



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE HUMANIDADES – DEPARTAMENTO DE LETRAS E EDUCAÇÃO
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS**

ANA SIMONY FERREIRA DE OLIVEIRA

***O PALHAÇO DE SELTON MELLO: [RE] VISITANDO O
MARAVILHOSO MÁGICO DE OZ DE L. FRANK BAUM***

**GUARABIRA
2014**

ANA SIMONY FERREIRA DE OLIVEIRA

***O PALHAÇO DE SELTON MELLO: [RE] VISITANDO O
MARAVILHOSO MÁGICO DE OZ DE L. FRANK BAUM***

Monografia submetida ao Curso de Licenciatura plena em Letras da Universidade Estadual da Paraíba – Campus III, em cumprimento às exigências necessárias para obtenção do grau de Licenciada em Letras, sob a orientação da Prof^ª. Ms. Eveline Alvarez dos Santos.

GUARABIRA
2014

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

O48p Oliveira, Ana Simony Ferreira de
O palhaço de Selson Mello: [manuscrito] : [Re] Visitando o
maravilhoso mágico de Oz de L. Frank Baum / Ana Simony
Ferreira de Oliveira. - 2014.
95 p. : il. color.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, 2014.
"Orientação: Profa. Ms. Eveline Alvarez dos Santos,
Departamento de Letras".

1. O mágico de Oz. 2. O palhaço. 3. Intersemiótica. 4.
Signos. I. Título.

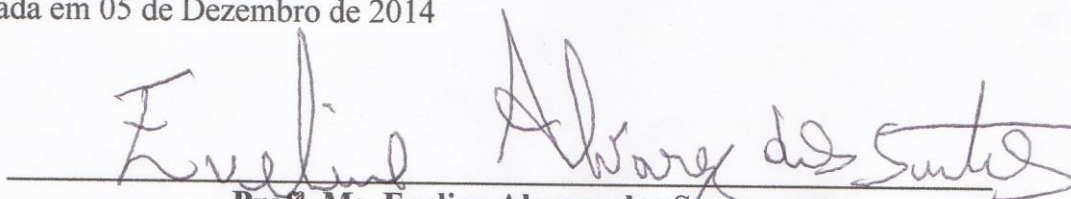
21. ed. CDD 401.41

ANA SIMONY FERREIRA DE OLIVEIRA

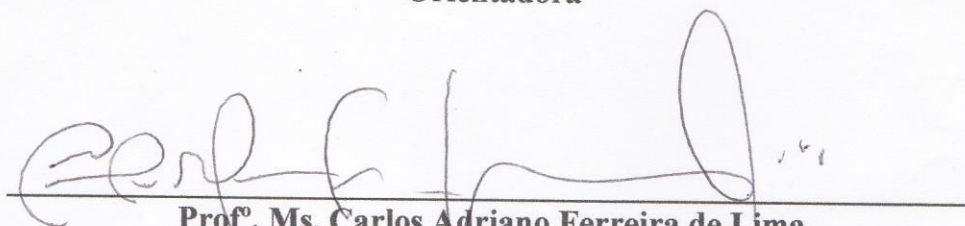
**O PALHAÇO DE SELTON MELLO: [RE] VISITANDO O
MARAVILHOSO MÁGICO DE OZ DE L. FRANK BAUM**

Monografia submetida ao Curso de Licenciatura plena em Letras da Universidade Estadual da Paraíba – Campus III, em cumprimento às exigências necessárias para obtenção do grau de Licenciada em Letras, sob a orientação da Profa. Ms. Eveline Alvarez dos Santos.

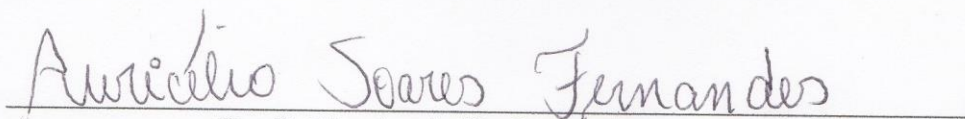
Aprovada em 05 de Dezembro de 2014



Prof.^a Ms. Eveline Alvarez dos Santos
Universidade Estadual da Paraíba
Orientadora



Prof.^o Ms. Carlos Adriano Ferreira de Lima
Universidade Estadual da Paraíba
Examinador



Prof.^o Ms. Auricélio Soares Fernandes
Universidade Estadual da Paraíba
Examinador

Dedico a minha mãe, Severina Ferreira.

Por ser a melhor mãe do mundo e a mais habilidosa das super-heroínas que conheço.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, **Severina e Sebastião**, ou como são conhecidos: “Bina” e “Babau”, que se combinam tanto quanto as iniciais dos seus nomes e apelidos, pelas motivações e principalmente por todo o carinho essencial.

Aos meus irmãos, **Sandro, Elha, Sérgio, Vam, Silvana e Leandro**, que juntos formamos os sete monstrinhos de *Onde Vivem os Monstros*. Obrigada por sempre voltarem a nossa pilha em meio as desavenças do nosso forte.

Aos meus sobrinhos, **Sarah, João e Maria**, pelos momentos alegres e divertidos proporcionados em meio ao estresse do dia a dia. Prometo a partir de hoje compensar com “sins” os “nãos” que dei por não poder brincar por estar muito ocupada ultimamente.

A todos os professores do meu percurso escolar e acadêmico, pelas contribuições construtivas. Gostaria de deixar claro aqui toda a minha gratidão pela paciência e pelos valiosos conhecimentos divididos comigo, em especial a **Professora Eveline Alvarez**, minha orientadora, mulher das cores do outono, que me acompanhou nesta jornada cheia de signos, significados, significantes e todo o tipo de significância que este trabalho me proporcionou (obrigada também pelas crases); e os demais componentes da minha banca: o **Professor (e Padrinho) Carlos Adriano**, que é de história, mas volta e meia tem uns casos amorosos com as Letras e que adora me constranger em público, obrigada por fazer parte disso tudo. Aos dois últimos, dedico os exemplos fílmicos utilizados nas representações de *Blue Valentine*, *Mary and Max* e *Pride and Prejudice*, creditados a vocês, ao passo de que extraí informações do curso de Literatura e Cinema ministrado por ambos. E também **ao (sublime) Professor Auricélio**, que em breves momentos me proporcionou considerável aprendizado literário. Agradeço pela contribuição.

Aos meus amigos, que me acompanharam neste percurso.

A **Yonara** por estar ao meu lado (literalmente, ela senta na cadeira à direita) desde o início do curso, me oferecendo a sua amizade e a sua casa como abrigo nos momentos em que se foi necessário. Obrigada pelos ensinamentos de 1.000 R\$ cada que nunca poderei pagar.

A **Tati**, a qual compartilhei dos momentos agoniantes e ao mesmo tempo prazerosos no processo de criação do TCC que tivemos que passar nas últimas semanas, foram muitas conversas ao telefone sobre regras da ABNT e afins. Estamos juntas nessa. Obrigada pela companhia e pelos vídeos engraçados nos momentos de tensão.

A **Jéssica**, por me dar força e pelas *playlist* de músicas para cada situação da vida nas viagens de volta para casa. Obrigada por dividir seu fone de ouvido comigo.

As duas últimas pelas conversas construtivas e divertidas durante a uma hora de viagem no caminho de ida e volta no percurso da universidade até em casa nos últimos quatro anos e pelos sorvetes tomados.

A **Daniel** por ter se mostrado um grande amigo e pelo companheirismo de sempre.

A **Diognnys**, por ouvir meus repetitivos chororôs por estar muito atarefada quase todos os dias no trabalho e pelo livro raro (e meu sonho de consumo) emprestado que contribuiu grandemente na minha análise (seria uma pena se ele sumisse da sua estante...).

E não poderia esquecer também das consideráveis contribuições na minha análise cedidas pela tradutora **Renata Tufano** responsável pela belíssima tradução do livro *O Maravilhoso Mágico de Oz* da editora Moderna utilizado nesta pesquisa. Meu muito obrigada pela assistência com a entrevista concedida e a simpatia que a envolve. Muito sucesso na sua carreira.

A **UEPB** pela oportunidade a qual possibilitou eu estar onde estou hoje.

A **L. Frank Baum**, onde quer que ele esteja, pela maravilhosa obra literária que tem marcado a minha vida desde a minha infância até hoje.

E a **Selton Mello** pelo tocante filme e talento singular de um ator notável.

Enfim, a todos de maneira geral que contribuíram de alguma forma, direta ou indireta, perto ou longe, e por todo o carinho. Meu muito obrigada a todos.

(...)

Uns dizem-me que tudo é símbolo

Todos me dizem nada,

Quais símbolos? Sonhos...

Que o sol seja símbolo, está bem...

Que a lua seja um símbolo, está bem...

Que a terra seja um símbolo, está bem...

(...)

Bem vá, tudo isso seja símbolos...

(...)

(Álvaro de Campos)

RESUMO

Este trabalho comparativo tem a finalidade de analisar as relações intersemióticas existentes entre o filme *O Palhaço* (2011), dirigido e estrelado por Selton Mello, e o romance *O Maravilhoso Mágico de Oz* (1900) escrito por L. Frank Baum, traduzido por Renata Tufano (2013) e ilustrado por Carlo Giovanni. Em nossa análise buscamos comparar e analisar as obras no que diz respeito ao espaço, cores e personagens, além da descoberta pessoal que os protagonistas adquirem ao percorrerem o caminho que traçam, construindo suas identidades com a maturidade adquirida e comprovando que o ambiente familiar não se compara com o que viveram em diferentes caminhos, anulando todas as expectativas criadas sobre seu conceito de lar. Como suporte teórico, utilizaremos teóricos como Peirce (2005), Campos (2011), Cardoso (2011), Dinis (1994), Dondis (2007), Jakobson (2003); Santaella (2003) e demais teóricos da área da tradução intersemiótica que contribuem em nossa análise com seus conceitos.

Palavras-chave: *O Mágico de Oz. O Palhaço.* Intersemiótica. Signos.

ABSTRACT

This comparative study aims to analyze the existing intersemiotic relations between the film *O Palhaço* (2011), directed and starring by Selton Mello, and the novel *The Wonderful Wizard of Oz* (1900) written by L. Frank Baum, translated by Renata Tufano (2013) and illustrated by Carlo Giovanni. In our analysis we intend to compare and analyze these works concerned to space, colors and characters in addition to the personal discovery that the protagonists live when they go through a path mapping, building their identities with the acquired maturity and proving that the family environment cannot be compared to what they lived in different ways, cancelling all the expectations on his concept of home. As theoretical support, we will use scholars like Peirce (2005), Campos (2011), Cardoso (2011), Denis (1994), Dondis (2007), Jakobson (2003); Santaella (2003) and other theorists intersemiotic translation of the area that contribute in our analysis with their concepts.

Keywords: *The Wizard of Oz. O Palhaço.* Intersemiotic. Signs.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	24
Imagem 2	24
Imagem 3	24
Imagem 4	24
Imagem 5	33
Imagem 6	33
Imagem 7	34
Imagem 8	36
Imagem 9	36
Imagem 10	36
Imagem 11	39
Imagem 12	43
Imagem 13	43
Imagem 14	44
Imagem 15	44
Imagem 16	45
Imagem 17	45
Imagem 18	46
Imagem 19	49
Imagem 20	49
Imagem 21	60
Imagem 22	60
Imagem 23	61
Imagem 24	61
Imagem 25	62
Imagem 26	64
Imagem 27	64
Imagem 28	65
Imagem 29	66
Imagem 30	66
Imagem 31	67
Imagem 32	67
Imagem 33	67
Imagem 34	67
Imagem 35	67
Imagem 36	68
Imagem 37	68
Imagem 38	72
Imagem 39	73
Imagem 40	74
Imagem 41	74
Imagem 42	74

Imagem 43	74
Imagem 44	75
Imagem 45	75
Imagem 46	75
Imagem 47	75
Imagem 48	76
Imagem 49	76
Imagem 50	76
Imagem 51	76
Imagem 52	77
Imagem 53	77
Imagem 54	77
Imagem 55	78
Imagem 56	82
Imagem 57	82
Imagem 58	83
Imagem 59	83
Imagem 60	83

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. TRADUÇÃO E SEMIÓTICA: SOBRE TRANSCRIÇÃO E SIGNOS	16
2.1 Conceito de Tradução	16
2.2 Tradução Intersemiótica	21
3. IMAGEM: DO VISUAL AO [IMAG]INADO	28
3.1 Conceito de Imagem	28
3.2 Imagem, f(i)l(magem), (imag)inação: A Imagem na Literatura e no Cinema	35
3.3 Cores no cinema: Uma maneira falar sem palavras	41
4. SEGUINDO A ESTRADA DE TIJOLOS AMARELOS: CAMINHOS ENTRE O MUNDO DE OZ E UM CIRCO MAMBEMBE	50
4.1 Lyman Frank Baum, traduzido e ilustrado	50
4.2 <i>O Palhaço</i> de Selton Mello	52
4.3 <i>O Palhaço</i> de Selton Mello: Uma [Re] Visita ao <i>Maravilhoso Mundo de Oz</i>	54
4.3.1 “No there is place like home”: Colóquios intersemióticos justificam que grama do vizinho não é tão verde	58
4.3.2 Nem cérebro, nem coração, nem coragem, o que eu quero é um ventilador: Análise semiótica dos signos e personagens	70
5. CONCLUSÃO	84
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	86
ANEXO 1	90
ANEXO 2	93
ANEXO 3	94

1. INTRODUÇÃO

A Literatura Comparada é uma linha de pesquisa que se procede com base na comparação entre dois objetos de estudo a fim de analisar, através deste estudo comparativo, características envolvidas nestes objetos, sendo um ou ambos uma obra literária. A difusão do termo “comparada/o” teve origem no século XIX com os estudos das Ciências Naturais, época em que se comparavam estruturas ou fenômenos análogos, apesar da palavra já ter sido usada algumas vezes na Idade Média. Desta forma, termo passou a ser usado com mais frequência até atingir a Literatura, que também passou a usá-lo em análises investigativas no meio literário (CARVALHAL, 2004, p. 3-4).

Compreendemos então a Literatura Comparada conforme sua natureza de relacionar obras, mesmo que isto não implique o contato direto entre as relações observadas e estudadas, como é o caso da nossa análise comparativa em questão, a qual não há indícios de que o filme *O Palhaço* do diretor Selton Mello tenha sido inspirado na obra literária *O Maravilhoso Mágico de Oz* de L. Frank Baum, mas que apresentam alguns pontos em comum.

Desta forma, os estudos da Literatura comparada se manifestam pelo ato de interrogar se as semelhanças encontradas entre obras se justificam por um resultado de interferências de uma obra na outra ou não, assim como Carvalhal afirma: “Para a literatura comparada, a recepção de uma obra não é um objeto de análise isolado, um fim em si mesma, as seu estudo é uma etapa das relações interliterárias (...) (nascidas dos contatos, diretos ou não)” (2004, p. 44). A autora também justifica que a Literatura Comparada “é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua intenção com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística” (2004, p.46). Considerando estes aspectos culturais e a possibilidade do estudo se proceder através de diferentes formas de textos, utilizamos em nossa análise duas formas distintas de textos, sendo um deles literário e o outro fílmico.

A proposta deste trabalho tem o objetivo de promover um estudo analítico-comparativo entre o *O Maravilhoso Mágico de Oz* (do original *The Wonderful Wizard of Oz*, 1900) de L. Frank Baum, com a tradução de Renata Tuffano (2013) e o filme *O Palhaço* (2011) de Selton Mello^{1 2}, como forma de estabelecer uma ponte que os relacionam pela representação de alguns personagens no enredo e por aspectos espaciais muito semelhantes,

¹ Imagens das obras disponíveis no Anexo 2.

² Fichas técnicas disponíveis no Anexo 3.

como forma de interagir estes elementos no ato de tentar comprovar, por meio dessas evidências encontradas em ambos os textos, literário e fílmico, que tais aspectos estabelecem diálogos entre as obras estudadas.

O romance *O Maravilhoso Mágico de Oz*, de L. Frank Baum, tem como cenário, inicialmente, o Kansas, mas logo o enredo caminha para a Terra de Oz, onde Dorothy é levada através de um ciclone e lá vive suas aventuras junto com o Espantalho, O Homem de Lata e o Leão Covarde, enfrentando diversos perigos e descobrindo novas amizades. Ainda que feliz com seus novos amigos, Dorothy mantém uma ideia que a acompanha desde que chegou naquela terra mágica: voltar para sua casa. Em *O Palhaço*, nós nos deparamos com a personagem Benjamin e a sua crise de identidade, que ao se questionar a respeito de sua profissão, sobre ser palhaço ou não, sai em busca de respostas e um sonho de consumo que deseja desde o início do filme: um ventilador. No percurso, viu-se frente a uma realidade que desconhecia, e ao reparar que esta não o realizava como pessoa, percebeu que a sua verdadeira função era continuar sendo palhaço e volta para o circo depois de uma grande jornada por diferentes caminhos.

É oportuno também ressaltar que esta pesquisa se enquadra nas especificações do Departamento de Letras da Universidade Estadual da Paraíba – Campus III, que tem como uma das suas linhas de pesquisa Literatura Comparada. Seguindo os critérios desta linha de pesquisa, em nossa análise utilizamos um texto literário e outro fílmico. Ao tratar nossos objetos, procuramos inserir os aspectos que comprovam as relações encontradas entre eles. A ideia de realizar este estudo surgiu a partir do momento em que observamos que os personagens protagonistas passam por situações semelhantes no fim das histórias que, após percorrerem caminhos cheios de surpresas, adquiriram aprendizados obtidos pela mesma conclusão: o local ao qual pertencem está diretamente ligado as suas origens e não ao que almejavam de um mundo diferente do seu. A partir desta ideia, procuramos comparar as obras também de outras maneiras, buscando outros indícios que reforcem a nossa análise comparativa e dê mais solidez a ela, mostrando como o texto fílmico de Selton Mello dialoga com a obra de Baum através de diferentes signos. Com isto, alguns outros aspectos intersemióticos entre as mídias foram observados e tratados através de teorias que reforçaram o nosso estudo. Além da semelhança citada acima, que envolve o aprendizado dos personagens através do enredo, procuramos focar também na nossa análise, aspectos referentes ao espaço em que os personagens se inserem durante toda a história e aspectos

semióticos, além das próprias cores observadas na análise – que entendemos como signos –, e que correspondem a alguns objetos específicos e os próprios personagens.

Como critérios para a realização deste estudo, buscamos desenvolvê-lo por meio de pesquisa bibliográfica, na qual buscamos teorias voltadas à tradução intersemiótica, desenvolvida através da análise fílmica e literária das obras. Acreditamos que com nossas análises, pudemos comprovar, através das linhas teóricas percorridas, que as obras estudadas apresentam aspectos que os aproximam, sem o comprometimento de que uma foi gerada da outra, mas que apresentam diálogos que as atraem.

Os estudos comparatistas, ao incorporar filosofias, técnicas, ferramentas e métodos da Teoria Literária, e, sobretudo da Semiótica, não mais se limitam às meras análises comparativas de adaptações do texto escrito para o texto que migra para a tela. Há que se levar em consideração, entre outros importantes pontos de convergência entre a palavra e a imagem, a figura do receptor. Com a primazia do leitor no cenário da recepção, os textos colocam-se, concomitantemente, em um intermitente jogo intertextual. Tal jogo se estabelece não só entre o leitor e o texto que se tem em mãos, mas – e principalmente – entre o leitor e todo um repertório de textos de que dispõe esse mesmo leitor. É esse conhecimento prévio que, associado à mensagem veiculada, aliado aos recursos estéticos do texto que se recebe, que atribuímos sentido àquilo que lemos (CARDOSO, 2011, p. 2).

A partir disso, consideramos todas estas ideias e construímos nossa análise de acordo com as teorias estudadas que percorrem esses diferentes tipos de textos. Vale ressaltar que, mesmo as obras se divergindo em questões de suportes, linguagem, aspectos culturais, público alvo e época a qual foram inseridas, as mesmas atraem-se pela composição de enredo e personagens que enfatizam o fato de que não há impedimento que impossibilite a relação de obras de universos diferentes, mas comprovando a ideia de que o comportamento humano, apesar de mutável, manifesta realidades comuns a qualquer época, meio ou cultura pela disposição dos atos humanos que são inalteráveis em alguns aspectos.

A partir dos diálogos aqui introduzidos, organizamos os demais capítulos do nosso trabalho percorrendo os conceitos de tradução, imagem e a análise em si. No Capítulo II, intitulado “*TRADUÇÃO E SEMIÓTICA: SOBRE TRANSCRIÇÃO E SIGNOS*”, nós discutimos a respeito do termo “tradução”, seus conceitos e classificações. Nosso foco é a tradução intersemiótica, que partindo dos estudos semióticos, trata os signos em suas representações em mídias diferentes, como se procede a nossa análise.

Já no Capítulo III: “*IMAGEM: DO VISUAL AO [IMAG]INADO*”, procuramos apresentar o conceito de imagem e suas manifestações nos textos literários e fílmicos,

apontando as diferenças entre as mídias. Também trabalhamos as cores no cinema, analisando suas funções imagéticas nos textos fílmicos.

E por fim, no Capítulo IV: “*SEGUINDO A ESTRADA DE TIJOLOS AMARELOS: CAMINHOS ENTRE O MUNDO DE OZ E UM CIRCO MAMBEMBE*”, neste capítulo desenvolvemos nossa análise, apresentando o estudo que realizamos sobre os signos entre os textos, conferindo suas imagens visuais e imaginadas conforme a representação em cada texto.

A partir desta organização, teóricos como Peirce (2011), Cardos (2011), Diniz (1994), Jakobson (2003), Santaella (2003) e demais da área de tradução e semiótica, tornam-se presentes em nosso estudo. Tomamos também como base, teóricos da área de cinema como Araújo (1995) e Martin (2003) e demais teóricos contribuintes na nossa análise através de suas obras publicadas.

Com as intenções e suporte teórico definidos, iniciamos o nosso estudo através dos próximos capítulos obedecendo as especificidades de cada um deles de modo a interagir os conceitos a análise, considerando demais exemplos durante o texto que remetem ao modo de análise utilizado acima dos objetos de estudo apresentados.

