu.

Os chapeleiros do século XIX (conforme CASEY e GILBERT, 2010) tinham uma carga horária enorme devido à situação econômica que a Inglaterra estava vivendo nesta época: o

²² No filme, a terra onde vivia o Chapeleiro e seu clã: o Hightopp Clan.

período consolidação da revolução industrial. Essa situação forçava os trabalhadores a manter uma produção de produtos acelerada, contudo, com pagamentos muito baixos. Pensando nisso, em sua ilustração Tenniel quis protestar pelas condições de trabalho dos chapeleiros da época, utilizando esse elemento (10/6) como uma crítica. Silva (2012) chama essa representação de imagem metafórica, pois somente com a mentalidade instintiva, o espectador não pode inferir a que esses símbolos representam de certo que esses símbolos têm uma significação muito profunda.

É necessário que o espectador faça uma leitura detalhada com a justaposição de imagens do filme para que perceba a ideia que o diretor quis passar com o uso dessas imagens simbólica e metafóricas. Somente assim, o espectador poderá compreender e interpretar o significado das escolhas feitas para esse filme em particular.

4.2 O comportamento do Chapeleiro Maluco

Como já vimos anteriormente, as escolhas que foram feitas para a construção da personagem física do Chapeleiro maluco para a adaptação fílmica de Tim Burton foram pensadas meticulosamente para exibir características emocionais. A intenção do diretor era a de estabelecer uma conexão do espectador com essa personagem, transformando-a em uma figura mais humana. Pois, como Silva (2012) defende, a imagem é uma representação que atinge os sentimentos do espectador diretamente, muito mais facilmente que a literatura.

Não obstante, os produtores do filme, buscaram aproximar o Chapeleiro do espectador, fazendo com que este último desconstrua a ideia de que loucura é algo para ser temido, e construindo a noção de que cada pessoa tem um pouco de loucura e de razão em si. Sendo assim, o Chapeleiro tem um enfoque muito importante neste filme, que faz o espectador se identificar com uma personagem que a princípio seria temido (de certo que o ser humano tende a fugir do desconhecido), porém, a maneira como a personagem é trabalhada nesta abordagem faz com que o espectador perceba essa loucura aparente de uma forma mais profunda e simpatize com o Chapeleiro. A teoria de identificação secundária de Metz (1980) pode embasar este pensamento, posto que a indústria cinematográfica se esforça para fortalecer a posição do filme como um bom objeto que dá prazer ao espectador, o toca, e o faz se identificar, ou simpatizar com a causa das personagens.

No filme, o comportamento das personagens é justificado pelas situações que ocorreram no passado, gerando uma relação de causa e consequência: o Chapeleiro é louco porque viu sua família e seu clã serem mortos, e então sente a culpa por ser o único sobrevivente, e raiva da Rainha Vermelha que foi a culpada das mortes. Tim Burton nos

extras do filme fala que nada é o que parece em Wonderland. Nada é totalmente bom ou ruim. O diretor ainda fala que a ideia para este filme “foi explorar a natureza dos sonhos”²³ (BURTON, 2010), e nos sonhos tudo é possível.

Dentre as escolhas adaptativas feitas pelo diretor, a mudança de comportamento do Chapeleiro Maluco em relação à Alice chama a atenção, pelo fato de no livro de Carroll as duas personagens não se identificarem bem, e no filme o Chapeleiro é quem sempre luta para proteger Alice, e segundo Casey e Gilbert (2010), o Chapeleiro esperou pela volta de Alice por dez anos. No livro, quando Alice chega à mesa do chá maluco, o Chapeleiro fica em silêncio até certo ponto (durante a interação de Alice com a Lebre de Março e o Caxinguelê). Alice já está irritada por lhe negarem sentar à mesa com eles, e o primeiro diálogo entre os dois é:

“Seu cabelo está precisando de um corte”, disse o Chapeleiro. Fazia algum tempo que olhava para Alice com muita curiosidade, e essas foram suas primeiras palavras.