2. TRADUÇÃO E SEMIÓTICA: SOBRE TRANSCRIÇÃO E SIGNOS

2.1 Conceito de Tradução

O conceito de tradução é muito abrangente, deve-se levar em conta as diversas teorias em volta da temática. Há um diversificado número de teóricos que estabelecem definições distintas acerca da tradução e seus diferentes tipos e suas diferentes concepções, dentre os quais serão brevemente citados no decorrer do trabalho: Peirce (2005), Jakobson (2003), Campos (2011), Santaella (2003), Eco (2007) e entre outros, de modo a interagir com os conceitos dos mesmos para poder criar uma espécie de apanhado envolvendo seus estudos e apresentar uma série de definições que interligadas, deságuam em um diálogo entre eles.

Como uma primeira definição do termo tradução, dentre as tantas definições existentes, trazemos aqui o que Haroldo de Campos define como “transcrição”, termo utilizado para justificar o resultado de uma tradução, sendo que esta, no seu processo tradutório, passa por transformações até que chegue a um resultado equivalente ao de origem. Tendo em vista que o tradutor, mesmo tendo a intenção de promover um resultado que transmita, algumas vezes, com mais exatidão possível o que se pretende traduzir, este processo acaba por ser uma criação a partir daquele texto, e o mesmo se vale para o leitor que, no processo de leitura já desempenha a atividade de traduzir.

No caso da operação tradutória, esse “modelo de interação” articula-se desde logo entre “original” (texto) e “tradução” (leitor). A reconfiguração da estrutura do texto pela transcrição redetermina-lhe a função como seu “horizonte de sentido” (o “extratexto” do original, via de regra situado numa dada conjuntura do passado, sofre a interferência do “extratexto” do presente de tradução pelo qual ele é “lido”). Essa interferência na determinação do “sentido do sentido” (a “função” que o texto traduzido é chamado a preencher num novo contexto) afeta por sua vez o processo pelo qual, segundo Iser, “o texto se converte em objeto imaginário, na consciência de seu receptor” (CAMPOS, 2011, p. 55-56).

Dialogando com Haroldo de Campos, Renata Tufano, tradutora do livro *O Maravilhoso Mágico de Oz*, material de estudo desta análise, em uma entrevista que nos concedeu, atribuiu os seguintes argumentos em relação à tradução:

Traduzir é escrever, criar. (...) É como transpor uma obra de arte em outro suporte: reproduzir em aquarela, por exemplo, o que outro artista fez em óleo.

Não vai ficar igual nunca, mas tem que causar a mesma impressão, ou pelo menos chegar bem perto.³

É comum associar o termo “tradução” a uma tarefa que consiste em apenas decodificar mensagens de uma língua para outra, pois é o conceito mais conhecido que se tem da palavra, principalmente de acordo com o que é visto em sala de aula, lugar o qual as demais funcionalidades da tradução são omitidas dos alunos. Mas não sabe a pessoa conhecedora apenas desse tipo de conceito que, no momento em que esta exerce uma troca de vocábulos com um outro sujeito de uma região diferente do seu país, que utiliza o mesmo idioma, descobrindo sobre termos e associando aos que já conhece, está também exercendo um outro tipo de tradução. Assim como também, na medida em que desvenda uma metáfora de um determinado texto, está associando um signo criado pelo autor a algo de seu conhecimento, ou seja, traduzindo o que aquilo quer dizer e incorporando uma forma.

Sobre questões tradutórias em relação à busca de tradução ideal entre dois textos, a tradutora Renata Tufano também afirma que: “Traduzir literatura é, primeiramente, lidar com emoção. Se o texto traduzido me emocionar como o original, sei que estou no caminho certo. Depois vem a parte mais técnica, digamos assim”, e ainda acrescenta: “Estar ‘mais perto’ do original, mas parecer estranho para o leitor não é uma qualidade de um texto traduzido. Eu sou do time que acredita que um bom texto é um bom texto, tendo ele sido escrito em português ou traduzido para o português”.

Para se compreender melhor estas questões de tradução, é fundamental ter conhecimento primeiro das noções semiótica e signo. O signo é o principal elemento no estudo de tradução, pois o mesmo é a base de tudo que a envolve. Seguindo os conceitos de Jakobson em relação ao signo, o teórico discorre a respeito das diferentes formas em que ele se insere, podendo ser traduzido “em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais” (2003, p. 63), a considerar que essas unidades representativas que se processam em uma mesma língua, em uma língua diferente ou simplesmente por sua representação não verbal se consolida de um sistema de símbolos provido de letras ou imagens a serem interpretados.

Levando em consideração estas três ocorrências, Jakobson as define atribuindo nomeações a cada uma delas, diferenciando-as:

³ A entrevista pode ser conferida na íntegra no Anexo 1.

Essas três espécies de tradução devem ser diferentemente classificadas: 1) A tradução intralingual ou reformulação (rewor-ding) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3) A tradução inter-semiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (2003, p. 63-64).

Entendemos então que, a tradução intralingual se remete à tradução desenvolvida num mesmo idioma. Por mais que em um país se utilize um sistema linguístico uniforme, expressões de uma determinada região podem torna-se desconhecidas em outra. O mesmo se vale entre países diferentes que utilizam um sistema linguístico similar, mas que apresentam suas peculiaridades, não fosse isso, tornar-se-ia dispensável traduzir textos de Portugal para o Brasil, já que é utilizado um único sistema linguístico. No entanto, para termos acesso ao livro *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995) de José Saramago, por exemplo, foi preciso que o texto passasse por uma tradução, já que há uma infinidade de palavras específicas de cada país.

Mas a tradução intralingual vai além disso, no mais, ela pode ser utilizada também tanto quando um texto do passado é traduzido para a atualidade, com uma construção linguística mais atual e renovada, ou para públicos de faixa-etária diferente da que se destina o original – há uma infinidade de versões das obras de Shakespeare que se pode ter acesso desde a linguagem mais elaborada a mais simples, assim com também para públicos das mais diferenciadas idades –; quanto a que se faz de uma interpretação de um texto qualquer, uma paráfrase de um poema ou a fundamental explicação do professor em relação ao conteúdo repassado em sala de aula. É tão comum que sua prática passa-se despercebida.

Já a tradução interlingual, a mais conhecida (levando em conta o grau de conhecimento que as pessoas têm dela em relação às demais), segue da mesma forma que a intralingual, com a única diferença que se estabelece entre dois sistemas linguísticos diferentes. É como pegar a palavra “cadeira” e descobrir que em um país de língua inglesa ela se apresenta como “chair”.

E por fim, a tradução intersemiótica, que caminha para um diálogo entre signos apresentados de formas verbais ou não, através de uma representação do outro conforme um signo imagético ou de natureza similar. Como exemplo, podemos recorrer aos livros e suas representações cinematográficas a partir deles.

Mais especificadamente, obedecendo ainda definições de Jakobson, o teórico faz outros detalhamentos acerca de cada tipo de tradução, a intralingual “de uma palavra utiliza outra palavra, mais ou menos sinônima” (2003, p. 64). Isso ocorre, por exemplo, com as

gírias, que são características de cada local ou cultura de um povo, mas que podem facilmente ser associadas às outras de outros locais, ou ainda, às definições presentes nos dicionários de língua materna, os quais neles são apresentadas palavras similares a que busca entender o significado.

Remetendo-nos a tradução interlingual, Jakobson afirma que “não há comumente equivalência completa entre as unidades de código, ao passo que as mensagens podem servir como interpretações adequadas das unidades de código ou mensagens estrangeiras” (2003, p. 64) ou seja, mesmo que nenhum tipo de tradução seja uma cópia exata uma da outra, a tradução interlingual acaba se tornando mais resistente na questão de equivalência, pois em cada país acaba por se estabelecer expressões características apenas daquele local e que acabam comprometendo os textos, principalmente quando há uma dependência da nomeação para o sentido do texto ficar completo.

E por último, seguindo a sequência apresentada pelo autor, a tradução intersemiótica, que ele afirma se estabelecer “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (2003, p. 72), assim, o que a mais difere das demais é essa questão do suporte, que transita entre o modo verbal a outras possibilidades de ocorrência.

A partir das definições aqui vistas dentro do universo semiótico, esse último tipo de tradução, a tradução intersemiótica, será o elemento que dará maior suporte a este trabalho, pois ela atua como uma forma de unir sistemas e agregar valores diferentes nas diversas áreas em que se manifesta ao estabelecer estas relações entre os sistemas de linguagem, o que condiz perfeitamente com a análise entre o livro *O Maravilhoso Mágico de Oz* e a produção cinematográfica *O Palhaço*, cumprindo com a proposta inicial idealizada.

Antes de discorrer mais a respeito da intersemiótica, é importante primeiramente apresentar a área a que este tipo de tradução descende: a semiótica. Para isso é preciso voltar um pouco no tempo e entender alguns conceitos básicos das origens que acarretaram o aparecimento dessa linha de conhecimento que é tão rica em noções de assimilação e na distribuição de áreas de atuação, de modo a inserir elementos diversos, que abrangem desde a cultura, a poética e a troca de saberes através dessas vertentes.

Correia (2008) apresenta, em um de seus estudos, o conceito de “semiótica” e o que esta terminologia veio a resultar com o passar do tempo. Seu estudo envolvendo as teorias

peirceanas⁴ também decorrem um pouco da atuação do cientista estudado no cenário das teorias semióticas e transmite, de forma bem resumida e coesa, o percurso desse gênero tradutório que ganhou grande destaque e tornou-se fundamental na área da tradução, sendo que, de maneira alguma, o termo mencionado caminhe separadamente dela, pois, é uma vertente que está totalmente ligada a ela e o que emite é de responsabilidade da tradução decifrar. Desta forma, Correia discorre em seu estudo intitulado *Fundamentos da Semiótica Peircena* a seguinte história:

Em fins do século XVII, a palavra grega *semeiotiké* foi introduzida na filosofia por John Locke (1632-1704) filósofo empirista inglês, como a designação para a doutrina dos signos em geral; doutrina postulada em seu *Essay on Human Understanding*, datado de 1690. No início do século XX, o filósofo-lógico-matemático Charles Sanders Peirce (1839-1914) retoma este termo com seu sentido original a partir da Lógica concebida como uma filosofia científica da linguagem, e dedicou toda a sua vida a fundamentar as teorias deste conceito, ou seja, a elaboração da Semiótica, a ciência dos signos (CORREIA, 2008, p. 1-2).

Ainda nos estudos de Correia, o mesmo também afirma que a Semiótica só veio a tornar-se reconhecida como um campo específico de investigação por volta de 1906 e que Peirce foi o responsável pela delimitação desse campo, pois foi quem lhe deu autonomia frente aos outros estudos da área de tradução (2008, p.3). Peirce designa o signo pela sua natureza de representação, de atribuir um significado na mente das pessoas, mesmo que este se apresente de várias maneiras subjetivas, que seria o “interpretante”.

Um signo, o *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo desenvolvido. Ao signo recém-criado denomino *interpretante* do primeiro signo, o signo representa alguma coisa, seu *objeto* (PEIRCE, grifo do autor, 2005, p.46).

A partir deste conceito peirceano, um termo comumente utilizado no estudo e análises as traduções é a “equivalência”, que está associado a essa questão de se associação e é um termo mais apropriado, já que deixa claro que o trabalho do tradutor é tentar deixar aquele texto, escrito ou oral, parecido ao texto de origem, com um valor simbólico que está num patamar praticamente igual e que transmite o grau de compromisso que o tradutor tem para com ela.

⁴ Termo utilizado para se referir a Peirce, um dos maiores nomes da área da semiótica que introduziu a relação triádica.

2.2 Tradução Intersemiótica

Diniz afirma que “A equivalência estilística aponta para elementos com funções equivalentes. Este é o nível da tradução intersemiótica. Assim, a equivalência não se define como busca pela igualdade que não pode ser encontrada nem dentro da mesma língua, mas, como processo” (1994, p. 1003). Desta forma, na tradução, há o objetivo de se apresentar da maneira mais coerente e precisa possível, mas tem-se a consciência da inviabilidade disto, pois a mesma nem sempre dispõe de termos literais, nem mesmo numa mesma língua. Haverá, de certa forma, perdas ou ganhos inevitáveis, mas tudo neste processo deve ser pautado na equivalência, com aquilo que condiz com uma determinada coisa, tornando-os semelhantes.

Assim, a tradução intersemiótica utiliza-se dos signos estabelecendo uma relação dialógica entre eles em tipos de textos diferentes, ou a inovação deles, os quais os mesmos que são portados por estes sistemas diferentes, transmitem mensagens basicamente similares. Apesar dessa ser um tipo de tradução bem comum, já que os signos são elementos que necessitam constantemente se inovar para promover uma melhor compreensão das coisas – toma-se como exemplo as representações artísticas das obras de arte que intencionavam mostrar uma realidade descrita na bíblia e conhecimentos religiosos através das imagens –, sua popularidade começou a aumentar mesmo no século XX, época a qual ocorreu diversas manifestações artísticas que envolviam retratar determinada coisa presente em um suporte, como o livro, por exemplo, para outro tipo de suporte, que pode ser atribuído ao cinema, um dos mais comuns suportes que promove essa relação, levando em consideração a frequência que se observa desta prática desde o século passado até os dias atuais.

O século XX é rico em manifestações que procuram maior integração entre as artes. Neste contexto, a tradução intersemiótica do texto para o palco ou do teatro para o cinema, ou ainda do texto para a tela, por exemplo prolifera. Em qualquer situação, o processo de tradução consiste na procura de equivalências entre os sistemas. Isto quer dizer que um elemento x que ocupa um determinado lugar num determinado sistema de signos, o teatro, por exemplo, seria substituído, na tradução, por um outro elemento x' que exercesse a mesma função, porém no outro sistema de signos, o cinema (DINIZ, 1994, p. 1002).

A partir da afirmação de Diniz, percebemos que algo relevante nos estudos da tradução intersemiótica e que é discutido frequentemente entre os estudiosos da área, principalmente dentro do público o qual se destinam as obras, é a questão da cumplicidade

que, para muitos, foge um pouco desse conceito e promove críticas a respeito de que determinada tradução não condiz com a obra pelo qual se procedeu esta tradução. Mas o que deve-se ter em mente é que, a fidelidade entre dois textos diz respeito ao que o tradutor consegue captar, ou seja, não é uma falta de cumplicidade, se aquilo se difere de um ponto de vista de um sujeito, logo, para outro, condiz perfeitamente com o que consegue observar, e se algo está excluído desta tradução, é a maneira pela qual quem procedeu a mesma viu como conveniente. Preza-se então a liberdade do que o tradutor convém trabalhar, como afirma Haroldo de Campos:

Ao invés da “fidelidade” entendida como literalidade servil em função da restituição do sentido, agora a fidelidade estará antes numa “redução da forma” (*Treue in der Wiedergabe der Form*) que torna mais dificultosa, precisamente, esta reprodução chã de um sentido superficial. Tarefa da fidelidade será exatamente a liberdade, entendida porém como “emancipação” de um “sentido comunicacional”. Liberdade que é uma “libertação” (*Befreiung*) e uma “redenção” (*Erlösung*). A função semiótica da tradução (nesta minha releitura operacional da teoria benjaminiana) será, portanto, uma função de resgate do “modo de re-presentação” (*Darstellungsmodus*) do original, que é também, para usar de uma expressão de Umberto Eco, um “modo de formar” (CAMPOS, 2011, p. 28).

Com relação a esses conceitos de “fidelidade”, Robert Stam afirma:

Nós ainda podemos falar em adaptações bem feitas ou mal feitas, mas desta vez orientados não por noções rudimentares de “fidelidade” mas sim, pela atenção à “transferência de energia criativa”, ou às respostas dialógicas específicas, a “leituras” e “críticas” e “interpretações” e “re-elaboração” do romance original, em análises que sempre levam em consideração a lacuna entre meios e materiais de expressão bem diferentes (STAM, 2006, p. 51).

Desta forma, nos mais diversos sistemas linguísticos, o que ocorre é uma transformação, não da mensagem completamente, mas do modo que ela é transmitida e transformada através desses sistemas. Assim, meios diferentes exigem formas diferentes de proceder o trabalho e a tradução deve condizer com as práticas desse sistema, seguir suas regras de produção. O que pode ser melhor transmitido em um filme pode não se mostrar tão eficiente em uma peça de teatro, por exemplo, apesar de serem dois componentes com base nas artes cênicas, mas que necessitam de modos de produção diferentes. Dependerá da opinião das pessoas envolvidas naquilo e o que os meios e o público pedem.

Reforçando essa ideia, Plaza afirma que “O processo tradutor irtersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios

empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos.” (2003, p. 10), dando a entender melhor que os suportes estão para promover a tradução respeitando as suas formas de produção e que cada um deles possui uma singularidade, a sua própria história. Essas contribuições em diversos tipos de sistemas semióticos pedem da sua subjetividade de seu estilo e, com isso, é mais do que óbvio apresentarem uma marca própria.

A tradução se define, pois, como um processo de transformação de um texto construído através de um determinado sistema semiótico em um outro texto, de outro sistema. Isso implica em que, ao decodificar uma informação dada em uma "linguagem" e codificá-la através de um outro sistema semiótico, é necessário mudá-la, nem que seja ligeiramente, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora (DINIZ, 1994, p. 1003).

Essa codificação de um sistema para outro inova a forma que a mensagem é transmitida e estabelece as suas próprias regras, mas que depende, totalmente de conhecimentos prévios. Nada surge do nada, assim como também muitos sistemas dependem de outros tipos de sistemas para poder existir, como comumente se vê em relação aos filmes que, em sua maioria, são adaptações de livros ou criados através de um roteiro, que também é um sistema de códigos escritos. É praticamente impossível um filme ser produzido sem a utilização de um roteiro, o qual a produção cinematográfica se encarregada de dar vida à história nas telas, contribuindo com a questão visual, além daquela que se cria mentalmente por cada pessoa que lê aquele escrito.

Desta forma, tomamos como exemplo de tradução viabilizada por diferentes tipos de mídias, a renomada obra de Jane Austen, *Orgulho e Preconceito* (do original *Pride and Prejudice*, 1813) e duas de suas mais conhecidas traduções: a série homônima da BBC, dirigida por Simon Langton e roteirizado por Andrew Davies (1995), e o filme também homônimo dirigido por Joe Wright e roteirizado por Deborah Moggach (2005).

Ambas as traduções procuraram, na maior parte do tempo, reproduzir a história de modo “literal”, seguindo à risca as cenas apresentadas no texto literário, com uma ou outra eventualidade de modificações na forma em que a mensagem é apresentada, como foi o caso do ápice do livro, a cena em que o protagonista, Mr. Darcy, fala a respeito de seus sentimentos para com a personagem Elizabeth Bennet. Num primeiro exemplo, utilizamos a cena da série da BBC, a qual os produtores procuraram reproduzir a cena do livro conforme todos os detalhes viabilizados pelo mesmo, desde o cenário à disposição dos personagens em cena, como mostram as imagens 1 e 2 a seguir:



(Imagem 1)



(Imagem 2)

No segundo exemplo, tomamos o filme de 2005 dirigido por Joe Wright, uma tradução mais recente, onde os produtores optaram por inovar na maneira pela qual esta cena, considerada tão marcante, é viabilizada, conferidas na imagem 3 e 4. Neste caso, a cena apresentada já oferece um cenário diferente, com a disposição de um ambiente natural, ao ar livre e com um recurso muito importante que intensifica a tensão do momento: a chuva. Tais considerações pode remeter ao fato dos produtores intencionarem enriquecer a cena, ao utilizarem um local ao ar livre, ao invés de um cômodo fechado, que condiz perfeitamente ao fato de que a declaração é algo libertador, assim como as cores promovem uma vivacidade a cena, e o elemento “chuva” é propício para dinamizar o momento no filme, que é uma mídia que exige muito da imagem e sua construção:



(Imagem 3)



(Imagem 4)

Tais exemplos servem para compreender melhor como se processam as diferentes formas de traduções intersemióticas e como seus recursos podem interferir na recepção da mensagem. De modo que o que deseja ser repassado não se perde, levando em conta a informação central do que é apresentado, mas a maneira pela qual se processa acaba por mostrar os diferentes caminhos que a mesma pode ser apresentada. Aqui encontramos dois

⁵ Imagem capturada por nós do 3º capítulo da série britânica *Orgulho e Preconceito* (1995).

⁶ Imagem capturada por nós do 3º capítulo da série britânica *Orgulho e Preconceito* (1995).

⁷ Imagem capturada por nós do filme *Orgulho e Preconceito* (1995).

⁸ Imagem capturada por nós do filme *Orgulho e Preconceito* (2005).

exemplos que conseguiram transmitir a mesma mensagem do livro de formas visuais diferentes.

Para Umberto Eco,

(...) o conceito de fidelidade tem a ver com a persuasão de que a tradução é uma das formas da interpretação e que deve sempre visar, embora partindo da sensibilidade e da cultura do leitor, reencontrar não digo a intenção do autor, mas a *intenção do texto*, aquilo que o texto diz ou sugere em relação à língua em que é expresso e ao contexto cultural em que nasceu (2007, p. 17, grifo do autor).

O autor então aí esclarece muito bem essa questão da ação de um tradutor, partindo do pressuposto que o mesmo exerce a sua função de modo a interagir amigavelmente com o espectador, sendo que ele pensa na tradução como uma forma de não apenas decifrar o texto, mas a melhor forma de interpretá-lo nas condições do público alvo. Por mais que neste trecho Eco cite as interações entre línguas diferentes, ou seja, a tradução interlingual, a mesma teoria que ele atribui em relação ao contexto cultural como parâmetro para a tradução, vale-se do fato de que qualquer tipo de tradução está sujeita a esses tipos de aperfeiçoamentos para se obter um resultado que agrade o público alvo. A partir das imagens mostradas (3 e 4), os produtores intencionaram mostrar a cena desta forma para atender a um público mais exigente em relação aos efeitos e recursos visuais, ou simplesmente porque supôs que seria uma melhor opção na construção da obra, mas que de certa forma, estão sempre a pensar no receptor de modo a interagir com o texto dentro das definições culturais destinadas ou a melhor opção disponibilizada pelo suporte da obra. Joe Write, no caso, deixa de lado o espaço fechado construído de Jane Asten e leva a cena ao alto de um penhasco para que assim o espectador tenha uma outra percepção da obra.

Espíndola discorre que: “A adaptação⁹ de um texto para o cinema, por exemplo, incorpora leituras ou convenções interpretativas desse texto que não estão no texto, mas em seu uso”. E ainda acrescenta que, “Ao se contraporem dois textos, sendo uma tradução do outro, há um espelhamento, algo é repetido. Não sendo assim, o que se tem é uma nova obra, que por ventura pode aludir a algum outro, intertextualmente, mas que se apresenta como novo” (2008, p. 3), deixando claro que estas traduções emitem e refletem uma mesma mensagem de uma nova forma, repetindo-as de forma inovadora.

⁹ E aqui entendemos o termo “adaptação” como “tradução”.

Suas especificações giram em torno do que vem a ser a interpretação, um processo altamente rico em sentimentos e valores que contribuem grandemente na elaboração de uma tradução. A própria interpretação é, por si só, uma tradução. É a visão daquilo repassado para a mídia de destino, uma elaboração da ideia, uma maneira artística de intercalar entre três objetos: o signo-objeto, o signo-interpretante e o signo-veículo. Este último é o que possibilita esta relação entre os outros tipos de signos. Para melhores esclarecimentos, retoma-se o que Peirce define como o “interpretante”, assim, pode se compreender melhor que este vem a ser o resultado da concepção obtida através de um caminho percorrido entre os entre esses objetos.

Deste modo, o signo-objeto convêm a ser o referente, o signo-veículo, por sua vez, remete a representação subjetiva daquele signo-objeto, que resulta no signo-interpretante, decorrente do processo de interpretação, formando assim, a formação triádica estabelecida por Peirce e estudada até hoje por diversos teóricos da área de tradução.

Este fato deve-se à identificação de uma das entidades que compõe o signo, o “interpretante”, que possui em si o atributo de produção de significado, pela semiose, e com isto de novos signos. Embora atentando para o fato de que a entidade “signo” é composta pelo signo-objeto, signo-veículo e signo-interpretante, que compõem a entidade signo, estas ao mesmo tempo possibilitam um tratamento diferenciado e independente de cada uma delas. Assim, as três esferas que compõem o signo podem, e em alguns casos devem, ser tratadas como entidades em si (AZEVEDO NETTO, 2002, p. 3).

Assim, a interpretação tem conseguido na maioria das vezes, desde os primórdios, gerar os melhores resultados em qualquer situação que atue, pois, é ela que marca a subjetividade de quem produz aquele trabalho, de modo a não apresentar somente uma cópia repetida da obra de origem, sendo que, esta ocorrência não geraria tanta inovação, mas que, além de selecionar as partes que mais se adequem ao sistema utilizado naquela tradução, a interpretação é capaz também de mostrar uma alternativa viável de um desdobramento de um texto de modo a não modificar o sentido da história, mas contribuir com uma visão diferenciada ou até mesmo, nestas hipóteses, contribuir com a divulgação daquela história em determinado sistema semiótico, como afirma Santaella:

Quantos livros não explodiram em vendas, depois de terem sido adaptados para o cinema, ou para uma novela de TV? Quantos são aqueles que novamente assistem a um concerto pela TV porque já o viram ao vivo? Quantos CDs são vendidos depois de um show ao vivo ou televisionado? Enfim, as mídias tendem a se engendrar como redes que se interligam e nas quais cada mídia particular – livro, jornal, TV, rádio, revista etc. – tem uma

função que lhe é específica. É a cultura como um todo que a cultura das mídias tende a colocar em movimento, acelerando o tráfego entre suas múltiplas formas, níveis, setores, tempos e espaço (2003, p. 53).

Mas o processo tradutório acontece antes mesmo da execução no papel, ou nas telas, ou na música, enfim, onde seja aplicado. A tradução acontece desde o momento em que se lê um texto e o interpreta, independente do processo intralingual, interlingual ou intersemiótico, quando se dá sentido aquilo o compreendendo e agregando significados ao que foi lido/visto. Em relação a isso, Diniz afirma que:

O tradutor, já definido como leitor antes de ser produtor, também tem sua experiência moldada. Ele tem em vista o espectador com todos os seus condicionadores sociais, mas, simultaneamente, como o criador do interpretante, sofre, também, a influência desses mesmos condicionantes. A tradução situa-se, pois, na interseção, no entrecruzar desse social partilhado pelo emissor e pelo receptor do novo signo constituído pela tradução (1994, p. 1004).

A partir disso, pode-se ter uma ideia do quanto a tradução se apresenta tão presente e, ao mesmo tempo, realizada de uma forma tão inconsciente na maioria das vezes na vida das pessoas. Leva-se em conta em quantos livros, filmes, séries, peças, músicas, revistas, jornais, etc., uma determinada pessoa traduz durante a vida, mas não tem conhecimento que está procedendo uma tarefa comum a todas elas. Procedimentos respectivos a cada um dos suportes, mas que tem um fato em comum: a tradução. A tradução das letras, das imagens, da sonoridade. Tudo acaba virando uma tradução, porque cada coisa, por menor que ela seja, pode ser vista de um modo diferente por cada um, e cada um, ao se deparar, atribuem, logo de cara, uma definição para aquilo, a sua tradução.

3. IMAGEM: DO VISUAL AO [IMAG]INADO

3.1 Conceito de imagem

A partir do que se pretende analisar neste estudo intersemiótico entre literatura e cinema, os suportes desses dois gêneros, apesar de serem de universos diferentes, apresentam em comum muito mais do que o que está presente apenas no contexto da história, mas que exploram uma outra característica típica a ambos: a imagem.

Quando falamos em imagem logo pensamos em uma fotografia, um quadro ou a visualização de alguma cena. A imagem pode ser representada de diversas maneiras, seu universo é muito abrangente. Ela pode ser processada não somente através da visão de formas concretas de um determinado objeto, mas da visão de grafias que, com a leitura, além de estar visualizando a imagem das letras, é produzida uma imagem mental, a qual já se parte para a classificação da imagem imaginada. Esta, no entanto, é disponibilizada também pelo que se obtém a partir da audição da mesma forma que a imagem imaginada é produzida pela visão/leitura dos caracteres, como Neiva mesmo reflete:

Qual a relação que existe entre traços auditivos e visuais? Nenhuma? Quando falo, os signos se dirigem para as coisas; é correto exigir a mesma relação designativa para a imagem? Não parece justo, mas quando se entrega ao espectador a experiência de uma imagem não-representativa, a primeira reação é abolir a experiência (2006, p. 12).

Para entendermos melhor o conceito de imagem, procura-se compreender a sua etimologia como forma de conhecer seus significados prévios. Pietroforte apresenta em um de seus estudos que: “A palavra ‘imagem’ vem do latim *imago*, que quer dizer semelhança, representação, retrato. Com essa etimologia, ‘imagem’, tomada como representação, pode se referir ao que se vê, ouve-se ou se imagina” (2013, p. 34, grifo do autor). Assim, comprovando o que já foi dito, a imagem remete não somente o que diz respeito à visão, mas os demais sentidos como forma de reproduzir o conteúdo através da construção da mesma, seja por qualquer um deles, pois o que a define é o fato de estar se representando algo, independente da forma com a qual isso se procede.

Santaella divide o mundo das imagens em dois domínios:

O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas pertencem a esse domínio. Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual. O segundo é o domínio imaterial das imagens na nossa mente. Neste domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais (2008, p. 15).

Ao considerar a imagem nestas formas de representação, observamos que ela pode se apresentar de uma maneira concreta, através da imagem física de alguma coisa ou construída através de descrições disponíveis em um enunciado em nosso imaginário. Um exemplo é ao lermos ou ouvirmos a palavra “girassol”, não necessitamos de mais informações para construir a imagem de uma espécie de flor com pétalas amarelas e grandes folhas que tem como característica uma semelhança com o sol, mas se apenas lemos ou ouvimos a palavra “flor”, ficará a nosso critério a construção dessa imagem, poderá ser qualquer flor e, dependendo se aquele texto disponibilizará ou não as características desse objeto, tais quais sua forma e cores, remetem a um caso de imagem imaginada, podendo ser construída através das descrições ou criada a partir das informações pré-definidas, como exemplificado.

Ainda seguindo a linha dos conceitos de Santaella, estes dois domínios de imagens não existem separadamente, pois obedecem uma relação de complemento que depende da relação de um domínio com o outro, como a mesma explica: “Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais” (2008, p. 15), assim, tudo que é criado, necessita de um ponto de origem, neste caso, um acaba se tornando a origem do outro.

No caso de Saussure, “imagem” diz respeito ao plano de expressão de ordem fonológica; concerne à semiótica verbal, antes audível que visível. A teoria da literatura, por sua vez, refere-se ao plano do conteúdo, portanto, aos domínios do texto em que o plano de expressão verbal pode ser desconsiderado, pois essas belas imagens são conceituais, não são vistas nem ouvidas, mas imaginadas (PIETROFORTE, 2013, p. 33-34, grifo do autor).

Considerando os conceitos de Saussure, por assim dizer, um dos conceitos de imagem atribuído por ele justifica a ideia da imagem dando prioridade a sua representação através do que é audível antes mesmo do que possa ser visível, pois por mais que não se dê tanta atenção a audição como forma de se produzir uma imagem, a mesma é a que mais possibilita construir imagens, sendo que estamos constantemente expostos a diálogos e a recursos de áudio. Mas ainda considerando o que se conhece por imagem imaginada, Pietroforte acrescenta a questão

da literatura no que diz respeito o que vem a ser conceitual, atribuído pela imagem imaginada, que se constrói e se desenvolve através de descrições e estabelecendo um conceito próprio, uma imagem subjetiva produzida pela imaginação.

Dondis, por sua vez, classifica as imagens em três níveis:

(...) o *representacional* – aquilo que vemos e identificamos com base no meio ambiente e na experiência; o *abstrato* – a qualidade sinestésica de um fato visual reduzido a seus componentes visuais básicos e elementares, enfatizando os meios mais diretos, emocionais e mesmo primitivos da criação de mensagens, e o *simbólico* – o vasto universo de sistemas de símbolos codificados que o homem criou arbitrariamente e ao qual atribuiu significados (DONDIS, 2003, p. 85, grifo do autor).

O representacional remete ao que se vê e é observado fisicamente, como um quadro, por exemplo; o abstrato é o que se conhece da criação da imagem através da sinestesia, ou seja, do que é produzido conforme as sensações que o texto emite sem a presença de uma imagem concreta; e o simbólico diz respeito aos signos e sua carga de significação, que está representando alguma coisa de forma indireta.

Assim, a imagem vai muito além do que se pode obter de uma construção plástica, mas daquilo que é formado na mente de uma pessoa. No que concerne a imagem imaginada, a mesma se resulta da semiótica verbal, mas que necessita da semiótica não verbal para ser imaginada, tendo em vista que a descrição lida ou ouvida provém do que se conhece primeiramente em sua forma concreta, através da semiótica plástica, além da semiótica de sentidos, que engloba os odores, a gustação, a textura, etc. e que tem, a priori, a função de reproduzir sensações através do contato físico, mas que também podem ser transmitidas através da imaginação.

Isso ocorre quando se lê um texto em que é descrito esses sentidos como forma de enriquecer a leitura. Um bom exemplo pode ser observado no livro *O Som e a Fúria* (do original *The Sound and the Fury*, 1929) de William Faulkner, quando o personagem Benjy descreve o cheiro de sua irmã, Caddy, ao afirmar que ela “cheirava como as árvores quando apanham na chuva”, utilizando assim, uma semiótica de odores que facilita a compreensão do leitor em relação aos sentidos do personagem. Ou como em *O Velho e o Mar* (do original *The Old Man and the Sea*, 1952) de Ernest Hemingway, o qual se dá detalhes do sabor do alimento através de uma semiótica gustativa: “Debruçou-se da borda e arrancou um pedaço de carne de peixe, de onde o tubarão o encetara. Mastigou e notou a qualidade e o sabor. Era rija e suculenta como verdadeira carne, mas não era vermelha, não era fibrosa”. E ainda ter acesso

as características detalhadas de um determinado objeto com sua descrição física, como em *O Menino do Pijama Listrado* (do original *The Boy in the Striped Pyjamas*, 2007) de John Boyne, o qual se descreve a cerca que separa Bruno de seu amigo Shmuel: “A cerca era muito alta, ainda maior do que a casa na qual estavam, e havia imensos mourões de madeira, como postes telegráficos, distribuídos ao longo dela, mantendo-a de pé. Sobre a cerca havia grandes rolos de arame farpado entrelaçados em espirais, e Gretel sentiu uma pontada inesperada de dor dentro de si ao olhar para as pontas afiadas que sobressaíam ao longo de toda a extensão” (2013, p. 35), colaborando assim, com a presença de uma semiótica plástica. O que faz desse tipo de semiótica de sentidos se inserir na linha de imagem é o fato de que, junto com esses sentidos, há sempre uma representação imagética mental dos itens descritos responsáveis por essas sensações.

Estes exemplos remetem ao que consideramos ser sinestesia, ou seja, uma descrição verbal que resulta em uma semiótica não verbal, da criação de sentidos disponibilizados através da imagem imaginada. No entanto, a manifestação de mais de um tipo dessas e/ou de outras semióticas num mesmo plano, por exemplo, recorre-se ao que se conhece por “semiótica sincrética”, onde essa junção de semióticas é capaz de suportar um contexto enriquecido de sensações e sentidos abarcados através da imaginação ou de natureza alternativa, como afirma Pietroforte:

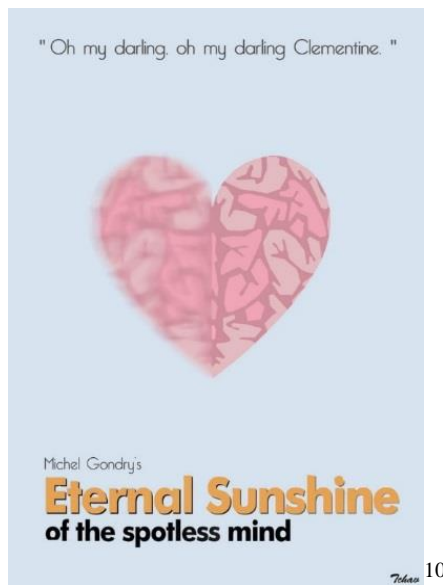
Em semiótica verbal, as categorias semânticas podem ser manifestadas em descrições, por meio de enunciados de ser. (...) Nessas descrições, geralmente, recorre-se a semióticas não verbais – como a semiótica plástica, a semiótica dos odores e a semiótica gustativa, entre outras – na construção de sinestias. (...) Quando um texto manifesta mais de uma semiótica em seu plano de expressão, trata-se de uma semiótica sincrética (PIETROFORTE, 2013, p. 51-52).

Considerando os conceitos da imagem por expressão plástica, ou seja, de sua representação por meio de matéria física, tais como foto, desenho, escultura, etc., o autor ainda discorre a respeito da questão interpretativa como forma de reconhecer determinada imagem. A imagem não é apenas aquilo que se vê pronto, ela deve ser construída, mesmo que esta já se apresente de uma forma física. Requer uma interpretação do que o criador quis sugerir com ela, seja na produção de um desenho, ou na construção de uma cena de uma foto ou filme, que pode apresentar elementos riquíssimos em sua representação através do cenário ou de objetos simbólicos, o que faz com que toda e qualquer imagem necessite de uma tradução semiótica.

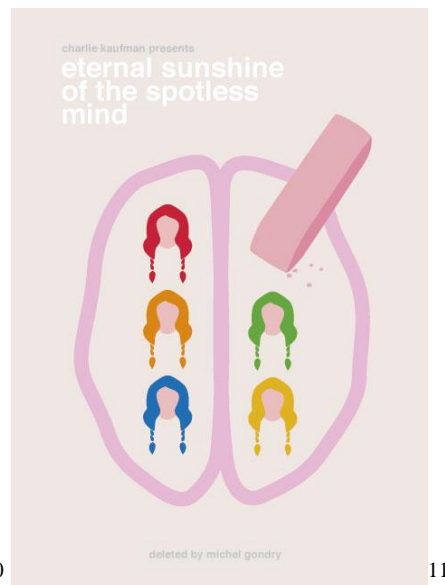
Entretanto, quando se trata do plano de expressão plástica, a imagem do conteúdo é facilmente confundida com a imagem que se vê por meio da expressão, e uma é tomada pela outra sem distinções. O desenho de uma árvore, por exemplo, é formado por meio de categorias plásticas, pois nele há cromatismo e forma, dispostos numa topologia – trata-se da imagem vista –, mas reconhecer nesse significante uma relação com o conceito de árvore diz respeito ao plano de conteúdo, pois são categorias semânticas que definem o conceito de árvore – trata-se da imagem imaginada (PIETROFORTE, 2013, p. 34).

Por essa e outras questões, a função de um diretor de um filme ou um fotógrafo experiente se torna tão relevante e fundamental na construção de uma cena, ele saberá inserir os elementos certos na produção daquela imagem para se causar o efeito desejado. Mesmo que não haja objeto nenhum, nem um cenário bem definido ao fundo, as cores, o figurino ou simplesmente a expressão ou posição do personagem se encarregam de sugerir um significado para quem observa aquela imagem, significado o qual se necessita de uma leitura do que se está sendo apresentado.

Este tipo de representação gráfica, disposta também através de desenhos ou recursos tecnológicos acima de cenas cinematográficas ou fotografias, pode ter uma exibição ainda mais precisa no que se diz respeito a mensagem que se deseja passar, pois se tem a mão recursos surreais que não podem ser construídos em uma outra realidade que emitem a mensagem de uma forma mais sugestiva, como nos seguintes quadros minimalistas do artista Tchav Adrien Chavant do filme *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) dirigido por Michael Gondry:



(Imagem 5)



(Imagem 6)

Nota-se que ambas as imagens figuram-se tentando correlacionar-se ao que se trata o filme, onde os protagonistas descobrem uma forma de apagar uma pessoa da mente e com ela, todas as suas memórias juntos. Na imagem 5 observamos uma espécie de cérebro no formato de um coração, sendo que este se apresenta parcialmente apagado, o coração remetendo a presença de um romance na história e a parte afetada correspondendo a pessoa em que se deseja eliminar da mente. Na imagem 6, temos novamente um cérebro, só que desta vez se apresentando de forma aproximada da representação real. Nele encontramos algumas imagens da personagem a qual o protagonista do filme pretende apagar da memória, Clementine e suas mais variadas cores de cabelo sendo apagadas uma a uma.

Com isso, a representação da imagem é conceituada a partir não somente de como ela se apresenta, sem nenhuma análise prévia, mas a metáfora que carrega, trata-se de reconhecer sua mensagem através de uma investigação. O que aquela imagem quer passar? Por que ela se apresenta daquela forma? São questões que devem ser consideradas, mas que dispõe de resultados subjetivos de quem analisa, de pessoa para pessoa. Assim, como Dondis afirma: “É preciso notar, porém, que na experiência direta, ou em qualquer nível da escala de expressão

¹⁰ Imagem disponível em:

http://th05.deviantart.net/fs71/PRE/i/2012/134/5/2/eternal_sunshine_of_the_spotless_mind_minimalist_by_tchav-d4zrbov.jpg. Acesso em 18 nov 2014.

¹¹ Imagem disponível em: http://4.bp.blogspot.com/-jmsXXdKRBuW/UKAVAMRcY-I/AAAAAAAAAMA8/FngOmcPoSgg/s1600/tumblr_lfg8g2UDtC1qe2w1uo1_500.jpg.

Acesso em 18 nov 2014.

visual, da foto ao esboço impressionista, toda experiência visual está fortemente sujeita à interpretação individual” (2003, p. 88).

Numa imagem mais simples, temos esta representação de uma maçã (Imagem 7). A imagem parece ser bem objetiva e sua mensagem parece clara, é apenas uma maçã verde mordida, provavelmente recém lavada. Mas por que ela não foi apresentada intacta? E qual a necessidade das gotas de água?



12

(Imagem 7)

A pessoa que disponibilizou esta imagem provavelmente pensou em questões voltadas ao marketing, que prioriza a necessidade de fazer com que o observador deseje aquele objeto representado, no caso desta imagem, a maçã. Se a intenção de quem produziu esta imagem é vender o produto, o responsável por ela utilizou de artifícios elementares nesta ocasião. A começar pelo fundo branco, o qual não desvia a atenção de quem observa para nada além da maçã, que está apresentada por uma cor marcante, um verde vivo e chamativo que emite a mensagem do elemento como saudável e saboroso.

Na tabela produzida por Farina e Perez no livro *Psicodinâmica das Cores em Comunicação* (1982), em que classifica as cores nas categorias: “Associação Material”, “Associação Afetiva” e “Simbologia”, o verde, como associação material remete a “Umidade, frescor, primavera, bosque, águas claras, folhagem, tapete de jogos, mar, verão, planície, natureza”, como associação afetiva se liga a “Adolescência, bem-estar, saúde, tranquilidade, segurança, equilíbrio, esperança, serenidade, desejo, descanso, liberdade, ciúme”, e sua simbologia diz respeito a “A faixa harmoniosa entre o céu e o sol. Cor reservada e de paz repousante; favorece o desencadeamento de paixões”. Assim, o verde da maçã apresentado na imagem acima, ligando-se as definições de Farina e Perez, pode indicar a umidade e o frescor

¹² Imagem disponível em: <http://2.bp.blogspot.com/-OcFhzkjAfwQ/TxQpCJx9dAI/AAAAAAAAAEU/N6X8WhVKEwE/s1600/MA%25C3%2587A+VE RDE.jpg>. Acesso em: 18 nov 2014.

presente na fruta como associação material; saúde e desejo como associação afetiva; e a harmonia que a cor reproduz como sua simbologia. Já as gostas de água, bastante utilizada em questões de marketing para promover algum produto gelado ou líquido, pode ligar-se à refrescância que, sendo incorporadas a fruta, transmite o quanto esta é suculenta, reforçando a ideia de frescor e desejo que a cor da fruta transparece, obtendo assim, uma semiótica gustativa.

Conforme a famosa frase utilizada pelo pintor René Magritte em um de seus quadros, o qual o mesmo representa uma maçã: “Ceci n’est pas une pomme”¹³, a imagem proposta acima pode carregar o mesmo sentido proposto por Magritte, tendo em vista que a imagem apenas transmite como a maçã é, como possivelmente é sua textura, cor e sabor – a considerar os efeitos da sinestesia –, mas que não é a maçã de fato, onde não é possível tocá-la ou saboreá-la, é apenas sua representação como uma funcionalidade da imagem.