“Devia aprender a não fazer comentários pessoais”, disse Alice com alguma severidade; “é muito indelicado”.

O Chapeleiro arregalou os olhos ao ouvir isso; mas disse apenas: “Por que um corvo se parece com uma escrivanhinha?” [...]

“Eu digo” Alice respondeu apressadamente; “pelo menos... pelo menos eu penso o que digo... é a mesma coisa, não?”

“Nem de longe a mesma coisa!” disse o Chapeleiro. “Seria como dizer que ‘vejo o que como’ é o mesmo que ‘como o que vejo!’” (CARROLL, 2009, p. 81-82).

Como podemos ver no fragmento acima, a interação entre o Chapeleiro e Alice não demonstra nenhuma ligação emotiva. Nesse fragmento não há sequer a descrição de algum esboço emotivo relacionado ao Chapeleiro. A menina, por outro lado demonstra incômodo, e responde de forma severa aos apontamentos ‘sem sentido’ do Chapeleiro. Já na adaptação filmica, vemos um quadro totalmente diferente. O Chapeleiro ao rever Alice corre sobre a mesa para ir ao encontro da moça. A maneira como ele fala com ela (embora depois de ter esperado dez anos por sua volta) é doce e carinhosa. A seguir, podemos ver a tabela 1 com as legendas em português do filme, que mostram o primeiro momento de interação com Alice.

Tabela 1 – O encontro de Alice com o Chapeleiro

Chapeleiro	É você!
Dormouse	Não, não é. Com certeza esta é a Alice errada.
Lebre de Março	A Alice errada?
Chapeleiro	É definitivamente a Alice.
	Você é sem dúvida a Alice, a reconheceria em qualquer lugar.

²³ “The idea was to explore the nature of dreams”.

	Eu a reconheceria em qualquer lugar!
	Bem, como pode ver ainda estamos tomando chá.
	Porque fui obrigado a passar o tempo enquanto esperava por sua volta.
	Está terrivelmente atrasada, sabe?
	Danadinha.

Fonte: BURTON, Tim. *Alice in wonderland* [filme]. Produção de Linda Woolverton, direção de Tim Burton, Estados Unidos, Disney, 2010, DVD, 108 min.

Assim como Brandão (2011) afirma em sua teoria de adaptação filmica, a tabela 1 nos mostra que o filme é uma criação independente do livro, uma vez que vemos um Chapeleiro que parou sua vida para esperar a volta incerta de uma menina. Devemos ter em mente que o filme retrata outro momento da vida de Alice, na qual ela já alcançou a idade adulta e retorna ao País das Maravilhas que ela sempre acreditou ser um sonho. Se o filme fosse uma continuação fiel da história (e não uma adaptação criativa), ele provavelmente prosseguiria onde a história do livro parou, e os personagens agiriam de acordo com o que aconteceu anteriormente. E isso não ocorre na história de Burton, pois quando Alice se despediu do Chapeleiro na história de Carroll, as impressões que ela ficou dele fora negativas, como podemos ver no trecho abaixo:

“Ora, agora que você me pergunta”, disse Alice, confusíssima. “Não penso...”

“Nesse caso não deveria falar”, disse o Chapeleiro.

Essa grosseria foi mais do que Alice podia suportar. Levantou-se revoltadíssima e foi embora; o Caxinguelê adormeceu no mesmo instante, e nenhum dos outros tomou o menor conhecimento da sua saída, embora ela tenha olhado para trás uma ou duas vezes, com uma ponta de esperança de que a chamasses de volta; a última vez que os viu, estavam tentando enfiar o caxinguelê no bule de chá.

“Seja como for, lá é que não volto nunca mais!” exclamou Alice enquanto avançava com cuidado pelo bosque. “Foi o chá mais idiota que participei em toda minha vida!” (CARROLL, 2009, p. 90-91).