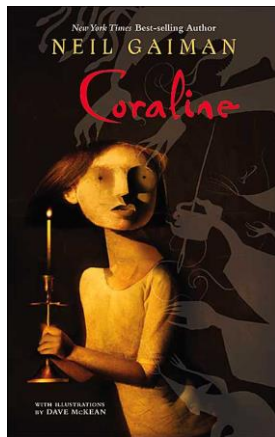
3.2 Imagem, f(i)l(magem), (imag)inação: A Imagem na Literatura e no Cinema

Conforme visto, a imaginação é um fator altamente relevante no que se diz respeito à imagem, pois na maior parte do tempo, estamos tendo acesso aos mais diversos tipos de imagens que são construídas na mente conforme nos deparamos com um texto através da apresentação de seus caracteres ou de forma audível.

Levando para o lado literário, podemos remeter que, a imagem construída através de um texto literário ou outro qualquer que se disponha de uma descrição, o personagem ou objeto mencionado no texto, por mais definidas que estejam suas características, é comum haver uma infinidade de representações em meios de suportes diferentes, pois a construção dessa imagem é subjetiva a cada leitor, capaz de se estabelecer resultados curiosos referente a cada um, principalmente quando o seu ponto de vista é traduzido e reproduzido em algum meio. É como pegar como exemplo a personagem protagonista do livro *Coraline* de Neil Gaiman (2002), suas características físicas são pouco definidas e se dá mais ênfase a descrição de sua personalidade curiosa e aventureira. Com isso, sua criação física fica a critério de uma construção livre e, a partir disso, é possível ter acesso as mais diferentes

¹³ Significa “Isto não é uma maçã”, frase utilizada numa sequência de quadros do artista belga também com diversos outros objetos em que buscava tratar a questão de imagem como representação do objeto físico.

representações dessa personagem, como nas imagens abaixo, as quais a personagem é representada através de suportes diferentes:



14



15



16

(Imagem 8:
Livro de Neil Gaiman,
2002)

(Imagem 9:
filme dirigido por Henry
Selick, 2009)

(Imagem 10:
graphic novel ilustrada por
Craig Russell, 2008)

Gustave Flaubert justifica que a reprodução de um personagem fora do meio literário através de desenho ou algo similar acaba com as chances de se criar um personagem próprio a cada leitor. A intenção da literatura de promover a construção do personagem a partir das descrições disponibilizadas por uma obra literária, perdendo a característica de que um personagem literário deve ser criado na mente, e não reproduzido através da semiótica plástica: “(...) a descrição literária mais bela é devorada pelo mais reles desenho. Assim que um personagem é definido pelo lápis, perde seu caráter geral” (apud MANGUEL, 2001, p. 20). No entanto, deve-se levar em conta que cada tipo de reprodução de imagem tem suas particularidades e que está a critério de cada sujeito a maneira com a qual prefere ter acesso aos mais diversos tipos de reprodução de imagem. A tradução está pra as obras literárias como forma de inovação, estando a oferecer novas maneiras de representar um personagem, e não denegri-lo.

Assim como Dondis defende, essa convergência entre meios de suportes diferentes não é uma questão de superioridade, mas trata-se de estudar a melhor opção para cada tipo de situação: “Um meio de comunicação não nega o outro. Se a linguagem pode ser comparada ao

¹⁴ Imagem disponível em: <http://dominacaodistopica.files.wordpress.com/2012/06/coraline-book.jpg?w=360&h=480>. Acesso em: 18 nov 2014.

¹⁵ Imagem disponível em: http://vamosfalardecinema.files.wordpress.com/2010/04/coraline_poster2.jpg. Acesso em: 18 nov 2014.

¹⁶ Imagem disponível em: <http://omelete.uol.com.br/static/uploads/fichatecnica/coraline-em-quadrinhos.jpg>. Acesso em: 18 nov 2014.

modo visual, deve-se compreender que não existe uma competição entre ambos, mas que é preciso simplesmente avaliar suas respectivas possibilidades em termos de eficácia e viabilidade” (2003, p. 86).

Sendo assim, uma outra forma de categorizar a imagem literária produzida através da construção abstrata viabilizada a partir da imaginação, é afirmar que ela transcende sua área e atua também nas outras formas de representação de imagens, como forma de construir, a partir das imagens que se tem de outros meios, um conceito mental que acaba por se refletir.

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável (MANGUEL, 2001, p. 27).

Ao considerar o que Manguel afirma a respeito de que “(...) as narrativas existem no tempo, e as imagens, no espaço” (2001, p. 24), consideramos que o que o autor quis dizer justifica que o texto narrativo é o que vai denominar o tempo em que se passa a história, a época e os costumes, mas é justamente o que se cria a partir das descrições disponíveis no texto a respeito do ambiente que será possível desenvolver as imagens. O texto oferece os elementos necessários para se construir a imagem, e a imagem promove a visão do ambiente em que se passa, desde o espaço propriamente dito aos componentes inseridos nele, o que se passa na cena e quem atua nela.

No cinema, por sua vez, a imagem assume movimentos para interagir com o telespectador. Voltando as suas origens, Os Irmãos Lumière revolucionaram o mundo do cinema ao projetar imagens em movimento com uma ideia de diversão e entretenimento em meio a concepções que se voltavam à parte técnica:

Os famosos irmãos Lumière tinham uma visão diferente de sua época, na qual, projetar imagens em movimento numa tela era uma atividade diretamente ligada ao ramo do entretenimento, da diversão, enquanto muitos pesquisadores estavam mais preocupados com o aspecto técnico e científico das chamadas “imagens em movimento” (NEIVA, 2006, p. 2).

Outra grande contribuição na arte cinematográfica em relação aos aspectos visuais é atribuída ao ilusionista francês Georges Méliès, o “pai dos efeitos especiais”, que deu ainda mais vida as imagens com seus efeitos animais:

Entretanto, foi através de um outro francês, o ilusionista Méilès, que os filmes evoluíram de uma mera invenção tecnológica para o *status* de linguagem artística que, sem perda de tempo em 1886, incorporou em curtas projeções cinematográficas seus shows de magia, sendo o responsável pelo primeiro “efeito especial” da história do cinema. Construiu em Montreuil o primeiro estúdio cinematográfico da Europa, e foi pioneiro na utilização de luz artificial nas filmagens. A maior contribuição que Méilès deixou para a história do cinema foi levar para os seus, mais de 500 filmes, tudo que ele havia aprendido no teatro e no ilusionismo (DIAS, 2007, paginação irregular, grifo do autor).

Ainda referindo-se aos conceitos de imagem no cinema, deve-se levar em conta a semiótica plástica, pois, neste caso, a imagem exibida neste meio se procede através do sentido da visão acima de uma construção representativa por meio de uma exibição de elementos físicos. Pietroforte estabelece três categorias as quais a semiótica plástica opera, sendo elas: “1) as cromáticas, responsáveis pela manifestação por meio da cor; 2) as eidéticas, responsáveis pela manifestação por meio da forma; 3) e as topológicas, responsáveis pela manifestação da distribuição dos elementos figurativizados” (2013, p. 39).

Essas três categorias são responsáveis para orientar o espectador a apreciar a imagem de modo a interagir com a intenção do diretor ao estabelecer esses detalhes. Há sempre uma intenção por trás de toda uma produção cinematográfica, estas categorias não são disponibilizadas a toa senão pelo objetivo de estimular os sentidos e a percepção do espectador a submeter-se a ficar sensível a esses detalhes.

Assim, quando se tem acesso a imagem do Xerife no filme *Django Livre* (do original *Django Unchained*, 2012) dirigido pelo cineasta Quentin Tarantino, sendo representado através de sua sombra ao lado de manchas de sangue no chão, o diretor procurou retratar ali muito do contexto do filme através apenas de formas, cores e posicionamento, tanto de personagem quanto da câmera. Ao observar este plano em questão, o espectador já imagina do que se trata a história sem precisar assistir qualquer outra parte do filme. Se formos analisar os signos existentes nesta imagem, o que se percebe é uma imagem bem clara de um ambiente de faroeste. Primeiramente, nota-se ao fundo no cenário o estabelecimento de um bar bem típico de faroeste, mais a frente, a sombra de um homem armado e de chapéu com uma postura que indica cautela em relação a elementos externos que possam o atingir por qualquer deslize seu. Ao lado a presença de sangue numa terra seca, característica dos ambientes de faroeste, o sangue indicando que a história é provida de violência, e as cores, tipicamente frias, e a presença de uma cor quente, o vermelho, emitindo seriedade na cena pela ausência de alegria nas cores impostas.



17

(Imagem 11)

Para Farina e Perez, a cor vermelha associada ao sangue, tem a função de atribuir “potência” e é muito comum se associar aos estados de alerta, ataque e defesa, que chama atenção e promove tensão a cena, bem como observado:

A cor vermelha traz a referência com a alimentação, assim como com energia e fluxo (sangue), além de acolhimento (fraternidade). Possui grande potência calórica, aumenta a tensão muscular e a pressão sanguínea. Pode remeter à proibição e à revolução. Interfere no sistema nervoso simpático que é responsável pelos estados de alerta, ataque e defesa. É uma cor quente e bastante excitante para o olhar, impulsionando a atenção e a adesão aos elementos em destaque. O vermelho ainda remete à festividade, no sentido da comemoração popular (2006, p. 99).

Tudo é disposto de uma maneira sutil, mas que acaba surtindo um efeito notável na produção, mesmo que o espectador acate isso de modo inconsciente. Estes elementos atuam na mente efetivamente, sem a percepção do espectador quanto a ação sendo executada, e mesmo sem ligar o fato do objetivo das cores e objetos em uma determinada cena de um filme, estas categorias da semiótica plástica acabam obtendo um resultado de forma sucessora.

Na fotografia ou na pintura, por exemplo, categorias plásticas topológicas, eidéticas e cromáticas são manipuladas, e seus efeitos de sentido orientam os percursos do olhar sobre esses objetos. Combinados, as categorias de expressão geram modos de relação entre o enunciador e o enunciatário, estabelecendo pontos de vista de como o enunciado deve ser olhado (PIETROFORTE, 2013, p. 67).

Com estas informações, é possível considerar o cineasta, a partir do momento em que pensa essas questões para enriquecer a obra e promover características de teor simbólico, um proporcionador de sensações a partir do que oferece com imagens carregadas de sentido, pois

¹⁷ Imagem capturada por nós do filme Django Livre (2012).

trata-se do fato de não apenas observar a cena produzida, mas de estimular a percepção através da construção dessa imagem a parte da atuação dos atores. Ou como Menezes mesmo afirma:

(...) todo cineasta é um pensador, que pensa através das imagens que constrói. É um construtor de sensações e não de coisas. E, talvez, seja esta uma das razões pelas quais as pessoas vão ao cinema. Vão até lá resgatar vivências que já tiveram ou buscar experiências que não viveram. Em ambos os casos buscam o tempo perdido. O seu tempo perdido (1996, p. 91).

Desta forma, a composição de uma cena fílmica se apresenta de forma similar a uma fotografia, levando em conta as disposições das cores, do cenário e de toda a composição da imagem no que diz respeito sua representação através da semiótica plástica, mas com apenas um fator divergente: o tempo.

(...) o cinema, para se constituir como espetáculo, bebe daquelas mesmas fontes ilusionistas da fotografia. Como a fotografia, ele é também uma arte do espaço. Ou, seria melhor dizer, de uma recomposição do espaço e de espaços. O cinema, portanto, pelo desdobramento espacial que proporciona vai recobrar a temporalidade física que a fotografia havia congelado. Só que, ao mesmo tempo, acaba por alterá-la. O que antes poderia ser confundido com um “tempo real” vai agora aparecer metamorfoseado em um outro tempo radicalmente distinto daquele, mesmo que em alguns casos ele se esforce por confundir-se com ele (MENEZES, 1996, p. 87).

Sendo assim, o que muda nessa questão de tempo, mesmo que ocorra que em ambos os casos tenha se utilizado a mesma carga horária para se realizar as cenas, é a disponibilidade da sensação do tempo em movimento, apenas proporcionada através do filme, enquanto na fotografia não há o movimento da ação em percurso, mas apenas um momento registrado. Outro fato a ser considerado a respeito do cinema, é que ele dispõe da ideia de que esta sensação do tempo em percurso não remete à realidade, já que as ações que demorariam horas, dias, anos, etc., são percorridas em apenas alguns segundos, mas que dispensam quaisquer esclarecimentos, já que a imagem, por si só, já emite este fato. É como vemos a cena de um personagem no banheiro tomando banho e no minuto seguinte ser apresentada uma nova cena em que o mesmo está se vestindo no quarto. Na realidade o banho demoraria alguns minutos a mais, além do fato de haver um corte de percurso do personagem saindo do banheiro e dirigindo-se para o quarto para então se vestir, mas a situação tão rica em detalhes que remetem a uma realidade próxima da ação reproduzida faz-nos ter a impressão de

estarmos presenciando um momento correspondente ao que nos submetemos diariamente na realidade.

Neste quesito, as imagens disponíveis em um filme tendem a representar uma realidade, mas torna-se praticamente impossível retratá-la em tempo real, assim como esta representação procede de uma perspectiva imagética irreal, com cores e tonalidades que não correspondem a realidade, mas transmite sensações e sentidos referentes ao filme através das lentes utilizadas em sua produção.

A fotografia simula o real; não se trata de um registro fidedigno. Um conjunto de decisões formais estão embutidas no aparelho fotográfico: o uso de um determinado tipo de lente, a abertura do diafragma da câmera e o tempo de exposição da película à luz definem a imagem final; e isso é mais importante do que o objeto fotografado (NEIVA, 2006, p. 73).

No entanto, apesar de utilizar-se de elementos como estes em sua composição, a arte cinematográfica ainda assim intenta, na maioria das vezes, promover uma construção que remeta à realidade e que transmita sensações no espectador tão reais que o mesmo deixa-se levar emocionalmente por estas imagens, e são esses elementos que provocam estas sensações pela forma estética apresentada. Conforme Martin: “A imagem fílmica suscita portanto, no espectador, um *sentimento de realidade* bastante forte, em certos casos, para induzir a crença na existência objetiva do que aparece na tela” (MARTIN, 2003, p. 22, grifo do autor).

Em suma, podemos tomar como especificações desses dois suportes (livro e filme) o que Gualda afirma ao dizer que: “A principal diferença que se estabelece entre filme e livro diz respeito à linguagem: uma visual e outra literária. George Bluestone (1973, p. 20) descreve tal disparidade com a diferença entre um meio essencialmente simbólico e um meio que trabalha com a realidade física” (2010, p. 211), sendo estas, questões diretamente ligadas as suas representações imagéticas, dispostas através de suas manifestações.

3.3 Cores no cinema: Uma maneira falar sem palavras

Se a comunicação por imagens por si só já possui uma enorme força apelativa, as imagens de exuberante colorido têm uma força ainda maior.

(Norval Baitello Júnior)

A cor é um artifício que serve para transmitir ou reforçar uma mensagem, pois como Brandão mesmo afirma, dentro dos aspectos semióticos, que engloba toda uma diversidade de

sistemas, a cor pode ser considerada como um signo ao passo de que promove significado as coisas através de sua manifestação:

A semiótica como disciplina que está na base de todos os sistemas cognitivos biológicos, humanos e não humanos, engloba e promove um Marco epistemológico adequado para todas as demais perspectivas. Se considerarmos cor como signo, estamos incluindo todos os aspectos. A cor pode funcionar como signo para um fenômeno físico, para um mecanismo fisiológico ou para uma associação psicológica (2003, p. 105).

Sendo assim, a cor, segundo Brandão, quando inserida no meio semiótico, está dispondo de uma funcionalidade que se adequa aos fenômenos físicos, fisiológicos e psicológicos, apresentando seu valor simbólico conforme estes aspectos sugerem.

Conforme visto no tópico anterior, Pietroforte define três categorias disponíveis na semiótica plástica: a cromática, a eidética e a topológica. Dentre as três, a que se dará mais enfoque, obedecendo às necessidades da análise deste estudo, que prioriza a representação das cores representadas de forma visual em ambos os objetos de estudo, é a categoria cromática, em que se estuda a presença das cores e suas funções em uma imagem.

A categoria cromática corresponde às cores e sua simbologia de modo a retratar algo através das cores disponíveis e o contraste entre elas. Levando em consideração o que será analisado, considerando que um dos critérios da análise se define pela manifestação das cores em ambos os objetos, tomamos como exemplo o filme inspirado na obra literária *O Maravilhoso Mágico de Oz* intitulado *The Wizard of Oz* (1939), com a correspondente tradução *O Mágico de Oz* no Brasil e dirigido por Victor Fleming. O filme foi uma inovação quanto ao que se refere às técnicas de Technicolor, a qual foi muito usada na coloração de cenas em filmes. Em sua produção, considerando a falta de verba para colorir todo o filme, recorreram ao colorido e a falta das cores nas descrições do livro para construir um cenário que remetesse ao cinza de Kansas e o colorido de Oz, sendo que as imagens produzidas no Kansas permaneceram preto e branco com tons de marrom, em sépia, como visto na imagem 10, enquanto as imagens que retratavam Oz eram sempre coloridas e com cores bem vivas, podendo ser notadas na imagem 11:



(Imagem 12)



(Imagem 13)

Conforme Farina e Perez afirmam: “Percebemos que as cores assumem polarizações de sentido. Em determinado contexto, estão carregadas de sensações positivas e, em outro, podem assumir sensações absolutamente negativas” (2006, p. 2), como o exemplo citado acima pode justificar isso perfeitamente. Mas este aspecto não é tão simples de identificar, às vezes essa função simbólica das cores sugere uma interpretação mais aprofundada para poder se ter acesso ao significado que ela impõe, já que uma mesma cor ou o conjunto delas pode ter uma infinidade de sentidos e deve ser analisada conforme os sentimentos de quem elas possam remeter.

Explicar o que representamos com a cor e por que representamos é um problema muito mais complexo do que aparenta. De fato, a cor está amplamente relacionada com os nossos sentimentos (aspectos psicológicos), ao mesmo tempo em que sofre influência da cultura tornando-se símbolo, além dos aspectos puramente fisiológicos (FARINA; PEREZ, 2006, p. 2).

Um exemplo deste aspecto cultural das cores pode ser notado na cor azul, que apresenta valores semânticos bem distintos em países diferentes. A felicidade presente na cor azul que é imposta em nosso país pode justificar sentimento de tristeza em outro, como é o caso dos Estados Unidos, por exemplo, onde a cor tem função melancólica. Nota-se muito isso no filme *Namorados para Sempre* (do original *Blue Valentine*, 2010) de Derek Cianfrance, o qual a cor acompanha o casal do protagonista durante quase todo o percurso desenvolvido no filme, tornando-se ainda mais escuro nos momentos de tensão, como observado na cena a seguir:

¹⁸ Imagem capturada por nós do filme *O Mágico de Oz* (1939).

¹⁹ Imagem capturada por nós do filme *O Mágico de Oz* (1939).



(Imagem 14)



(Imagem 15)

Segundo Chevalier e Gheerbrant: “O azul é a mais **imaterial** das cores: a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência, i. e.; de vazio acumulado, vazio de ar, vazio de água, vazio do cristal ou do diamante. O vazio é exato, puro e frio” (2009, p. 107, grifo do autor). Desta forma, o azul representado no filme indica a situação do casal, o qual na imagem 14 o relacionamento não possui a mesma intensidade que antes e o vazio paira entre eles. A variação da cor azul no filme também implica nesta polaridade entre o casal em seus momentos tristes e felizes. Na imagem 15 podemos observar um azul diferente no terno de Dean, mais sereno, que lembra o céu, remetendo a pureza da cor que, por significar a verdade, implica nos momentos em que o relacionamento tinha um sentimento verdadeiro de amor.

De acordo com a historiadora Conroy, a associação primária da cor azul na maioria da história é com a verdade. Isso aconteceu porque o azul é a cor de um céu calmo e límpido, e é a reflexão calma que leva à verdade. Hoje, porém, o azul transmite principalmente tristeza e desespero. O termo “blues” significa isso em inglês, estar triste. A conotação pode estar relacionada com lágrimas e chuva (e seus efeitos depressivos), já que a água é geralmente representada na mente das pessoas como azul. Na mitologia grega, Zeus fazia chover quando estava triste.²²

²⁰ Imagem disponível em: <http://www.reelz.com/trailer-clips/52966/blue-valentine-ryan-gosling-interview/>. Acesso em: 27 nov 2014.

²¹ Imagem disponível em: <http://www.pinterest.com/pin/345299496401100712/>. Acesso em: 24 nov 2014.

²² Disponível em: <http://hypescience.com/como-as-cores-conquistaram-seu-significado-simbolico/>. Acesso em: 24 nov 2014.

Desta forma, tomamos estas duas significâncias da cor no ato de analisar as cenas do filme para retratar os momentos em que a cor aparece com intensidades e tonalidades diferentes: o azul do céu e da calma; e o azul das lágrimas e da chuva, que indicam a depressão. Chevallier e Gheerbrant também afirmam que: “Os movimentos e os sons, assim como as formas, desaparecem no azul, afogam-se nele e somem” (2009, p. 107), reforçando a ideia do azul como algo destrutivo.

No entanto, o filme francês *Azul é a cor mais quente* (do original *La vie d'Adèle*, 2013) do diretor Abdellatif Kechiche pode demonstrar o contrário, na obra a qual o filme foi inspirado, *Azul é a cor mais quente* (do original *Le bleu est une couleur chaude*, 2013) justifica-se a informação dada por Farina e Perez a respeito do valor cultural que cada país impõe. Percebe-se que o azul imposto neste filme tem a finalidade de força numa perspectiva positiva, representado, principalmente no cabelo da personagem Emma (Léa Seydoux), como forma de informar que as atenções devem estar voltadas a ela e o que essa cor busca remeter, esta cor manifesta a sua personalidade e está presente nos momentos mais intensos da relação entre ela e Adèle (Adèle Exarchopoulos), como observado na imagem 16 e é retirada do cabelo de Emma ao passo que a relação entre elas esfria (Imagem 17). Neste caso, ao invés de uma cor fria, como associada no primeiro exemplo, neste filme a cor azul é tida como uma cor quente, intensa e feliz:



(Imagem 16)



(Imagem 17)

Farina e Perez ainda citam que:

Segundo Pastoreau (1997:23) e também Heller (2004:23-48), a cor azul é a preferida por mais da metade da população ocidental. De acordo com Heller

²³ Disponível em:

http://24.media.tumblr.com/c8d0de9a5b499ec777e4354ff8282e39/tumblr_mynlgeXSHK1rlfv3wo1_500.png. Acesso em: 27 nov 2014.