A Alice de Carroll saiu daquele chá realmente desapontada com os loucos que conheceu. A menina não compreendia o que os personagens diziam e eles a tratavam com pouco caso. Em todas as interações com o Chapeleiro, Alice era interrompida e ele retrucava que ela não sabia de nada, e por isso devia ficar calada. A relação dos dois não é amigável, e muito menos afetiva. Se a Alice do filme fosse a mesma menina retratada no livro de Carroll que estivesse retornando ao mesmo lugar e principalmente, se o Chapeleiro da adaptação fosse fiel ao do livro, com certeza não haveria essa interação tão afetiva no reencontro (pelo menos não à princípio). O Chapeleiro também não teria tanta certeza de que aquela seria a Alice verdadeira, já que no trecho do livro que vimos anteriormente, a personagem nem notou quando a garota levantou-se e foi embora do chá.

Como já vimos na teoria de Brandão (2011), a escolha do adaptador de suprimir ou acrescentar ações ao filme, bem como modificar as ações de determinado personagem, depende de critérios variáveis, como por exemplo, a interpretação do diretor a respeito do motivo que fez o Chapeleiro ficar louco, e como essa causa reflete nas suas ações. Cabe ao diretor criar uma imagem que vai ser projetada para nós, pensando na interpretação que ele pretende que o espectador tenha na hora de realizar a sua interpretação, que já será um tanto quanto diferente da ideia original do adaptador.

A Alice de Carroll durante o Chá Maluco perde a paciência com o Chapeleiro e seus acompanhantes, porque eles sempre a tratam de maneira deselegante. Nos seguintes trechos do livro, podemos notar também que o Chapeleiro também perde a paciência com a menina. Eles chegam trocar ofensas, enquanto um tenta dar o troco no outro:

“Tome mais um pouco de chá”, a Lebre de Março disse a Alice, de maneira muito sincera.

“Como eu ainda não tomei nenhum”, Alice respondeu num tom ofendido, “não posso tomar mais.”

“Você quer dizer que não pode tomar *menos*”, falou o Chapeleiro; “é muito mais fácil tomar *mais* do que nada.”

“Ninguém pediu *sua* opinião”, disse Alice.

“Quem está fazendo comentários pessoais agora?” perguntou o Chapeleiro, triunfante. (CARROLL, 2009, p. 88).

E em seguida:

“Pode-se tirar água de um poço d’água”, disse o Chapeleiro; “portanto você deveria admitir que se pode tirar melado de um poço de melado... não, sua burra?”

Já a Alice e o Chapeleiro do filme têm uma relação tão tranquila e amigável que, em determinados momentos, chegamos a cogitar se existe um envolvimento amoroso entre os dois personagens. Casey e Gilbert (2010) dizem que o Chapeleiro Maluco é o único que acredita que Alice é a mesma Alice que já visitou Underland no passado. Os autores também falam que Alice e o Chapeleiro têm uma relação de cuidado um com o outro, porém, “eles nunca serão compatíveis: Alice está sempre grande demais ou pequena demais!”²⁴ (CASEY; GILBERT, 2010, p. 46).

²⁴ “[...] but they will never be compatible: Alice is always too tal or too small!” [tradução nossa].

Tabela 2 – O reencontro após a prisão do Chapeleiro

Alice	Que bom te ver. Achei que...
Chapeleiro	Eu ia morrer? Mas não morri.
	E estou inteirinho. Preferia morrer a não vê-la de novo.
	Não gostaria de não vê-la de novo,
	agora que é você, do tamanho certo.
	É um bom tamanho, um tamanho ótimo, um tamanho perfeito!
Alice	Chapeleiro?
Chapeleiro	Tamanho...
	Estou bem.

Fonte: BURTON, Tim. *Alice in wonderland* [filme]. Produção de Linda Woolverton, direção de Tim Burton, Estados Unidos, Disney, 2010, DVD, 108 min.

No trecho que acabamos de ler podemos verificar que esse Chapeleiro tem sentimentos muito fortes por Alice. O Chapeleiro espera que Alice esteja compatível com ele, porém ele se pergunta no filme porque ela está sempre alta demais, ou pequena demais. Após ser preso pela Rainha arriscando sua vida para proteger Alice, o Chapeleiro consegue fugir da sua sentença de morte e retorna ao castelo da Rainha Branca para encontrar Alice, que está em seu tamanho perfeito. O Chapeleiro se emociona de tal maneira que perder-se em sua própria mente ao conjecturar sobre tamanhos: “[...] agora que é você, do tamanho certo. É um bom tamanho, um tamanho ótimo, um tamanho perfeito! Tamanho...” (BURTON, 2010), necessitando ser trazido de volta à consciência por Alice.

Por fim, após terminar a batalha que estava prevista entre Alice e o Jabberwocky, a garota se despede de todos para voltar para sua casa. Na hora da despedida, o Chapeleiro faz a sua demonstração final de afeto. Ele pede para Alice ficar, e lamenta que ela irá esquecê-lo quando voltar para seu mundo:

Tabela 3 – Alice se despede do Chapeleiro

Chapeleiro	Você poderia ficar.
Alice	É uma ideia e tanto. Louca, mas maravilhosa.
	Mas não posso.
	Há questões que preciso resolver.
	Coisas que preciso fazer.
	Voltarei antes que perceba.
Chapeleiro	Você não lembrará de mim.
Alice	Claro que lembrarei.
	Como poderia esquecê-lo?

Fonte: BURTON, Tim. *Alice in wonderland* [filme]. Produção de Linda Woolverton, direção de Tim Burton, Estados Unidos, Disney, 2010, DVD, 108 min.

O Chapeleiro de Burton tem uma emotividade acentuada, que o distingue do Chapeleiro de Lewis. A escolha de modificar uma personagem aproximando-a do público é uma estratégia de criar uma identificação com o espectador. Metz (1980) fala que o cinema reforça essa necessidade de aceitação, de uma forma que é como se o filme dissesse "Gostem de mim!".

Como o filme já é uma adaptação de uma obra escrita, antes mesmo do lançamento já há uma expectativa gerada, em pelo menos, um grupo específico de pessoas - os que têm acesso à obra escrita e gostam do livro. A necessidade de aceitação também ocorre porque o filme tem um alcance de audiência muito maior que o livro, que exclui alguns grupos, (como por exemplo, os analfabetos que não têm acesso à obra escrita de Carroll, mas têm a possibilidade de assistir a versão adaptada de Burton).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho procuramos observar a construção da personagem Chapeleiro Maluco de Tim Burton, nos aspectos físicos e psicológicos (comportamentais), baseando-nos nas teorias de: i) Cinema e Cultura de Cronin (2009), Brandão (2011) e Silva (2012); ii) Tradução Intersemiótica de Jakobson (2000), Oustinoff (2009), Plaza (1987) e Frías (2011); e iii) Tradução Cinema e Construção de Personagem de Metz (1980), analisando algumas imagens do filme de Burton (2010) com o auxílio da teoria de tradução intersemiótica, e alguns diálogos do filme à luz da psicanálise para averiguar a adaptação dessa personagem para as telas de cinema.

Essa pesquisa foi organizada em 5 capítulos: um capítulo introdutório (Capítulo 1), um capítulo teórico (Capítulo 2), onde expomos toda o embasamento teórico fundamental para a análise do personagem; um capítulo metodológico (Capítulo 3), que sistematiza o processo de construção desta pesquisa e ambienta o corpus de nossa análise; um capítulo de análise de dados da pesquisa (Capítulo 4), no qual fazemos a interpretação dos signos não verbais na construção física da personagem e analisa-se o comportamento do Chapeleiro em relação à Alice nesta adaptação filmica; e, por fim, apresentamos a Conclusão do trabalho (Capítulo 5), que visa responder os questionamentos feitos no início desta pesquisa, e sendo assim, atingir os objetivos traçados.