²⁴ Disponível em: <https://cineindiscreto.files.wordpress.com/2014/02/7.png>. Acesso em: 27 nov 2014.

(2004:23) o azul é a cor mais lembrada quando os ocidentais querem referir-se à simpatia, à harmonia, à amizade e à confiança (2006, p. 102)

Segundo Guimarães, podemos receber a informação cromática de duas formas: “quando evocamos verbalmente uma cor – como na frase ‘você está vermelho’ – ou quando utilizamos algum suporte para a sua materialidade – por exemplo, acenar um lenço branco” (2001, p. 49, grifo do autor). Desta forma, esse tipo de leitura referente às cores têm um valor simbólico que vai desde a sua presença na semiótica verbal à semiótica plástica, quando as cores operam de formas distintas, mas possuem a mesma carga semântica quanto a sua função de signo; o primeiro exemplo diz respeito a um estado, nos referimos a frase “ficar vermelho” quando uma pessoa cora as bochechas ao ficar envergonhado, já no segundo, a imagem do lenço branco por si só já emite paz, popularmente conhecida como um signo tranquilizante, uma forma de se despedir de alguém transmitindo a mensagem de que o portador do lenço ficará bem pelo fato da cor submeter a ideia apaziguadora, onde a neutralidade da mesma sugere um estado estável.

Guimarães afirma que “A aplicação intencional da cor, ou do objeto (considerando-se a sua cor), possibilitará ao objeto (ou estímulo físico) que contém a informação cromática receber a denominação de *signo*” (2001, p. 15). Como exemplo, tomamos o filme australiano *Mary e Max: Uma amizade diferente* (do original *Mary and Max*, 2009) do diretor Adam Elliot, este o qual apresenta como destaque a cor vermelha na composição das cenas para se localizar a atenção nos detalhes e signos dos personagens. Uma cena que pode ser analisada é a da mulher que tem um certo atrativo por Max. Na cena (Imagem 18), o destaque está no vermelho de sua boca enquanto o restante da imagem está incolor, dando a entender que a função da cor, neste caso, simboliza a sedução, como entendido em: “É a cor do amor e do erotismo. Como cor da atração e da sedução se materializa nos lábios vermelhos. É a cor dos chamados ‘pecados da carne’, dos tabus e das transgressões” (FARINA; PEREZ, 2006, p. 99):



(Imagem 18)²⁵

Entretanto, como já analisado anteriormente no tópico 3.2 sobre imagem na literatura e no cinema na imagem 11, o vermelho pode remeter também a indícios de perigo, violência e sangue. Isto pode ser reforçado com os conceitos de Guimarães, o qual o autor narra uma situação em que um entregador recebe uma mensagem que o permite entrar em determinado local sem bater e chegando lá, encontra um ambiente totalmente revestido de vermelho, provocando sensações de medo no sujeito devido a presença da cor:

O vermelho pode provocar um aumento no seu ritmo cardíaco. Trata-se de um comportamento dos códigos primários. Do repertório da linguagem das cores, e sob a atuação dos códigos terciários, o entregador pode vincular o vermelho a sangue e daí extrair a conotação de violência e perigo (GUIMARÃES, 2001, p. 106).

Ainda se referindo a questão de espaço, além da cor provocar os sentidos de quem se depara com ela em um local, a cor também tem a capacidade de interferir no volume ou amplitude de um objeto, como visto em: “O próprio volume de um objeto pode ser alterado pelo uso da cor. Uma superfície branca parece sempre maior, pois a luz que reflete lhe confere amplitude. As cores escuras, ao contrário, diminuem o espaço” (FARINA; PEREZ, 2006, p. 16).

Nas análises atribuídas no presente trabalho, as cores encontradas no cinema possuem, na maioria das vezes, uma ambiguidade ou até uma grande diversidade de sentidos, dependendo da ocasião, da tonalidade, da cultura, etc. Quanto a isso, Guimarães afirma que:

Uma composição cromática, como toda a experiência visual, é dinâmica. As cores apresentam características de peso, distância e movimento que, combinadas à proporção e localização das formas, constroem uma informação

²⁵ Imagem capturada por nós do filme *Mary and Max* (2009).

complexa cuja tonalidade provoca reações diversas no observador (2001, p. 75).

Farina e Perez também abordam essa questão ao discorrerem a respeito da perspectiva de cada um e como elementos externos como a luz podem interferir nas cores, sendo que, dependendo da intensidade de determinada luz, a mensagem transmitida pela cor chega ao cérebro e este vai lhe atribuir significado conforme a sua percepção: “A cor depende, pois, da natureza das coisas que olhamos, da luz que as ilumina, e ela existe enquanto sensação registrada pelo cérebro. O olho recebe a cor como mensagem e a transmite ao cérebro, receptor do indivíduo” (2006, p. 61).

Quando se trata de luminosidade, a cor que mais carrega essa característica por si só, sem necessariamente ter a interferência da luz, é a cor amarela. Sua representação emite a ideia de atenção, já que é uma cor facilmente identificável em meio a muita informação, por esse motivo é sempre atribuída em momentos em que se procura passar uma mensagem importante.

Das cores primárias e secundárias, o amarelo é a cor de maior luminosidade, enquanto o violeta é a cor de menor luminosidade, ou seja, o amarelo é a cor menos “bloqueada” e que, portanto, provoca maior participação do receptor e também maior atenção. De todas as cores, o amarelo é a de maior retenção mnemônica, ou seja, de forma geral, é a cor que mais contribui para a fixação da informação na nossa memória. Observe-se que o amarelo assume, na sua simbologia contemporânea, a representação da atenção e do alerta, sendo por isso usado nos códigos de trânsito (GUIMARÃES, 2001, p. 29).

Apesar da cor amarela ser submetida a uma ideia de luminosidade, como uma função positiva da luz, a mesma também pode ser considerada como negativa, como dito por Chevalier e Gheerbrant: “A valorização negativa do amarelo é, igualmente, atestada nas tradições do teatro de Pequim, cujo atores se maquilam de amarelo para indicar crueldade, a dissimulação, o cinismo” (2009, p. 42). Um exemplo da função desta cor em um filme é na produção cinematográfica *C.R.A.Z.Y. Loucos de amor* (do original *C.R.A.Z.Y.*, 2005) dirigido por Jean-Marc Vallée, a qual a cor amarela está sempre presente nos momentos prévios de tensão, como que para indicar que algo desastroso ou importante irá acontecer e está, na maioria das vezes, associada a Raymond (Pierre-Luc Brillant), o irmão de Zac (Marc-André Grondin), o qual o protagonista tem atrito durante quase todo o filme:



(Imagem 19)



(Imagem 20)

A cor está associada a Raymond tanto para indicar a sua personalidade cínica, remetendo ao que ele promove ao ambiente de modo geral, interferindo no clima, quanto refletida em suas tensões internas.

Através desses exemplos, podemos concluir que as cores podem representar muito mais do que os olhos podem ver superficialmente, com o auxílio de uma boa análise, detalhes omitidos em uma cena acabam sendo reveladas através da mensagem que a cor reproduz em sua forma de signo.

²⁶ Imagem capturada por nós do filme *C.R.A.Z.Y. Loucos de amor* (2005).

²⁷ Imagem capturada por nós do filme *C.R.A.Z.Y. Loucos de amor* (2005).

4. SEGUINDO A ESTRADA DE TIJOLOS AMARELOS²⁸: CAMINHOS ENTRE O MUNDO DE OZ E UM CIRCO MAMBEMBE

4.1 Lyman Frank Baum, traduzido e ilustrado

O livro *O Maravilhoso Mágico de Oz* (do original *The Wonderful Wizard of Oz*) foi escrito originalmente em 1900 pelo escritor norte-americano Lyman Frank Baum e conta a história de Dorothy, uma menina que vivia num lugar monótono e cinzento no Kansas e acabou caindo na Terra de OZ, onde conheceu alguns amigos e se aventurou por lugares felizes e assustadores enquanto iam em busca de seus destinos e ao encontro do grande Oz, mágico da cidade das esmeraldas e única pessoa que poderia, de alguma forma, ajudar os personagens a realizar seus desejos, que se resumiam a um cérebro, um coração, coragem e a uma maneira de Dorothy voltar pra casa. Mas foi chegando lá que acabaram por descobrir que OZ não era exatamente o que imaginavam e que teriam que passar ainda por muita coisa até conseguir atingir seus objetivos.

Lyman Frank Baum nasceu em Chittenango, em Nova York em 1856. Alguns anos mais tarde, seu pai ganhou uma fortuna com uma usina de óleo e deu a Frank e aos seus quatro irmãos uma infância confortável. Frank era conhecido por ser sensível e criativo, embora um pouco doentio. Mais tarde começou a trabalhar nos negócios da família e se sujeitou a várias atividades como: vendedor, fazendeiro e criador de frangos, esta última sendo bastante reconhecido pela qualidade de seu trabalho, mas foi quando descobriu o teatro que estas funções deram lugar as artes cênicas, o qual se apaixonou pelo trabalho de produzir roteiros de peças e chegou a convencer seu pai a construir um teatro em Richburg, que foi consumido pelo fogo três meses depois. Sua paixão, no entanto, não foi abalada e ele voltou a atuar em um teatro reformado por seu tio, agora como protagonista de uma peça de sua própria autoria. Essa temporada teatral futuramente foi substituída pela volta de Baum aos negócios do pai e a dedicação a família que construía. Neste momento ele estudava filosofia e escrevia ocasionalmente para o jornal local, mas sua vida de viagens estava o cansando e a saudade da família o fez escolher agora escrever para uma revista. Filiando-se ao Clube da Imprensa, conheceu William Wallace Denslow, o ilustrador o qual, em sua parceria, deu vida a Terra de Oz em seu primeiro livro da série, *O Maravilhoso Mágico de Oz* – que vendeu

²⁸ Referência ao livro *O Maravilhoso Mágico de Oz*, o qual Dorothy caminha por uma estrada de tijolos amarelos até chegar à Terra de Oz.

mais de dez milhões de exemplares em apenas duas semanas na época, sendo o livro infantil mais vendido no Natal de 1900 –, e alguns outros da mesma série. Dois anos após a publicação de *O Maravilhoso Mágico de Oz*, o próprio autor adaptou a obra para o teatro, mas não viveu o suficiente para ver o sucesso de sua obra no cinema. Após muitos problemas de saúde, Baum morre em 1919, sofrendo um acidente vascular cerebral.²⁹

Em meio às conformidades da época em que foi escrito, o livro pode ser considerado um grande marco em meio a alguns aspectos típicos das histórias infanto-juvenis ainda muito vigentes, que se voltavam exclusivamente as lições de moral e a representação estereotipada de personagens fictícios de fantasia. O escritor buscou, em sua composição, promover uma história voltada ao prazer da leitura, para que o leitor pudesse se deparar com uma história mais saudável e que, mesmo diante de um mundo fantasioso, remetesse a fatos da realidade e interagisse esse mundo ficcional ao real para que se pudesse saber lidar com a vida da mesma forma que Dorothy e seus amigos conseguiram enfrentar seus problemas.

O próprio Frank Baum deixa isso claro ao relatar na introdução do livro a seguinte afirmação:

Chegou a hora de uma série de novas “histórias maravilhosas” onde o gênio estereotipado, o anão e a fada são eliminados, juntamente com todos os acidentes sangrentos e terríveis concebidos pelos autores para salientar alguma moral assustadora em cada narrativa. A educação moderna já inclui moralidade; portanto, a criança de hoje busca apenas diversão nos contos fantásticos, dispensando com prazer qualquer incidente desagradável (2013, p. 9).

E deixa claro que a história que será lida a seguir trata de aspectos fantasiosos de uma maneira inovadora, quando os seres naturalmente bonzinhos dão lugar a outros que geralmente se tem por maus, como é o caso das bruxas utilizadas na narrativa, que exploram características voltadas desde as suas manifestações benevolentes e gentis as que manifestam malvadeza, como culturalmente são conhecidas.

O escritor procurou manter esse equilíbrio e a ideia de que não há uma característica padrão para um determinado tipo de ser, e sim que as suas atitudes dependem da pessoa que cada um é ou deseja ser. Desta forma, o autor também procura evitar a presença de violência, tão presente em contos de fadas para motivar as crianças a serem obedientes e não sofrerem as mesmas consequências dos personagens. É a partir destes aspectos então que ele assume

²⁹ Informações retiradas da obra: BAUM, L. Frank. *O Maravilhoso Mágico de Oz*. São Paulo: Editora Moderna, 2013.

características únicas de uma manifestação literária que foge do clichê, onde o foco de aprendizagem com os mesmos se voltam à questão de saber lidar com os problemas e enfrentar eles com trabalho em equipe, além de promover reflexões acerca da história de cada personagem, pelo qual se estimula pensar se o Espantalho, o Homem de Lata e o Leão necessitavam mesmo dos objetivos que sempre buscaram.

Baum ainda afirma que: “A história de O Mágico de Oz foi escrita exclusivamente para agradar crianças de hoje. Ele aspira ser um conto de fadas moderno, em que o espanto e alegria são mantidos e os sofrimentos e pesadelos são deixados de fora”³⁰, confirmando a sua ideia contra a terror destinado a um público tão delicado como o infantil, mas que procura ainda inserir o mistério que torna a obra mais interessante. Sua obra se distinguia do fato de ensinar algo através do medo e se voltava a ideia do ensinar a amadurecer através dos fatos que conviveu e se deparou na vida até aprender, dando uma nova vestimenta as histórias fantásticas que por ser desvio muito radical das tradições da literatura juvenil, foi rejeitada, inicialmente por muitas editoras.

A edição a ser trabalhada a partir daqui nesta análise foi disponibilizada pela Editora Moderna, traduzida pela tradutora Renata Tufano e ilustrada pelo artista Carlo Giovani. Esta edição possui um texto muito prazeroso, além de uma arte muito bonita levando em consideração tanto o conjunto de ilustrações e texto quanto seu design e material utilizados.

4.2 O Palhaço de Selton Mello

Em meio a uma carreira promissora e talentosa, o diretor e ator protagonista do filme *O Palhaço* (2011), Selton Mello, atuou em muitas novelas e filmes de sucesso, aplacando grande reconhecimento em filmes como *O Auto da Compadecia* (1999, Guel Arraes) e *Lisbela e o Prisioneiro* (2003, Guel Arraes), atuando também como diretor no longa *Feliz Natal* (2008) e no curta *Quando o tempo cair* (2005), além de emprestar a sua voz como dublador a diversos personagens como Indiana Jones e Daniel Larusso de *Karate Kid*. Hoje exerce sua função de diretor na série televisiva *Sessão de Terapia*.

Selton Mello cresceu em Passos (interior de Minas Gerais), mas ainda criança mudou-se para São Paulo e participou de programas de calouros como Raul Gil, Dárcio Campos,

³⁰ Disponível no site:

<http://www.aventuraentretenimento.com.br/omagicodeoz/mundodeoz/ahistoria.html>. Acesso em 22 nov 2014.

entre outros com seu talento musical de cantar e tocar violão. Logo foi chamado para comerciais e não demorou também a participar de novelas. Estreou em 1981, na novela infantil *Dona Santa* e no ano de 1983 em *Braço de Ferro*. Estreou no teatro com a peça *O Ateneu* e com a sua atuação na peça *A Luz da Lua*, do inglês Harold Pinter, recebeu elogios da crítica teatral Barbara Heliodora.³¹

Quando decidiu produzir *O Palhaço*, o ator e diretor do filme procurou utilizar-se de artifícios pessoais na construção da obra, já que o mesmo antes de produzir o filme havia passado por uma crise existencial que consistia na dúvida a respeito da sua continuidade na carreira de ator, mas nega o fato de considera-la como uma obra autobiográfica, já que o que faz sua vida se fundir com a vida de Benjamin se concentra apenas no fato de ambos estarem passando por reflexões pessoais envolvendo o exercício de suas atividades profissionais, mas que de maneira nenhuma a vida de um possa ter qualquer tipo de relação além disso.

Para melhor compreender a posição do ator e diretor, podemos considerar suas declarações sobre a sua criação, levando em conta os motivos que o levaram a criar tal história através de suas revelações no making of do filme:

A fagulha desse filme nasceu num momento da minha vida que eu tava me questionando se eu devia mesmo continuar a ser ator. Famosa crise existencial. Eu acho que todo mundo pode ter isso com qualquer profissão. Eu tava nessa onda, assim, tipo, será? E aí, a Vânia Catani, a produtora desse filme, minha amiga, ela me levou a praia e pra quem me conhece, me levar a praia é um feito em tanto. E aí, uma hora dessas eu falei assim: “pô, eu podia contar a história de um ator ou um artista que tá em crise com a profissão, que tá em dúvida se deve continuar fazendo aquilo mesmo, podia ser um palhaço que tá em dúvida se consegue continuar fazendo rir (...) Então isso foi o pontapé inicial. Aí muita gente pergunta assim “Então é um filme autobiográfico? ”, não é porque eu não sou aquele personagem Benjamin, eu não vivi as coisas que ele viveu. Foi isso que eu disse no começo, foi uma fagulha (MELLO, Selton, *O Palhaço*, 2011).

A história de Benjamin, o palhaço protagonista do filme, se passa no interior de Minas Gerais, onde uma trupe de um circo, nomeado Circo Esperança, percorre a região para exibir seu espetáculo circense. Durante o filme, podemos nos deparar com temáticas que envolvem crise existencial, convívio familiar, desonestidade, valores tradicionais, humor e melancolia. O tema central do filme está envolto no personagem principal, Benjamin, este o qual enfrenta uma dolorosa dúvida a respeito de sua profissão e decide sair em busca por uma resposta. Neste percurso de busca pela identidade, ele passa por diversas situações que lhe proporciona

³¹ Informações disponíveis em: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/selton-mello/>. Acesso em: 22 nov 2014.

crescimento pessoal e aprendizagem. Deve-se considerar que os nomes dos próprios personagens protagonistas não foram pensados por acaso: “O nome do palhaço Benjamin é uma homenagem ao palhaço Benjamin de Oliveira, um ex-escravo que fugiu com um circo e tornou-se famoso. O nome de Valdemar é uma homenagem ao palhaço Arrelia (Valdemar Seyssel) e o sobrenome Savalla Gomes é uma homenagem ao palhaço Carequinha que tinha o prenome George”³². Vale ressaltar também que o nome Benjamin deriva do hebraico *Benyamin*, junção das palavras “bem” que significa filho e “yamin”, que significa mão direita³³. Assim Benjamin significa filho da mão direita, que como no filme, é o maior apoio que seu pai tem.

Em relação as inspirações de Selton Mello, o mesmo diz ter utilizado referências como Renato Aragão, o trapalhão Didi Mocó e personagens *clowns* do cinema como Buster Keaton, o palhaço triste, Jacques Tati, e claro, o eterno Carlitos de Charles Chaplin³⁴.

O filme tem como elenco, além de Selton Mello como Benjamin (Palhaço Pangaré), os atores: Paulo José como Valdemar (Palhaço Puro Sangue), Larissa Manoela como Guilhermina, dentre outros. O filme conta também com diversas participações especiais, entre elas: Fabiana Karla como Tonha; Jorge Loredó, o eterno Zé Bonitinho como Nei, atendente da loja, Moarcy Franco como o delegado Justo e demais participações, a maioria comediantes e humoristas renomeados e famosos que deram um peso maior ao humor e representação artística presentes na obra.

4.3 O Palhaço de Selton Mello: Uma [Re] Visita ao Maravilhoso Mundo de Oz

Com base nas duas obras citadas acima, desenvolvemos uma análise comparativa entre as mesmas com o intuito de ressaltar o que observamos ao notar que a obra cinematográfica *O Palhaço* dialoga com a obra literária *O Maravilhoso Mágico de Oz*, considerando o percurso que ambos os personagens protagonistas percorrem nos enredos das obras, a composição de signos e outros aspectos que comprovam esse diálogo. Vale ressaltar que analisamos o enredo na perspectiva interna dos personagens, seus questionamentos e como obtiveram os

³² Informação disponível em: http://www.cca.eca.usp.br/educocinema_palhaco. Acesso em: 22 nov 2014.

³³ Informação disponível em: <http://www.dicionariodenomespropios.com.br/benjamim/>. Acesso em: 09 dez 2014.

³⁴ Informação disponível em: <http://olharpanoramico.blogspot.com.br/2011/11/e-o-palhaco-o-que-e.html>. Acesso em: 09 dez 2014.

resultados de suas dúvidas neste percurso, não a história em si, mas as coincidentes situações pelas quais tiveram que passar em ambientes, épocas e suportes diferentes.

Quanto às questões dialéticas, Plaza considera que:

No processo dialético e dialógica da arte não há como escapar à história. A arte se situa na urdidura indissolúvel entre autonomia e submissão [linguagem?]. Filha de sua época, a arte, como técnica de materializar sentimentos e qualidades [*tekhné, ars*], realiza-se num constante enfrentamento, encontro-desencontro consigo mesmo e sua história. Parafrazeando Marx: os artistas não operam de maneira arbitrária, em circunstâncias escolhidas por eles mesmos, mas nas circunstâncias em que se encontram na sua época, determinadas pelos fatos e as tradições (2003, p.5).

Assim, esta relação que envolve a arte e o público como uma forma de transmitir uma mensagem e promover interpretação a partir do envolvimento entre ambas as partes, é fruto das disposições de ambiente e tempo, mesmo que aquela obra se passe no passado ou no futuro, pois o que se expõe nestas histórias são questões que envolvem a apresentação ou crítica do que o autor da obra está experimentando naquele momento, e como consequência, questões históricas e sociológicas acabam por interferir nelas. Com relação a isto, tomamos o exemplo da obra de Frank Baum aqui estudada, a qual a mesma é supostamente uma apologia ao sistema político do populismo:

(...) existem razões muito fortes para crer que a estória de Dorothy e de seus companheiros (...) constituiu na verdade uma sátira à luta feroz travada nos Estados Unidos no último decênio do século passado entre os defensores do padrão ouro e os adeptos do bimetalismo (padrão ouro e prata). (...) Bem-intencionada e plena de virtudes, Dorothy representa o povo americano. O ciclone é o movimento populista (...). O Reino de Oz representa os interesses dos banqueiros (...). Na estrada dos tijolos amarelos - ou seja, o padrão ouro -, Dorothy vai enfrentando vários obstáculos (...). No caminho, encontra um espantalho (agricultores arruinados), preso à terra por uma estaca e à mercê dos corvos que devoram todo o milho. (...) Em seguida, encontra o Homem de Lata. Paralisado pela ferrugem, ele espelha a situação dos operários industriais desempregados pela crise econômica. (...) O último a integrar-se à caravana é o Leão Covarde. Trata-se de William Jennings Bryan (1860-1925), um grande orador populista (SANDRONI, [s.d], p. 2)

Mesmo apresentando em seus enredos, culturas e passagens históricas diferentes, referentes às épocas em que foram produzidas, as duas obras aqui dispostas como objetos de estudo conseguem exprimir, mesmo que em enredos diferentes, mensagens que se aproximam e transmitem basicamente as mesmas ideias e valores.