Como já foi mostrado anteriormente, levantamos três questionamentos principais que orientariam e delimitariam esta pesquisa:

- Quais características físicas permanecem e quais são modificadas na adaptação do livro para o filme? E qual o motivo das modificações?
- O que as mudanças nas características físicas da personagem representam?
- Qual a influência do ambiente, do espectador e da atualidade nas mudanças feitas para esta adaptação?
- O Chapeleiro do filme mantém o mesmo comportamento em relação à Alice tal como descrito no livro de Carroll?

Após a análise detalhada das imagens que mostram composição física do Chapeleiro, averiguamos que houve um estudo minucioso e um cuidado por parte dos produtores do filme em traduzir os elementos semióticos que remontam às características emotivas do chapeleiro, como por exemplo, o uso de manipulação digital para aumentar o tamanho dos olhos do Chapeleiro, para que através dessa manobra, a personagem conseguisse transmitir melhor suas emoções.

Observamos também o uso de cores contrastantes para fazer alusão a símbolos ou metáforas que remontassem a loucura, como os olhos da personagem que têm um tom de verde muito eletrizante, contudo com uma lente de tom levemente diferente da outra, remontando à anomalia conhecida como heterocromia, comum em pessoas ou animais que sofreram lesões na cabeça. E os olhos são também levemente desalinhados, que na interpretação significativa deste signo, nos leva a fazer associações com as ilustrações infantis sobre loucura (que costumam exibir personagens com os olhos voltados para direções opostas). Esses exemplos constituem, segundo Silva (2012), imagens metafóricas, pois eles demandam do espectador uma tradução intersemiótica ligada a conhecimentos específicos sobre representações de loucura. Essa relação de loucura é tão presente nesta personagem, que até seu próprio nome (Chapeleiro Maluco), nos dá pistas do que esperar de seus atos.

Há outras imagens metafóricas na análise da personagem que remontam à história real dos Chapeleiros dos séculos XVIII e XIX. A pele do chapeleiro tem uma cor muito pálida, isso porque o diretor quis passar a crítica de que os chapeleiros da vida real passavam tanto tempo trancafiados em fábricas que não recebiam irradiação solar, e por isso eram muito brancos. Como outra forma de metáfora crítica, a etiqueta do chapéu do personagem apresenta, de acordo com a moeda vigente da época, um valor muito baixo pelo trabalho da produção do chapéu, e essa crítica já aparece na ilustração de Tenniel, que é data no século XIX. Essa representação visual no Chapeleiro estabelece um processo de protesto contra a condição de trabalho dos chapeleiros no período de ascensão da revolução industrial da Inglaterra.

A cor laranja do cabelo do chapeleiro e as manchas vermelhas e alaranjadas da pele da personagem se relacionam a cor do Mercúrio, que era um componente químico usado em grandes quantidades na cola usada para colar os chapéus daquela época. Com o uso diário desse componente, a cor laranja do Mercúrio penetrava a pele dos chapeleiros e as manchava. Não obstante, o contato direto com esse componente, e a exposição diária e prolongada, fazia com que os chapeleiros enlouquecessem, isto é, a imagem constitui mais uma metáfora relacionada à loucura do personagem, e mais uma vez, uma crítica às condições impróprias de trabalho nas fábricas inglesas.

Com relação a características que eram fieis ao livro, percebemos que os elementos que foram mantidos na adaptação de Burton em comparação às ilustrações de Tenniel, eram elementos que remontam à profissão do Chapeleiro, como por exemplo, a presença de agulhas, retróses de linha, fitas e tesouras na composição da vestimenta do personagem. Outro elemento muito importante para a composição da personagem é o chapéu, e este também foi

mantido fiel à ilustração do Chapeleiro do livro, pois é o elemento semiótico que melhor traduz a personagem. O chapéu não só é o produto do labor do Chapeleiro, mas também é a vitrine da profissão da personagem, pois carrega outros símbolos que o diferenciam dos chapéus comuns das outras personagens: o Chapeleiro usa o chapéu como suporte para suas ferramentas de trabalho (como agulhas) e a etiqueta de preço ainda fixada, para chamar atenção de possíveis clientes. Silva (2012) considera essas representações como simbólicas, pois com apenas um olhar, o expectador consegue extrair o significado e o motivo da presença desses elementos.

Por fim, analisamos o comportamento do Chapeleiro nesta adaptação fílmica para averiguar se o Chapeleiro se relaciona com a garota da mesma forma que o Chapeleiro do livro de Carroll interagiu. Depois de estabelecida a comparação entre os trechos do livro e a transcrição das legendas do filme chegamos a conclusão que modulação psicológica da personagem da adaptação é completamente nova e não se aproxima da relação descrita do filme. Nesse passo, podemos enxergar melhor o filme como uma transposição criativa, que independe do livro, pois conta uma nova história com personagens novas.

Burton não estava preocupado em fazer deste filme (e da personagem Chapeleiro Maluco) uma adaptação fiel do livro *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*. O diretor, pelo contrário, se inspirou na história dos dois livros (*Aventuras de Alice no País das Maravilhas* e *Através do espelho e o que Alice encontrou lá*) utilizando personagens das duas histórias para criar uma terceira história completamente nova, com personagens muito mais próximas das audiências do século XXI. Sem mencionar que o propósito do autor era fazer uma recriação das histórias clássicas (voltadas principalmente para o público infantil), reintegrando-as em um contexto novo, em que a personagem retorna à Underland, que agora é um ambiente sombrio e macabro, devido ser governado por uma rainha que reina oprimindo e decapitando todos aqueles que não agem conforme o que ela deseja.

O fato de a adaptação fílmica ser destinada para o público adulto do século XXI, também reforça a necessidade haver alterações no que diz respeito à história original. Burton utiliza uma série de justificativas que apoiam as ações dos personagens, fazendo o espectador adulto ver que ninguém é totalmente bom, nem mau, nem louco, nem racional. Todos reagem às situações que lhe são expostas, pendendo mais para isto, ou aquilo.

No filme, não há vilões convictos. Todas as personagens são expostas à decisões desafiadoras, que têm que avaliar se farão algo mais voltado para o bem ou para o mal, para a insanidade ou para a razão. Ele não segue a estrutura “moral da história” presente nos contos infantis. A escolha da adaptação de Burton é a de aproximar todos os personagens (não

importa quão distorcida e estranha a aparência deles) da humanidade, e por consequência do seu espectador. Assim sendo, constatamos que, de modo geral, o filme é uma recriação adaptativa que apenas se inspira no texto de origem, e as mudanças feitas pelo diretor e sua produção revelam que a preocupação era de aproximar a história da audiência, estabelecendo uma boa relação com o espectador exigente e detalhista do século XXI.

A tradução de uma língua para outra já demanda que o tradutor realize escolhas, uma vez que as línguas não têm total equivalência. Um texto clássico como o livro *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* possui traduções em muitas línguas e até mesmo traduções e adaptações distintas numa mesma língua. Como podemos ver a seguir, trechos que mostram as escolhas tradutórias de três diferentes tradutores brasileiros:

“CADA VEZ MAIS ESTRANHÍSSIMO!” exclamou Alice (a surpresa fora tanta que por um instante esqueceu como se fala direito). (CARROLL, 2009, p. 23, trad. Maria Luiza X. de A. Borges).

- Mais curiosento e mais curiosento! – exclamou Alice. Ela estava tão surpresa que até se esqueceu de como falar em bom vernáculo. (CARROLL, 2009, p. 2010, trad. Tatiana Belinky).

“Eis em que dá o *curiosismo!*”, exclamou Alice para si mesma (sem reparar que estava errando na palavra) [...] (CARROLL, 1972, p. 13, adap. Monteiro Lobato).

Pode-se observar assim que o mesmo texto original traduzido para o português, por diferentes tradutores em diferentes épocas, conta com escolhas feitas pelos tradutores que são distintas uma das outras, pois cada qual utiliza técnicas específicas e fazem interpretações diferenciadas uns dos outros. O que dizer então de um texto que é traduzido para um meio semiótico diferente?