No que concerne à comparação entre as obras em questão, viabilizadas através dos suportes livro e filme, Gualda afirma:

Um estudo comparado focando literatura e cinema, só se realiza pelo fato de existirem algumas aproximações entre ambas as artes e, talvez, de todos os elementos que mantêm literatura e cinema em estado sincrônico de comparabilidade, a estrutura narrativa se apresenta como principal elo entre as duas (2010, p. 205).

Consideramos então, primeiramente, este aspecto narrativo na composição de nossa análise, tomando a narrativa como base no ato de comparação, de modo a integrar neste ponto, as questões referentes às situações que envolvem os personagens das obras, levando em consideração que uma comparação se dispõe de pontos específicos que acabam por aproximar as obras de alguma forma, mesmo sem estabelecer elos exatos, principalmente no que diz respeito a relação entre dois meios diferentes, como afirma Gualda:

Cabe ressaltar que a literatura e o cinema comunicam diferentemente e faz pouco sentido encontrar paralelos exatos entre os dois meios no nível da comunicação denotativa. A imagem fílmica não é como uma palavra, é mais como uma frase ou uma série de frases. A ampliação da ação é indispensável ao filme; o romance também amplia a ação, por meio da experiência dos personagens e pela descrição e análise dos eventos narrados. Entretanto, “a experiência audiovisual tem maior fluidez e imediatismo do que a ficção; é mais variada e viva” (LAWSON, 1967: 366) (2010, p. 211).

Como relatado no tópico anterior, o filme *O Palhaço* dispõe de uma história ocorrida no interior de Minas Gerais, caminhando por diferentes lugares ao passo de que neste percurso o protagonista enfrenta um conflito interior, centrado numa concepção de dúvida quanto a sua profissão e seu futuro nela. Durante todo o filme, Benjamin passa por diversas situações numa viagem que torna-se crucial na resolução de sua dúvida, sendo este percurso percorrido com base em conceitos que envolvem o crescimento pessoal e a adesão de amadurecimento em questões amorosas, intelectuais e encorajamento, o personagem percebe, após tudo aquilo que vivenciou fora de seu ambiente familiar, que na verdade todas as suas respostas sempre estiveram naquele ambiente em que esteve ausente em sua jornada, mas que foi preciso sair dali para que o mesmo percebesse que sua vocação era ser de fato, o palhaço que sempre foi e que aquilo, mesmo diante de tantas dificuldades, era o que lhe satisfazia como pessoa.

Da mesma forma, podemos observar em *O Maravilhoso Mágico de Oz* que o que Dorothy percorre na história não difere muito da história de Benjamin, que assim como o palhaço do circo Esperança, a menina de Kansas vive uma situação bem parecida ao ter que enfrentar uma longa caminhada que a põe a par de acontecimentos diretamente influentes em sua vida. Ao contrário de Benjamin, Dorothy não apresenta nenhuma dúvida quanto a sua vocação, afinal, seus conflitos ainda giram em torno de questões ainda muito infantis, embora a menina já exiba um grande grau de amadurecimento. O que incomoda Dorothy, na verdade, são questões espaciais a qual se insere. Mesmo que em nenhum momento do livro a menina manifeste verbalmente insatisfação com o local que mora, a descrição da cidade de Kansas, mais especificadamente o ambiente em que se insere a casa de Dorothy, é produzida através de um viés negativo do lugar, enfatizando a ideia de um local monótono, tedioso e cinzento, apresentado durante a exposição das condições em que Dorothy vivia, onde sua única alegria se concentrava na presença de Totó, seu cachorrinho de estimação. A viagem a Terra de Oz ajudou a menina a perceber que, mesmo inserida em um mundo sem alegria e sem maiores distrações, estar longe de casa a fez perceber que nada poderia ser comparado as suas origens.

Considerando que toda obra é sujeita a receber contribuições de fatos já existentes, Araújo afirma que: “(...) ninguém tira as coisas do nada: Ninguém é completamente original. Então Spielberg planejou seu filme pensando em uma situação que já vira antes (um ser extraterreno que vem ao nosso planeta)” (1995, p. 18). Desta forma, esta citação refere-se ao fato de que devemos considerar a ideia de uma determinada obra com um fato já ocorrido, ideias passadas ou vivenciadas, mas que isto não indica plágio ou necessariamente que a pessoa que reproduziu a ideia se valeu da ideia de outro, mas que direta ou indiretamente, sofreu contribuições.

Comparar o filme *O Palhaço* com o livro *O Maravilhoso Mágico de Oz* não acusa quem idealizou a história do filme de ter se valido necessariamente do livro para construir sua obra, apenas esclarece a ideia de que tudo está sujeito à comparação e pode interagir com outras histórias pelo seu contexto, assim como também pode receber influências de diversas obras para se obter uma com várias contribuições, gerando um resultado que pode ser considerado como original pela maneira a qual foi construído, as vezes até reproduzir uma história de uma maneira diferente e inovadora.

Araújo ainda afirma que: “(...) para ser uma verdadeira obra de arte, um filme deve procurar diferenciar-se dos outros, dizer coisas que nunca foram ditas, mostrar o que não foi mostrado, refletir sobre o que não foi refletido”, desta forma, um filme deve sempre procurar

a originalidade através de estratégias em volta de uma história que pode ser considerada bem comum, mas que assume seu diferencial ao tratar as coisas de uma maneira única, jamais exibida antes. Sendo assim, a história de Benjamin, semelhante a de tantos outros palhaços no mundo, pode ser vista por uma perspectiva diferente quando mostrada no filme numa visão mais introspectiva e melancólica do palhaço que sofria com questões de identidade, é a maneira a qual se trata o sujeito do filme que faz a diferença. O que se nota no filme não é o palhaço artista engraçado do circo, mas Benjamin, um homem com defeitos e qualidades e que tem uma vida além do personagem que ele representa. Quando questionado a respeito de sua profissão, o mesmo responde: “Trabalho em circo. (...) Eu faço o povo rir... mas quem é que vai me fazer rir?” (0h49’04’’).

A maioria das obras cinematográficas não está interessada em analisar o sentido inerente ao texto, mas sim as condições de produção de seus sentidos potenciais. Nesse aspecto, o diretor de certo filme não cumpre apenas a tarefa do tradutor, mas também de leitor, ou seja, aquele que constrói sentido (GUALDA, 2010, p. 216).

Outros aspectos que podem ser notados nesta análise se valem de conceitos que permeiam a descrição desses espaços, a maneira como eles são tratados e descritos e a referência das cores presentes neles, que serão devidamente analisadas no tópico seguinte, além da observação de alguns personagens e situações correspondentes as duas obras. Nesta relação entre cinema e literatura, podemos tomar o que Brito afirma ao dizer que: “na era da interdisciplinaridade, nada mais saudável do que tentar ver a verbalidade da literatura pelo viés do cinema, e a iconicidade do cinema pelo viés da literatura” (2006, p. 131).

4.3.1 “There’s no place like home”³⁵: Colóquios intersemióticos justificam que grama do vizinho não é tão verde

Dispondo de informações que indicam o que acreditamos haver como semelhanças entre a obra literária *O Maravilhoso Mágico de Oz* e a produção cinematográfica *O Palhaço*, pretendemos disponibilizar de início, a composição do cenário de ambas as histórias, observando suas características e informações disponíveis nos textos.

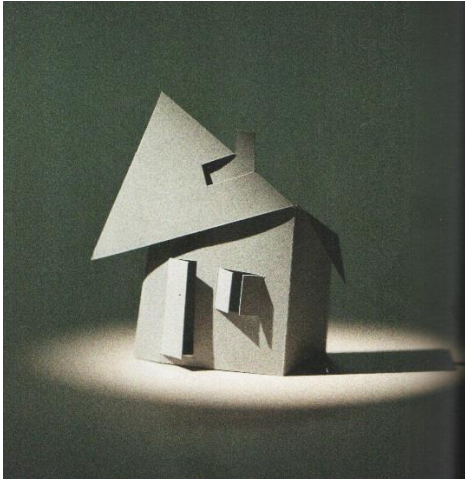
³⁵ “Não há lugar como o nosso lar”. Frase dita por Dorothy no final do filme *O Mágico de Oz* de 1939.

O primeiro critério a ser analisado são as cores encontradas nestes locais. É curioso observar que os dois textos apresentam os lugares de forma bem similar, tanto na representação negativa, quanto as cores que estes locais apresentam em suas representações. Na descrição do livro *O Maravilhoso Mágico de Oz*, por exemplo, a história de início já descreve como é o clima e o ambiente de sua casa na cidade de Kansas e como a negatividade deste local interfere nos ânimos de quem convive nele, como visto em:

A casa deles era pequena, pois a madeira usada na construção teve que ser trazida de locomotiva por muitas milhas. Havia quatro paredes, o chão e um telhado, que formavam um único cômodo, e nesse cômodo havia um fogão meio enferrujado, um armário para a louça, uma mesa, três ou quatro cadeiras e as camas. (...) Não havia sótão nem porão, a não ser por um pequeno buraco no chão, chamado de “abrigo de ciclones” (...) Quando Dorothy ficava na porta e olhava ao redor da casa, não via nada além da grande planície cinzenta cercando tudo. Nenhuma árvore, nenhuma casa, nada cortava a linha reta da terra plana que se juntava aos céus no horizonte em todas as direções. O sol tinha transformado o arado numa massa cinzenta, com pequenas rachaduras. Até mesmo a grama não era tão verde, pois o sol tinha queimado as pontas altas até que ficassem da mesma cor cinzenta de todo o resto. A casa já tinha sido pintada, mas o sol descascou a pintura e a chuva a levou embora. E agora a casa estava tão cinzenta e monótona quanto todo o resto (BAUM, 2013, p. 11-12).

Neste trecho do livro, podemos perceber o quanto a caracterização do local passa a ser negativa ao tratar de uma casa sem grandes proporções, em meio a um lugar solitário, sem outras casas ao redor e definido como um lugar cinza, que sofre com interferências do sol e que até mesmo a grama também é cinza. O cinza está presente em diversos momentos do livro quando se refere a cidade de Kansas, mais adiante, podemos encontrar o cinza refletido também nas características das personagens, como em: “Tia Em tinha sido uma bela e jovem esposa quando começava a viver ali. O sol e o vento também a mudaram. Tiraram o brilho dos seus olhos, deixando-os sóbrios e apagados. Tiraram o vermelho de suas bochechas e lábios, que também estavam cinzentos” (BAUM, 2013, p. 12) e em “Tio Henry nunca ria. Ele trabalhava de manhã até de noite e não sabia o que era felicidade. Ele também era cinza, desde sua longa barba até suas botas gastas” (BAUM, 2013, p. 12).

Para reforçar essa ideia, o livro pelo qual foi retirada a citação aqui exposta, que conta com diversas ilustrações acompanhando o texto, dispõe de imagens simples, porém bem expressivas quanto a reprodução desta descrição do local, enfatizando a ideia do cinza mencionado através da frieza presente na própria cor e do vazio que o lugar quieto e tedioso proporciona a quem se insere nele:



(Imagem 21)



(Imagem 22)

36

Embora no filme *O Palhaço* a menção do local não seja verbalizado ou descrito em nenhum momento, as imagens, por si só, já emitem a ideia do negativo existente no lugar através também das cores e de expressões faciais dos personagens quando estes não estão atuando no espetáculo do circo, para se passar a ideia de insatisfação quanto a isso.

Quanto à “ausência” de narração no cinema, Corseuil afirma que:

No cinema, o fato de as palavras serem substituídas por imagens, como se a plateia estivesse vendo a ação sem interferência de um narrador ou de sua voz, produz a impressão de que não há narração, mas apenas um processo de mostrar. No entanto, seguindo as formulações que Chatman (1992) faz sobre o sistema narrativo no cinema, pode-se dizer que a presença do narrador no cinema se dá pela adição de imagens, reveladora da interferência do narrador na organização dos eventos da história. (...) A montagem, determinada pela forma como uma história é contada, aponta para a existência de um mediador que organiza os eventos da história no tempo e no espaço: o narrador. O termo narrador não está necessariamente associado a uma individualidade, mas revela a presença de um agente organizador da diegese, ou seja, da narrativa (2003, p. 295).

Desta forma, o filme sofre a ação de uma narração mesmo que não verbalizado, e para corresponder a cidade de Kansas descrita no livro que narra a vida de Dorothy, percebe-se que o que remete a esta cidade não é, prioritariamente uma outra cidade, mas o próprio ambiente de trabalho e moradia de Benjamin, ou seja, o circo. A ideia vista em Kansas, de tristeza, de isolamento e de confinamento pode ser também observada a partir de cores frias que norteiam as personagens d’*O Palhaço*. Neste, podemos observar como essa tristeza é materializada a partir de algumas imagens (23 e 24) que retratam o ambiente o qual eles moram – que assim

³⁶ Ilustrações do livro *O Maravilhoso Mágico de Oz* (2013), Editora Moderna.

como em *O Maravilhoso Mágico de Oz*, só há um cômodo para abrigar a todos – e as cores imersas neste local:



(Imagem 23: Exterior do circo, Sendo representado pela ausência de cores chamativas Que geralmente se vê na construção desses ambientes)

(Imagem 24: Interior do circo, tons amarronzados e acinzentados com leves tons de vermelho)

Notamos que a construção destas imagens é feita a partir de cores, tonalidades e luzes não condizentes com realidade de um circo comum, cheio de cores vivas e reluzentes. A atmosfera do circo de Benjamin é dominada pela sensação que a cor propõe, neste caso, a frieza das cores com tons em sépia que remete a falta de motivação de Benjamin em meio a um ambiente tão imerso no caos e na desordem que o desanimam tanto.

Quanto a isso, Martin afirma que:

(...) a verdadeira invenção da cor cinematográfica data do dia em que os diretores compreendem que ela não precisava ser *realista* (isto é, conforme a realidade) e que deveria ser utilizada antes de tudo em função dos *valores* (como o preto-e-branco) e das implicações psicológicas e dramáticas das diversas tonalidades (cores *quentes* e cores *frias*) (2003, p. 68)

E justifica que a falta de realismo das cores utilizadas em um filme – levando em consideração que não é realmente possível encontrar um lugar com as mesmas cores e tonalidades da cena exemplificada com tanta uniformidade do sépia quanto a mostrada – é fundamental na transmissão de ideias, sensações e conceitos que transmitem a informação que se deseja pensada de uma forma estética, mas que, de certo modo, a presença das cores escolhidas corretamente pelo diretor implicam em uma questão psicológica, da qual o cérebro

³⁷ Imagem capturada por nós do filme *O Palhaço* (2011).

³⁸ Imagem capturada por nós do filme *O Palhaço* (2011).

perceberá e processará a informação conforme a cor pode proporcionar e atribuir um significado a partir do que se interpreta dessas relações cromáticas.

Para entender melhor a função dessas cores nestes cenários, toma-se como critério a significação da cor cinza, presente na descrição do livro, compreendo a intenção que a cor carrega no texto literário e dando ênfase a funcionalidade desta cor quando equiparada sua presença em situações que envolvem o universo do homem:

O homem é cinzento em meio a um mundo cromático, representado pela analogia com a esfera celeste na esfera cromática (...) o homem procurou sempre concretizar as cores perfeitas que ele imagina e vê nos seus sonhos. Colore o meio que o cerca e a própria pele. (...) A atitude do homem no centro do gris muda segundo as condições de seu caráter e da sua vida. (...) Na genética das cores, parece que é o cinzento que é percebido em primeiro lugar. E é ele que fica para o homem no centro da sua esfera de cores (CHEVALLIER; GHEERBRANT, 2009, p. 248-249).

Com base nestas definições, o autor propõe que o homem é, na verdade, um elemento cinza por natureza no início de tudo, que está vulnerável a receber as mais diversas cores presentes no mundo, que é considerado cromático levando em consideração a diversidade de questões representadas por cores que interferem em sua vida, dependendo do contato que se tem com elas. Desta maneira, o homem procura, da melhor forma, tentar se colorir, levando esta palavra para o sentido literal, que implica não somente colorir a pele, mas buscar trazer a alegria dessas cores simbolicamente através de sensações, valores e diversos outros tipos de questões. Este fato pode ser relacionado metaforicamente a cena em que Benjamin se prepara para a sua apresentação artística ao pintar a sua pele, como podemos observar na imagem 25:



(Imagem 25)

³⁹ Imagem capturada por nós do filme O Palhaço (2011).

Desta forma, o cinza assume o valor neutro, de vazio, algo que deve ser preenchido com alguma cor. Mesmo que o cinza não seja muito explorado nas cenas do filme, esta ausência de cores vivas e a utilização de cores frias são igualmente relacionadas ao vazio e a necessidade de se colorir. Seguindo essa ideia, confirmamos que o cinza remete a monotonia, a comodidade e tristeza pela ausência de cores – podemos considerar as cores, nesta ocasião, como a presença de alegria ou dinamismo ao local a que se insere – que os personagens pretendem encontrar.

Dá-se muita importância no cinema a construção do cenário não apenas nesta questão das cores representadas, mas nos elementos que o compõem para que se possa obter uma melhor representação do que se pretende reproduzir. O cenário é um dos principais elementos na construção imagética de um filme, pois a partir dele pode se encontrar uma representação fidedigna da realidade que faça com que o espectador tenha a sensação de estar se deparando com um ambiente real, não criado dentro de um estúdio. Neste quesito, as cores, mesmo não se incorporando a esta questão de tentar reproduzir a realidade, pois se mostra de uma maneira não relativa a como se encontra no mundo real, tende a se incorporar a exibição do cenário como elemento que pretende dar ênfase nas questões semânticas da cena.

O cenário tem mais importância no cinema do que no teatro. Uma peça pode ser representada com um cenário extremamente esquemático ou mesmo diante de uma simples cortina, ao passo que se confia menos numa ação cinematográfica fora de um quadro real e autêntico: o realismo inerente à coisa filmada parece exigir obrigatoriamente o realismo de quadro e da ambientação (2003, p. 62).

A cor também interfere no que se destina a construção de um figurino e está diretamente ligada a personalidade dos personagens, já que a roupa deve transmitir sua essência. Sendo assim, não só a forma como a roupa é construída remeterá as características de um personagem, mas principalmente a cor carregará um significado maior, referente ao valor semântico que a cor representa.

Martin afirma que “É preciso notar finalmente que, graças à cor, o figurinista pode criar efeitos psicológicos bastante significativos” (2003, p. 62). Com isto, observa-se que as cores inseridas no figurino das personagens que compõem o elenco do circo Esperança do filme *O Palhaço* no momento do picadeiro, liga-se ainda a ideia de representar a frieza das cores presentes no cenário e estendidas ao figurino das pessoas que o compõe.



(Imagem 26)



(Imagem 37)

Assim como Chevallier e Gheerbrant afirmam: “A atitude do homem no centro do gris muda segundo as condições de seu caráter e da sua vida”, ou seja, essa questão de “pigmentação” das cores no universo do homem recorre não só ao fato natural das relações necessárias com as cores no convívio da vida, nem apenas do que procuramos nesta busca pelas cores, mas as cores que são resultados de atitudes que a inserem mesmo a contragosto, depende das ações que a resultam e, por isso, manifesta-se da maneira que convém. Desta forma, o que o homem faz e vive, interfere na mudança de cores, ou seja, as cores estão metaforicamente ligadas as questões de sentido e significados presentes na vida de cada um, sendo alternadas e misturadas conforme é necessário. Neste sentido, as cores presentes tanto em *O Maravilhoso Mágico de Oz* quanto em *O Palhaço* apresentam-se através de uma mutação percebida durante o enredo e que estão diretamente ligadas aos locais pelos quais os personagens passam, sendo estes percebidos, um de maneira positiva, outro de maneira negativa, conforme as cores mostradas.

É por este motivo que quando inseridos em diferentes locais, as cores presentes nos ambientes mudam conforme a “mudança de ares”, ou seja, se em Kansas e no circo Esperança o clima do local transmite sensações negativas e são representadas por cores frias, na Terra de Oz e em lugares externos ao circo, a representação do cenário se apresenta de forma colorida, mais iluminada, remetendo ao fato de que nestes ambientes há alegria.

No livro *O Maravilhoso Mágico de Oz*, por exemplo, o autor descreve as reações de Dorothy ao se deparar com a Terra de Oz relatando o seguinte:

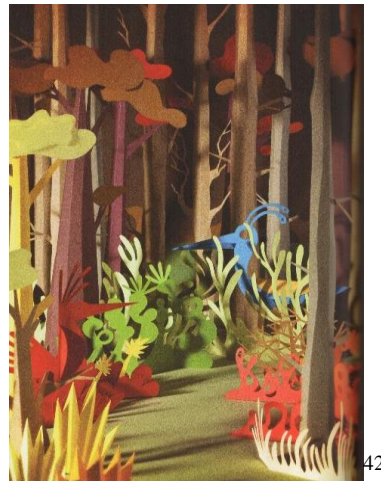
A garotinha deu um grito de espanto e olhou ao redor, seus olhos arregalando-se mais e mais diante da paisagem maravilhosa que via. O ciclone tinha pousado a casa suavemente, tão suave quanto um ciclone podia ser, no meio

⁴⁰ Imagem capturada por nós do filme *O Palhaço* (2011).

⁴¹ Imagem capturada por nós do filme *O Palhaço* (2011).

de um lugar de uma beleza extraordinária. Havia lindos campos verdes por todos os lados, com árvores imponentes cheias de frutos grandes e suculentos. Flores maravilhosas amontoavam-se ao alcance da mão, e pássaros com plumagens raras e brilhantes cantavam e passeavam entre as árvores e os arbustos. Um pouco adiante, via-se um riacho cintilante entre margens verdes, murmurando numa voz graciosa para a garotinha que tinha vivido tanto tempo nas planícies cinzentas e secas (BAUM, 2013, p. 17).

Podemos ter acesso também dessa visão de Dorothy ao perceber a primeira imagem disponibilizada no livro em relação a Terra de Oz, quando começam a surgir as cores até então exclusas do início do livro por estar se tratando ainda de Kansas. Nota-se que agora o acinzentado deu lugar as cores intensas que justificam o fato de que em Oz há não somente uma pluralidade infinita de cores, mas que estas cores são retratadas de maneira que transmitam a vivacidade do lugar através do tom e da luz dessas cores para justificar as características extraordinárias reparadas por Dorothy:



(Imagem 28)

O mesmo pode ser percebido nas seguintes imagens (29 e 30) quando Benjamin se encontra fora do circo, olhando para o horizonte, sonhando com uma realidade diferente da sua; as cores utilizadas na cena já não são construídas através de uma lente com efeito próximo ao sépia, mas dão lugar ao verde da paisagem externa ao fundo da cena, como forma de demonstrar que o que o personagem deseja e considera bom está presente do lado de fora de seu habitat natural:

⁴² Ilustração do livro *O Maravilho Mágico de Oz* (2013), Editora Moderna.



(Imagem 29)



(Imagem 30)

Em se tratando da cor verde, a mesma deve ser analisada não só pela perspectiva de ser uma cor constantemente presente nas obras, seja pelo próprio cenário, seja pelos objetos estrategicamente inseridos nas cenas, mas pelo alto teor semântico que a mesma carrega. Em *Oz*, é utilizada para representar a Cidade das Esmeraldas, lugar o qual os personagens do livro se dirigem para encontrar o mágico que possivelmente o ajudariam, sendo assim, a cor verde pode remeter aí o significado de esperança, culturalmente relacionada à cor:

Até mesmo com os olhos protegidos pelos óculos verdes, Dorothy e seus amigos ficaram imediatamente deslumbrados pelo brilho da maravilhosa cidade. As ruas eram cercadas por lindas casas, todas feitas de mármore verde e decoradas por todos os lados com cintilantes esmeraldas. Eles andaram sobre uma calçada do mesmo mármore verde, onde os rejuntes eram fileiras de esmeraldas, umas coladas às outras, que brilhavam sob a luz do sol. As janelas eram de vidro verde e até mesmo o céu sobre a Cidade tinha um tom esverdeado, e os raios de sol eram verdes (BAUM, 2013, p. 78).

Com o auxílio das ilustrações do livro de Baum, podemos ter acesso à representação da Cidade das Esmeraldas através das imagens abaixo. Na imagem 31 as primeiras paisagens esverdeadas da Cidade das Esmeraldas começam a surgir, mas notamos que o tom mais vivo e reluzente entre as imagens que representam o local é apenas no momento em que os personagens se deparam pela primeira vez com a cidade (imagem 32), pois é neste momento que suas esperanças atingem o maior nível ao compreenderem que estão próximos de encontrar o Grande Oz. A imagem 33, no entanto, os tons de verde escurecem e não tem mais a vivacidade da imagem 32, tendo em vista que já haviam descoberto a farsa de Oz e estão presenciando a partida dele.

⁴³ Imagem capturada por nós do filme *O Palhaço* (2011).

⁴⁴ Imagem capturada por nós do filme *O Palhaço* (2011).



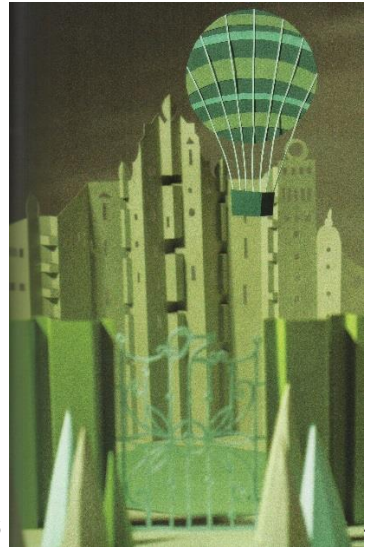
45

(Imagem 31:
Proximidades da Cidade
das Esmeraldas)



46

(Imagem 32:
Momento em que chegam
à Cidade das Esmeraldas)



47

(Imagem 33:
Momento em que o Mágico
de Oz está indo embora de balão)

Observemos agora as quatro seguintes imagens:



48

(Imagem 34)



49

(Imagem 35)

⁴⁵ Ilustração do livro *O Maravilho Mágico de Oz* (2013).

⁴⁶ Ilustração do livro *O Maravilho Mágico de Oz* (2013).

⁴⁷ Ilustração do livro *O Maravilho Mágico de Oz* (2013).

⁴⁸ Imagem capturada por nós do filme *O Palhaço* (2011).

⁴⁹ Imagem capturada por nós do filme *O Palhaço* (2011).



(Imagem 36)



(Imagem 37)

A partir da leitura das quatro imagens acima de *O Palhaço*, dizemos que o verde é percebido não somente na paisagem das vegetações externas ao circo (Imagem 34), como podemos observar na imagem acima, mas em diversos locais por onde os personagens passam no decorrer das cenas (Imagem 35), como notado na gloriosa casa do prefeito (imagens 36 e 37) da cidade a qual se apresentam com o circo e em objetos ao redor que podem ser ligados a manifestação de esperança dos personagens ao sonharem com condições melhores para eles. O próprio nome do circo “Esperança”, já exerce uma forte função sobre este aspecto.

Segundo Chevallier e Gheerbrant, a cor verde:

É a cor da esperança, da força, da longevidade (e, por outro lado, também é a acidez). É a cor da imortalidade universalmente simbolizada pelos ramos verdes (...) ao verde dos brotos primaveris opõe-se o verde do mofo, da putrefação – existe um verde de morte, assim como um de vida (2009, p. 939-941).

Sendo assim, além de seu valor semântico de indicar esperança, está atrelado também à força e à longevidade como justificativa de que, ao passo de se ter esperança, é preciso haver também motivação, gerada pela força, que conduz a esperar por algo que está longe. Desta forma, o verde da esperança, considerando o dito popular “esperança é a última que morre”, tem essa função de representar também a imortalidade, aquilo que permanece verde e não chega a secar até que a mesma seja perdida. As duas obras, neste caso, estão construídas principalmente acima da ideia de esperança, a esperança de realizar desejos ao ir ao encontro do Mágico de Oz e a esperança de Benjamin ao ir em busca de uma nova profissão que lhe ofereça melhores condições.

⁵⁰ Imagem capturada por nós do filme *O Palhaço* (2011).

⁵¹ Imagem capturada por nós do filme *O Palhaço* (2011).

No entanto, assim como os autores discorrem, o verde também tem o seu lado negativo quando incorporado à cor de mofo, remetendo a putrefação e até a morte. Neste quesito, perante as diversas tonalidades de verde presentes na cidade das esmeraldas, como visto na imagem e relatado no livro, esse verde, pode ligar-se ao fato de que aquela cidade, na verdade, era falsa, e que o que gerava essa impressão de ver tudo verde não ligava-se ao fato de o mágico produzir proezas com sua mágica e criar uma cidade totalmente feita de esmeraldas, mas apenas um truque utilizando óculos de lentes verde que fazia com que as ingênuas pessoas que utilizavam o apetrecho, acreditando que sem os óculos cegariam pela intensidade do brilho das esmeraldas.

Este fato serve para ilustrar esse lado negativo do verde, sendo que neste caso, o verde não passava de uma farsa, assim como ao ir em busca de seu destino, Benjamin em *O Palhaço* chega a conclusão de que nada era de fato como ele acreditava que seria. Desta forma, o verde apresentado em ambas as obras se relacionam tanto com a noção de perseverança, quanto a decepção experimentada por ambas as personagens em seus percursos.

Guimarães justifica bem essa dualidade da cor verde ao retratá-la como uma forma de equilíbrio que envolve a cor entre dois abismos: “*Verde, cor do equilíbrio*. Esse conteúdo é atribuído ao verde, não só pela sua posição no espectro da luz branca, mas também por ser a mistura de duas cores simbolicamente opostas, amarelo e azul, ou luz e sombra” (grifo do autor, 2001, p. 116). Com isso, o verde é a junção da luz (amarelo) e da sombra (azul) e introduz o equilíbrio, mas que dependendo da situação, esta cor pode se estender mais para um lado que para o outro, sendo assim justificado pela sua representação do verde dos brotos primaveris ou do verde do mofo.

No entanto, quando induzida a cor de esperança, Guimarães ainda explica que:

A esperança também é depositada no jogo. Aqui temos o verde como expressão do destino. É, por exemplo, sobre o prado verde que se duelaram honras dos feudos e, atualmente, é sobre os gramados verdes que se estabelecem as partidas de futebol, sobre o tecido verde, o bilhar, sobre a madeira verde, o tênis de mesa, e é sobre as mesas verdes de carteados em cassinos que se encontram o jogo, o destino, a esperança e a fortuna, todos simbolizados pela cor verde (2001, p. 116).

O teórico, neste trecho, relata então a noção de que a cor verde remete ao destino e por estar constantemente relacionado aos jogos, define-se nesta questão de esperança como algo que induz a fortuna. Questões financeiras são encontradas nas obras quando se valoriza a Cidade das Esmeraldas por esta ser composta de um material precioso que acreditavam existir

ali, e pela ideia de Benjamin ao buscar algo que lhe fornecesse verba para comprar o ventilador e até mesmo a representação da casa do prefeito, um ideal de moradia e riqueza.

4.3.2 Nem cérebro, nem coração, nem coragem⁵², o que eu quero é um ventilador: Análise semiótica dos signos e personagens

Ainda no ato de comparação entre as obras aqui analisadas, sendo estas o livro *O Maravilhoso Mágico de Oz* e *O Palhaço*, as relações que as mesmas estabelecem vão além do cenário em que se ambientam as histórias e as semelhanças podem ser notadas também entre os personagens do livro e do filme.

Iniciando a nossa análise acerca das personagens, tomamos o protagonista Benjamin do filme *O Palhaço* e a protagonista de *O Maravilhoso Mágico de Oz*, Dorothy. Ambos apresentam, em suas características, uma perspectiva voltada ao mundo dos sonhos, a busca pela felicidade e demonstram insatisfação com as condições em que vivem. Sales afirma que: “A perspectiva histórica nos permite assegurar que as personagens de origem literária e teatral são capazes de viver séculos e de integrar-se definitivamente numa dada cultura” (2004, p. 117). Com isso, percebemos que mesmo uma obra de 1900 e outra de 2011, pode ter relações que se dialogam e personagens que não envelhecem ou caem em desuso com o tempo, apenas são reciclados, mesmo que através de meios diferentes, sendo apresentados de formas correspondentes e singulares a cada tipo de suporte.

Em relação a estas divergências de suportes e maneiras as quais se manifestam, consideramos que a representação de um personagem tem suas peculiaridades correspondentes a cada suporte. A personagem literária, por exemplo, cria-se através de sua narração por meio de palavras, enquanto no filme, a imagem se procede de maneira visual:

A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que mesmo nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual (SALES, 2004, p. 111).

Apesar das diferenças de meios os quais procedem as histórias, encontramos alguns aspectos que fazem com que os personagens citados acima se correspondam. Um fato curioso a respeito desses personagens é que ambos estão diretamente ligados ao elemento vento,

⁵² Os pedidos que os personagens do Espantalho, Homem de Lata e o Leão fazem a Oz.

notamos isso ao perceber que o que move Dorothy para a Terra de Oz é o ciclone e o que primeiro incentiva Benjamin a ir em busca de um novo emprego fora do circo é a necessidade de possuir um ventilador.

No momento em que o ciclone atinge a cidade de Kansas onde Dorothy mora, o livro descreve a ação da seguinte forma:

Do norte, lá longe, eles escutaram um longo uivo de vento, e Tio Henry e Dorothy podiam ver a longa grama curvando-se diante da tempestade iminente. Agora, um assobio agudo de vento vinha do sul e, quando os dois olharam naquela direção, viram que a grama também ondulava naquela direção. De repente, Tio Henry se levantou. – Um ciclone vem vindo, Em! (...) Dorothy finalmente pegou Totó e seguiu sua tia. Quando estava no meio do quarto, o zunido do vento assobiou feroz, e a casa balançou tanto que ela perdeu o pé e caiu sentada no chão. Então, uma coisa estranha aconteceu. A casa rodou duas ou três vezes e ergueu-se vagarosamente pelo ar. Dorothy sentiu como se estivesse num balão. Os ventos do sul e do norte se encontraram onde estava a casa, que ficou exatamente no olho do ciclone. Ali, bem no centro, o ar é geralmente parado. Mas a enorme pressão do vento ao redor da casa fez com que a construção subisse mais e mais, até chegar no topo do redemoinho. E ficou ali, sendo carregada por quilômetros, como se fosse leve como uma pena (BAUM, 2013, p. 12-13).

Já em *O Palhaço*, podemos associar a presença do elemento vento no momento em que a personagem Lola chega próximo a Benjamin e fala “cê devia ter um ventilador” (0h3’55”). As condições dos personagens deixam em evidência que o clima está muito quente, sendo apresentados com a pele suada e a respiração ofegante de Lola. No momento em que a personagem sussurra esta frase no ouvido de Benjamin – até então mostrado despreocupado se maquiando em frente ao espelho – e logo após sai, é notada uma mudança de expressão no personagem, que após ouvir as palavras de Lola, para a sua atividade e encara demoradamente seu reflexo no espelho, parecendo fazer uma reflexão de sua vida ao perceber que não há sequer um ventilador para melhorar um pouco as condições climáticas em meio a situação deprimente em que se encontra naquela rotina cansativa e repetitiva. É neste momento então que o “ciclone” age metaforicamente na cena.



53

(Imagem 38)

O ventilador exerce sua função também quando aparece em sua forma física, sendo apresentado diversas vezes durante o filme, sempre transmitindo a mesma mensagem de objeto de desejo, literal e metaforicamente, já que além do fato de Benjamin desejar o objeto para satisfação e necessidade própria, o ventilador desempenha também a ideia da busca pelos seus ideais, pela sua identidade.

A primeira aparição física – mesmo que não real – do ventilador é provida de uma alucinação de Benjamin aos 0h15'14'' do filme, mas o plano da cena começa em 0h15'12'', quando após a passagem de um caminhão, o ventilador é revelado no meio da estrada. O automóvel, ao passar, deixa vestígios de poeira e fumaça que dão um efeito de mistério ao objeto envolto naquela nuvem composta por estes dois elementos. Benjamin é apresentado de costas, numa perspectiva de plano americano enquanto a câmera, através do zoom in se aproxima do objeto, que se encontra funcionando, girando suas hélices para promover encanto aos olhos do observador. No plano seguinte, é mostrada a reação de Benjamin ao ver o objeto através de plano americano e um close no seu rosto, como forma de focar suas reações. O personagem é focalizado em primeiro plano e o cenário atrás dele em segundo plano é desfocado, para dar ênfase ao personagem que é onde deve se concentrar a atenção. No momento em que a câmera estabelece o seu limite de aproximação, Benjamin esboça um breve e sutil sorriso, transmitindo a ideia do ventilador como seu objeto de desejo. O ventilador é a chave que impulsiona Benjamin a sair de sua vida monótona assim como o ciclone leva Dorothy a Oz. Vejamos a imagem a seguir:

⁵³ Imagem capturada por nós do filme *O Palhaço* (2011).



(Imagem 39: Relaciona-se ao ciclone que leva Dorothy a Oz no livro *O Maravilhoso Mágico de Oz*)

Quando focalizados pela câmera, os elementos desta ação – neste caso em específico o ventilador e Benjamin – exercem a função do que Gualda relata como “compromissados”, ou seja, que tem a função básica de exprimir algo, que interfere na perspectiva do espectador para gerar algum tipo de efeito ou mensagem através deste recurso, e informa que o mesmo deve estar atento ao que a câmera dá ênfase: (...) nada num filme é ideologicamente neutro, e a partir do momento em que o cineasta interfere, em outras palavras, focaliza a câmera, adota determinado tom, e os elementos socializados e mesmo os não socializados tornam-se ideologicamente comprometidos (GUALDA, 2010, p. 217).

Quanto ao fato do ventilador como um signo de desejo e busca pela identidade de Benjamin, podemos tomar o que Martin considera “metáforas ideológicas” que, segundo ele: “sua finalidade é fazer brotar na consciência do espectador uma ideia cujo alcance ultrapasse largamente o quadro da ação do filme, implicando uma tomada de posição mais vasta sobre os problemas humanos” (MARTIN, grifo do autor, 2003, p. 95). Assim, essa construção da cena, irreal, criada através de uma alucinação de Benjamin de um ventilador cujo valor semântico ultrapassa sua definição básica, está ali para transmitir uma ideia ao espectador que se limitaria ou até não seria possível sua transmissão se não realizada desta forma fantástica. É a partir desse momento no filme que acolhemos o objeto como algo que possivelmente será relevante nas demais cenas.

No filme, a figura do ventilador acompanha Benjamin durante toda a história e se apresenta de diversas formas e modelos diferentes. Na segunda aparição do ventilador na casa do prefeito, por exemplo, ele simboliza a ostentação, um modo de vida arreigado ao lado de objetos luxuosos (0h19’00’’), pode remeter ao fascínio de Dorothy ao se deparar com a Cidades das Esmeraldas. O mesmo objeto aparece também aos 0h20’39’’, ao fundo da cena

⁵⁴ Imagem capturada por nós do filme *O Palhaço* (2011).

quando o filho do prefeito se prepara para declamar um poema, como podemos observar nas imagens 40 e 41.



(Imagem 40)



(Imagem 41)

Posteriormente, podemos notar a aparição de vários ventiladores em uma loja sendo observados por Benjamin aos 0h40'46'' enquanto a trupe se exhibe no meio da rua para divulgar a chegada do circo na cidade. Aos 0h41'51'' de filme, Benjamin se encontra agora nesta mesma loja (imagens 42 e 43) questionando os preços e forma de pagamentos dos eletrodomésticos. Ao descobrir que a forma parcelada só se procede através da identidade, CPF e comprovante de residência, Benjamin desiste da compra e, a partir daí, o ventilador assume um novo significado: a busca de sua identidade – em ambos os sentidos.



(Imagem 42)



(Imagem 43)

Na cena em que alguns personagens se encontram em uma delegacia aos 0h49'50'', um ventilador de parede é exibido ao fundo do plano em que se encontra o delegado em sua mesa. Mais adiante, nesta mesma cena, Benjamin é flagrado no momento em que direciona sua visão ao ventilador, e através de uma outra alucinação, ele vê o objeto que estava parado se movimentar e produzir vento, como observamos nas imagens abaixo.

⁵⁵ Imagem capturada por nós do filme O Palhaço (2011).

⁵⁶ Imagem capturada por nós do filme O Palhaço (2011).

⁵⁷ Imagem capturada por nós do filme O Palhaço (2011).

⁵⁸ Imagem capturada por nós do filme O Palhaço (2011).



(Imagem 44)



(Imagem 45)

Aos 0h56'16'', Benjamin sofre outro delírio ao se apresentar no circo sob o efeito de álcool, o qual o efeito de imagem desfocada de ventiladores sendo segurados pelo prefeito e sua mulher provocam um mal estar no palhaço que, ao cair, começa a enxergar o objeto também junto as outras pessoas da plateia.



(Imagem 46)



(Imagem 47)

Em 1h06'21'' de filme, quando Benjamin se encontra em uma outra loja de eletrodomésticos em busca de emprego, podemos notar a presença de ventiladores sendo exibidos na vitrine onde encontra-se um atendente e depois exibidos em contraplano atrás de Benjamin. Nesta cena, o personagem é informado novamente que deve apresentar Identidade, CPF e comprovante de Residência para a seleção do emprego. Ao conseguir sua identidade, Benjamin é apresentado agora em seu novo emprego, rodeado de ventiladores (1h08'18''), mas sua expressão não parece animada. É justamente nesta cena que ele começa a perceber que não se sente realizado ali, como podemos observar na imagem 50.

⁵⁹ Imagem capturada por nós do filme O Palhaço (2011).

⁶⁰ Imagem capturada por nós do filme O Palhaço (2011).

⁶¹ Imagem capturada por nós do filme O Palhaço (2011).

⁶² Imagem capturada por nós do filme O Palhaço (2011).



(Imagem 48)

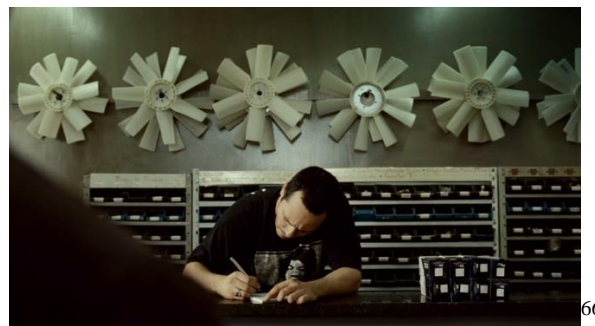


(Imagem 49)



(Imagem 50)

Finalmente ao encontrar a loja Aldo Auto peças que tanto procurou em busca de Ana, a garota que conheceu em uma das exibições do circo, podemos observar, em 01h09'08'' de filme, um plano que exhibe o dono do estabelecimento e algumas peças em segundo plano que remetem a estrutura de um ventilador. Falsos ventiladores, uma idealização enganosa do objeto, assim como se enganou a respeito de Ana.



(Imagem 51)

⁶³ Imagem capturada por nós do filme *O Palhaço* (2011).

⁶⁴ Imagem capturada por nós do filme *O Palhaço* (2011).

⁶⁵ Imagem capturada por nós do filme *O Palhaço* (2011).

⁶⁶ Imagem capturada por nós do filme *O Palhaço* (2011).

Benjamin encontra-se agora no balcão do estabelecimento e um cliente é mostrado na perspectiva que Benjamin já estivera (1h10'12''). Às 1h10'50'', um plano com um ventilador de teto branco é exibido, no plano seguinte, Benjamin aparece encarando o ventilador. É nesta cena ao escutar as piadas do outro funcionário que ele percebe que quer continuar a fazer rir.