A adaptação de Burton é, em conclusão, o que Brandão (2011) chama de recriação (ou adaptação livre), posto que o roteirista apodera-se do enredo da história e trabalha de forma livre: deslocando a história de um tempo e espaço para outro, modificando a estrutura e as ações das personagens como bem queira, como por exemplo, utilizando símbolos que auxiliem na tradução intersemiótica da personagem que é feita pelo espectador.

Em conclusão, destacamos a importância e necessidade de mais estudos na área de tradução intersemiótica de filmes que observem as escolhas adaptativas do diretor como uma transposição criativa. Essa adaptação dá margem a leituras diversas da ideia que o adaptador quis passar ao modificar um texto primeiro, e devem ser estudadas com cuidado.

Como já dito anteriormente, o uso de elementos semióticos que retomam a imagem como simbólica ou metafórica, são mecanismos usados pela indústria cinematográfica para

criar uma boa recepção do filme, aproximando o texto adaptado da audiência atual, que é distinta do público que se destina o livro. Ao fim desta pesquisa destacamos que devido à relevância que há nos estudos sobre o uso da tradução intersemiótica para averiguar a construção de personagens, esperamos que o presente trabalho incentive novas pesquisas na área.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO JUNIOR, Aryovaldo de Castro; VIANA, Fabio Caim. *Cinema e Branding global: Análise do Lançamento do Filme "Alice no País das Maravilhas"*. In: Revista Extraprensa, Vol. 1, Nº 1E (4), 2010, p. 788 – 807. ISSN: 2236-3467
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BRANDÃO, Cristina. *O Processo de Adaptação de Obras Literárias para o Cinema e Televisão*, 2011. Disponível em: <<http://www.petfacom.ufjf.br/postvmd/wp-content/uploads/2011/02/curso-de-especializa%C3%A7%C3%A3o-em-literatura-bras.Apostila.pdf>>. Acesso em Janeiro de 2014.
- BURTON, Tim. *Alice in wonderland* [filme]. Produção de Linda Woolverton, direção de Tim Burton, Estados Unidos, Disney, 2010, DVD, 108 min.
- CARROLL, Lewis. *Alice: Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do espelho e o que Alice encontrou lá*. Ilus. John Tenniel. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- _____. *Alice no país das Maravilhas. Alice no país do Espelho*. Ilus. Lila Figueiredo. Adap. Monteiro Lobato. São Paulo: Brasiliense, 1972.
- _____. *Alice no país das Maravilhas*. Ilus. Camile Rose García. Trad. Tatiana Belinky. São Paulo: Saraiva, 2010.
- CASEY, Jo; GILBERT, Laura. *Alice in Wonderland: The Visual Guide*. London: Dorling Kindersley, 2010.
- CINTAS, Jorge Díaz & REMAEL, Aline. *Audiovisual translation: Subtitling - Translation Practices Explained*. UK: St. Jerome, 2010.
- CRONIN, Michael. *Translation goes to the movies*. New York: Routledge, 2009.
- FRÍAS, José Yuste. "Leer e interpretar la imagen para traducir". In: *Trabalhos em Lingüística Aplicada*, vol. 50, n.º 2, 2011, pp. 257-280. ISSN 0103-1813.
- JAKOBSON, Roman. "On linguistic Aspects of Translation". IN: Venuti, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*. London: Roudedge, 2000. p. 113-118.
- MATTES, Marlene; THEOBALD, Pedro (org.). *Ensino e Cultura Contemporânea*. Fortaleza: UFC, 2010.
- METZ, Christian. *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*. Trad. António Durão. Paris: Livros Horizonte, 1980.
- MILLER, Jacques-Alain [org.]. *Ornicar?* Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- OUSTNOFF, Michaël. *Tradução: História, teorias e métodos*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2011.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva. 1987.
- SILVA, Thais Maria Gonçalves da. "Reflexões sobre Adaptação Cinematográfica de uma Obra Literária". In: *Anuário de Literatura*, vol. 17, nº 2, 2012, p. 181-201. ISSN 2175-7917.