(Imagem 52)



(Imagem 53)

Já no final do filme, aos 1h12'15'', Benjamin finalmente conseguiu adquirir um ventilador com o dinheiro de seu trabalho. A personagem aparece (imagem 54) sendo carregado por um homem em uma bicicleta e exibe sinais de satisfação em sua face, revelando a sensação de realização.



(Imagem 54)

A última cena em que o ventilador aparece em *O Palhaço* é realizada por um plano sequência e percorre toda a extensão do circo. A cena é iniciada as 01h20'57'', mas a aparição do ventilador só acontece as 01h22'46'', no último quadro do longa, como podemos observar na imagem abaixo.

⁶⁷ Imagem capturada por nós do filme *O Palhaço* (2011).

⁶⁸ Imagem capturada por nós do filme *O Palhaço* (2011).

⁶⁹ Imagem capturada por nós do filme *O Palhaço* (2011).



(Imagem 55)

Ao notar que o elemento vento exerce uma importante função sobre os protagonistas, pode-se atribuir sua significância nas obras a partir do que Chevallier e Gheerbrant falam a respeito do mesmo:

Devido à agitação que o caracteriza, é símbolo de vaidade, de instabilidade, de inconstância. É uma força elementar que pertence aos Titãs, o que indica suficientemente a sua violência e sua cegueira. (...) Tem relação com as direções do espaço que, inclusive, de um modo muito geral, designam os *ventos*. Assim, os *quatro ventos* da Antiguidade e da Idade Média, a Torre dos Ventos de Atenas, de oito lados, a *rosa-dos-ventos* de oito, doze ou trinta e seis pontas. (...) Quando o vento aparece nos sonhos, anuncia que um evento importante está para acontecer, uma mudança surgirá (2009, p.935-936, grifo do autor).

Comprova-se então que, tomando o vento como um símbolo de vaidade, instabilidade e inconstância acerca de sua agitação, o mesmo pode se atribuir ao que ele provoca nos personagens, levando-os a seus destinos. O personagem Benjamin, por exemplo, tem a finalidade de conseguir um ventilador não só pela necessidade, mas também por vaidade de possuir algo inalcançável em sua situação financeira. Os quatro ventos estão presentes também na narrativa da Terra de Oz, os quais determinam os quatro pontos cardeais correspondentes ao lugar pertencente a cada bruxa. O vento também está relacionado ao próprio sobrenome de Dorothy: “Gale”, que em inglês significa “ventania”, mencionado pela primeira vez no livro *Ozma of Oz* (1907)⁷¹. Em relação a sua presença em sonhos, por mais que na primeira aparição do ventilador no filme não seja, necessariamente, um sonho, a miragem do objeto produzida na mente do personagem Benjamin exerce uma função semelhante de prever mudança e acontecimentos importantes, como de fato ocorreu.

⁷⁰ Imagem capturada por nós do filme *O Palhaço* (2011).

⁷¹ Informação disponível em: <http://magicodeoz.spaceblog.com.br/975836/Dorothy-Gale/>. Acesso em: 27 nov 2014.

Continuando com a análise dos signos, na narrativa de *O Maravilhoso Mágico de Oz* encontramos mais três personagens identificados como principais juntamente com Dorothy. São eles: O espantalho, o Homem de Lata e o Leão, impulsionados a ir a Cidade das Esmeraldas com objetivos diferentes. Relacionando com o filme *O Palhaço*, podemos considerar estes personagens como signos que correspondem ao que Benjamin acaba descobrindo e adquirindo em sua jornada.

O Espantalho, por sua vez, desejava pedir ao grande Oz um cérebro, já que o seu era feito de palha e por este motivo o mesmo era muito burro: “Eu sou apenas um Espantalho, cheio de palha. Por isso, não tenho cérebro e venho implorar que você coloque um cérebro dentro da minha cabeça, no lugar da palha, para que eu possa me tornar um homem como qualquer outro em seus domínios” (BAUM, 2013, p. 85).

O espantalho pode ser tomado como signo de sabedoria, já que o mesmo, apesar de se considerar burro, sempre encontrava a solução para os problemas. Considerando o fato de o Espantalho desejar um cérebro, tomamos o que Chevallier e Gheerbrant apresentam em sua definição do signo: “O cérebro é um **substituto da cabeça completa**” (grifo do autor, 2009, p. 222), desta forma, recorreremos então ao que a cabeça representa em suas análises, sendo que eles justificam que: “A cabeça geralmente simboliza o ardor do princípio ativo. Abrange a autoridade de governar, ordenar, instruir (2009, p. 282). Desta forma, portanto, obedecendo estas definições, o cérebro se apresenta como signo de sabedoria, já que está ligado às ações de instrução, do ato de conduzir por meio do conhecimento, as ações de outros, também como signo de governar e ordenar, referente às autoridades que necessitam de saber para poder assumir seus cargos. Durante o romance de Baum, o espantalho se mostra um grande instrutor na resolução de problemas pelos quais o grupo passa, apesar de se considerar idiota, pois era uma ideia que ele tinha pelo fato de não possuir um cérebro físico.

Associando estas informações ao filme *O Palhaço*, podemos tomar o que Benjamin adquiriu como experiência de vida ao final da história como conhecimento, resultado de suas ações através de um aprendizado que lhe proporcionou sabedoria. Quando questionado pelo pai a respeito de sua presença ali, o mesmo responde: “O gato bebe leite, o gato come queijo, e eu sou palhaço” (1h15’00”), esclarecendo que suas dúvidas a respeito de ser palhaço não existem mais. O conhecimento que ele concebeu através de sua viagem o fez perceber qual era o seu lugar, sua identidade e onde ele se insere no mundo. Foi preciso que passasse pelas situações que só tinha em mente para poder descobrir alguns fatos, se decepcionou com o

amor e a vocação para poder compreender que a vida não é tão fácil quanto parece vista numa perspectiva a parte.

Quanto ao Homem de Lata, por sua vez, desejava obter com o pedido um coração, já que não o tinha mais e em seu tempo de homem apaixonara-se mas foi impedido de ficar com a mulher amada. Por conhecer o amor, prezava a necessidade de se ter um coração: “Sou o Homem de Lata. Sendo o que sou, não tenho coração e não posso amar. Imploro que me dê um coração para que eu seja como os outros homens” (BAUM, 2013, p. 86). Entendemos então o coração como o signo que corresponde a este personagem, “Na tradição bíblica, o coração simboliza o **homem interior**, sua vida afetiva, a sede da inteligência e da sabedoria. O coração está para o homem interior como o corpo para o homem exterior (CHEVALLIER; GHEERBRANT, 2009, p. 282, grifo do autor). Com isto entendemos que o coração remete a afetividade do homem e suas concepções interiores, movidas por questões emocionais.

Encontramos então essa associação com questões sentimentais no filme a partir do momento em que Benjamin sai em busca de uma moça que conheceu em uma das exhibições do circo com base na informação que ela dá sobre sua localização ao afirmar que mora em Passos e trabalha no estabelecimento “Aldo Auto Peças”. O protagonista do filme aproveita a sua jornada pelo mundo de descoberta pessoal para procurá-la, mas chegando ao local, descobre que a mesma tem um relacionamento com o dono do estabelecimento e Benjamin experimenta uma decepção amorosa. Mas é no fim do filme, em sua volta para o circo, que no caminho se encanta por uma cortadora de cana que se encontra no mesmo veículo que ele e a faz rir com suas encenações. No final, o filme dá a entender que eles estão juntos quando podemos notar um ao lado do outro em uma mesa próxima ao circo num clima de felicidade (1h21’37”). Antes disso, no ato do espetáculo, Benjamin olha para ela e esboça um sorriso seguido de um piscar de olho (1h20’18”). Um fato curioso é que esta mulher já havia aparecido no início do filme, na primeira cena, a mesma encontra-se cortando cana e para o serviço para observar a passagem do pessoal do circo que está chegando para se instalar num local perto dali. Desta forma, entendemos que a busca pelo amor que Benjamin procedeu poderia ter sido poupada se o mesmo tivesse reparado nesta moça antes.

No que se refere o Leão Covarde, tomamos como seu signo o desejo que ele solicita ao Mágico de Oz: “Eu sou o Leão Covarde, tenho medo de tudo. Eu venho para pedir que me dê coragem, para que eu possa me tornar o Rei das Feras, como os homens me chamam” (BAUM, 2013, p. 88). Por acreditar ser muito medroso e só enfrentar criaturas de porte menor que o seu, com toda a sua covardia, desejava ter coragem, esta qualidade pode ser associada

como signo ao próprio animal, já que segundo Chevallier e Gheerbrante, o mesmo pode possuir essa ambiguidade de valores entre a confiança e tirania:

Poderoso, soberano, símbolo solar e luminoso ao extremo, o leão, *rei dos animais*, está imbuído das qualidades e defeitos inerentes à sua categoria. Se ele é a própria encarnação do **Poder**, da **Sabedoria**, da **justiça**, por outro lado, o excesso de orgulho e confiança em si mesmo faz dele o símbolo do **Pai**, Mestre, Soberano que, ofuscado pelo próprio poder, cego pela própria luz, se torna um tirano, crendo-se protetor. Pode ser portanto admirável, bem como insuportável (CHEVALLIER; GHEERBRANT, grifo do autor, 2009, p. 282).

O que podemos observar dos resultados que Benjamin adquire como conhecimento em suas aventuras no filme, é que o personagem, neste ato de se decidir a sair no mundo, sem nenhuma certeza do que encontraria lá fora é, por si só, um grande ato de coragem. Notamos que na citação acima, o leão, por seu orgulho, pode ser ofuscado pelo próprio poder, desta forma, acatamos a vontade do palhaço Benjamin de sair em busca de algo promissor para si e no fim de tudo, sofrer as consequências de seus atos, que são movidos, inicialmente, pela confiança que tinha, enganosamente, de um mundo melhor em qualquer outro lugar que não fosse o circo.

Podemos associar também nesta análise acerca dos signos em ambas as obras, a presença das personagens Lola e Guilhermina relacionadas as bruxas do Oeste e do Sul em *O Maravilhoso Mágico de Oz*, como associação do enfrentamento passivo entre elas. Assim como Glinda, a Bruxa Boa do Sul, que tinha conhecimento das ações malévolas da Bruxa Má do Oeste mas não podia fazer nada a respeito por se considerar impotente para isso, Guilhermina era a única que tinha conhecimento das ações desonestas de Lola, que roubava dinheiro escondido do que era apurado dos espetáculos, mas sentia-se insegura e impedida de dizer algo, já que poderia decepcionar Valdemar, que tinha um relacionamento com ela. No filme, podemos perceber, diversas vezes, as expressões de desagrado no rosto da garota quando se depara com Lola. No fim, quando Lola é abandonada pelo circo, é Guilhermina que toma o lugar do seu número, como observamos nas imagens abaixo:



(Imagem 56)



(Imagem 57)

Lola assume sua posição de vilã, não só pela desonestidade dela de roubar dinheiro, mas pelo adultério que praticava e a utilização de sua beleza e atributos físicos como arma para persuasão e sedução.

Podemos notar, na representação destas duas personagens, um signo em comum: a espada. A espada, segundo Chevallier e Gheerbrant podem remeter a uma dualidade de sentidos: “Em primeiro lugar, a espada é o símbolo do estado militar e de sua virtude, a bravura, bem como de sua função, o poderio. O poderio tem um duplo aspecto: o destruidor (...); e o construtor, pois estabelece e mantém a paz e a justiça” (2009, p. 392). Desta forma, o objeto – que é apresentado de formas e matérias diferentes na posse de cada personagem –, quando manuseado por Lola, se apresenta como uma arma negra, que intimida pela sua forma e pelo fato dela poder causar ferimentos; já a que Guilhermina manuseia, é uma arma inofensiva, de madeira. Estas representações da arma remetem aos sentidos de destruidor/construtor impostos pelos autores acima, considerando que Lola só causava problemas e Guilhermina transmitia virtude. Notamos que até mesmo a representação das duas se divergem conforme o cenário, enquanto na apresentação de Lola (Imagem 58) há a presença de pétalas de rosas, que incitam a sensualidade, na apresentação de Guilhermina (Imagem 59) podemos notar a presença de bolhas de sabão, que remetem a inocência infantil. Especificamente, a arma que Guilhermina utiliza é um Nandao, utilizado no sul da China tal qual justifica a região onde mora Glna, ou seja, o sul.

⁷² Imagem capturada por nós do filme O Palhaço (2011): Cena em que Guilhermina flagra Lola escondendo o dinheiro do circo embaixo de sua roupa.

⁷³ Imagem capturada por nós do filme O Palhaço (2011): Guilhermina assumindo o número da apresentação de Lola.



74

(Imagem 58)



75

(Imagem 59)

Por fim, um último personagem a ser analisado é o próprio Mágico de Oz. No livro, os personagens descobrem a verdade sobre tão aclamado e poderoso Oz, e se decepcionam ao saber que ele é na verdade é um senhor frágil que desempenha apenas alguns truques. Este personagem pode ser associado no filme com o atendente da loja que Benjamin pretende trabalhar (Imagem 60), onde ele deposita a ideia de que aquele homem tem um bom status por estar ali, mas é quando ele assume seu lugar no emprego que percebe que havia se enganado e aquele senhor rígido que havia o atendido logo se mostra numa cena seguinte muito simpático e menos amedrontador num clima de descontração entre os funcionários.



76

(Imagem 60)

Ao finalizarmos este estudo, consideramos os aspectos gerais que foram abordados durante todo o texto, e tiramos nossas conclusões a respeito desta análise como uma pesquisa que se utilizou de pontos de vista subjetivos intencionados a promover este parecer ao público.

⁷⁴ Imagem capturada por nós do filme O Palhaço (2011).

⁷⁵ Imagem capturada por nós do filme O Palhaço (2011).

⁷⁶ Imagem capturada por nós do filme O Palhaço (2011).

5. CONCLUSÃO

Diante de todas as perspectivas em volta deste estudo, e com base nos resultados adquiridos através do mesmo, concluímos, levando em conta nossas hipóteses iniciais em volta da ideia de analisar e comparar o filme *O Palhaço* e o livro *O Maravilhoso Mágico de Oz*, que a pesquisa foi alcançada de modo gratificante e o nosso objetivo, o qual intencionava considerar seus aspectos semióticos através de um viés que percorresse três vias de análise a se consolidarem paralelamente, sendo elas a análise do espaço, dos personagens e dos signos presentes nas obras, se realizaram de maneira satisfatória.

Neste estudo, procuramos apresentar não somente definições que envolvem o universo da tradução intersemiótica, mas questões voltadas ao estudo da imagem como forma de proceder, durante a comparação, a forma com a qual ela se apresenta em cada mídia utilizada, através dos meios verbal e visual, para facilitar a análise ao considerar estes conceitos, as quais nos proporcionou visões diferenciadas, não só referente a cada tipo de imagem reproduzida nas mídias, mas das suas variedades dentro do universo de cada meio.

Com a realização desta pesquisa, concluímos também que este trabalho possibilitou grandes contribuições levando consideração o aprendizado adquirido e repassado através da viabilização deste trabalho monográfico. Concebemos como resultados, não só derivados dos conceitos teóricos que foram utilizados como base e orientação para nos nortear em nossos momentos de pesquisa, mas uma concepção voltada a necessidade de saber enxergar o mundo de outras maneiras, saber lê-lo através de seus signos e cores e identificar seus valores, assim como realizado com as obras analisadas.

Encerramos esta pesquisa com a mente mais ampla em relação aos conceitos de tradução intersemiótica e com a sensação de trabalho cumprido. Realizar este estudo foi um processo muito prazeroso, nos possibilitou aprender e apreciar o estudo intersemiótico pela sua viabilidade de capacitar a observação de sentidos que permeiam os objetos inseridos em análise. Considerando as questões além da análise realizada, pesquisar sobre estas obras nos proporcionou momentos únicos, estas obras que estão para nós não só como um feito de uma pesquisa acadêmica, mas que em meio a tantos imprevistos e muito trabalho, este processo acabou se tornando consideravelmente prazeroso a ponto de enxergarmos as dificuldades como pequenas.

Conhecer mais sobre as obras e a vida dos autores nos fez perceber que uma obra torna-se ainda mais bonita quando se sabe as verdadeiras intensões por trás dela, perceber o

tamanho amor pelo qual Selton Mello produziu o filme *O Palhaço* e que o mesmo surgiu justamente de uma crise de identidade do autor e diretor do filme, e que a obra *O Maravilhoso Mágico de Oz* foi produzida por L. Frank Baum enquanto bondosamente inventava histórias para as crianças de sua vizinhança, faz-nos perceber o quanto estas questões fazem a diferença em uma obra.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Inácio. *Cinema: O mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995.
- AZEVEDO NETTO, C. X. . *Signo, Sinal, Informação: As relações de construção e transferência dos significados*. Informação & Sociedade. Estudos, João Pessoa, v. 12, n.2, p. 4, 2002.
- BAUM, L. Frank. *O Maravilhoso Mágico de Oz*. São Paulo: Editora Moderna, 2013.
- BOYNE, John. *O Menino do Pijama Listrado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BRANDÃO, L.M.B. *Epistemologia de la comunicaci3n: um an3lisis semi3tico de la informaci3n atraves de la imagen de la industria*. Leon, 2003. 277 p. Tese (Doutorado em Comunica3o, A3o e Conhecimento) - Universidade de Leon. Departamento de Filosofia y Ci3ncias de la Educacion. 2003.
- BRITO, Jo3o Batista de. *Literatura no Cinema*. S3o Paulo: Unimarco, 2006.
- CAMPOS, Haroldo. *Da transcri3o po3tica e semi3tica da opera3o tradutora*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2011.
- CARDOSO, Joel. *Cinema e Literatura: Contrapontos Intersemi3ticos*. Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 1 a 15, jan/jul 2011.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicion3rio de S3mbolos*. 24^a ed. Rio de Janeiro: Jos3 Olympio, 2009.
- CIANFRANCE, Derek. *Namorados para sempre*. [s.l.]: Paris Filmes, 2010. 1 DVD (114 min).
- COKE, Cyril. *Orgulho e Preconceito*. (BBC). [s.l.]: British Broadcasting Corporation (BBC), 1980 1 DVD (265 min).
- CORREIA, C. M. C. . *Fundamentos da Semi3tica Peirceana*. Caderno Seminal Digital, Rio de Janeiro, v. 9, p. 76-92, 2008.
- CORSEUIL, Anelise Reich. *Literatura e Cinema*. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, L3cia Osana (orgs). *Teoria liter3ria: Abordagens hist3ricas e tend3ncias contempor3neas*. Maring3: Eduem, 2003.

- DIAS, Claudia Rodrigues. *Análise Intersemiótica: Cinema e Literatura*. In: Revista Eletrônica da FIA, v. 3, n. 3, jul-dez 2007. ISSN 1809-3604.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. *A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência*. São Paulo: IV Congresso da ABRALIC – Literatura e diferença, 1994.
- DONDIS, Donio A. . *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ELLIOT, Adam. *Mary e Max: Uma amizade diferente*. [s.l.]: Icon Entertainment, 2009 1 DVD (90 min).
- ESPÍNDOLA, Bernardo Rodrigues. *Tradução, transcrição e intertextualidade: a semiose intermídia*. São Paulo: XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências, 2008.
- FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 5. ed. São Paulo: Edgar Blücher, 2006.
- GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: A construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores*. 3 ed. São Paulo: Annablume, 2001.
- GUALDA, Linda Catarina. *Literatura e Cinema: elo e confronto*. MATRIZES: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, n. 2, jan/jul 2010.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 2003.
- KECHCHE, Abdellatif. *Azul é a cor mais quente*. [s.l.]: Wild Bunch, 2013. 1 DVD (180 min).
- KUBRICK, Stanley. *O Iluminado*. [s.l.]: Warner Bros, 1980. 1 DVD (144 min).
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MAYBURY, John. *Camisa de Força*. [s.l.]: Warner Bros, 2005. 1 DVD (103 min).
- MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. *Cinema: imagem e interpretação*. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, São Paulo, out. 1996. 83-104.
- NEIVA Jr., Eduardo. *A Imagem*. São Paulo: Ática, 2006.
- FLEMING, Victor. *O Mágico de Oz*. [s.l.]: MGM, 1939. 1 DVD (101 min).

- MELLO, Selton. *O Palhaço*. Minas Gerais: Europa Filmes, 2011. 1 DVD (90 min).
- PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Análise do texto visual: a construção da imagem*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- SALES, Paulo Emílio. *A personagem cinematográfica*. In: CANDIDO, Antonio (org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- SANDRONI, Paulo. *O Mágico de Oz: Um discurso em favor do Bimentalismo?*. RAE-Light, v. 5, n. 3, p. 2-4.
- SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- _____ ; NOTH, Linfried. *Imagem: Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SANTOS, Alexsander Coletto dos; NEVES, Pedro Henrique; TOSCANO, Ana Lúcia Furquim Campos. *O Uso das Cores na Construção de Sentido do Discurso Publicitário*. REC: Revista Eletrônica de Comunicação, Uni-FACEF, Ed. 6, Jul/Dez 2008.
- STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade*. Florianópolis: Ilha do Desterro. nº 51 p. 019- 053 jul./dez. 2006
- TARANTINO, Quentin. *Django Livre*. [s.l.]: Columbia Pictures, 2012. 1 DVD (165 min).
- VALLÉE, Jean-Marc. *C.R.A.Z.Y. Loucos de amor*. [s.l.]: 2005. 1 DVD (127 min).
- WRIGHT, John. *Orgulho e preconceito*. [s.l.]: Universal Studios, 2055. 1 DVD (129 min).

Sites utilizados:

Aventura Entretenimento. Disponível em:

<http://www.aventuraentretenimento.com.br/omagicodeoz/mundodeoz/ahistoria.html>. Acesso em: 28 nov 2014.

CCA – Departamento de Comunicações e Artes. Disponível em:

<http://www.cca.eca.usp.br/educinematopalhaco>. Acesso em: 28 nov 2014.

Dicionário de Nomes. Disponível em:

<http://www.dicionariodenomespropios.com.br/benjamim/>. Acesso em: 09 dez 2014.

FALKNER, William. *O Som e a Fúria*. Coleção Mil Folhas, 2002. Ebook.

http://minhateca.com.br/hudson_kadosh/William-Faulkner-O-Som-e-a-Furia,12246223.pdf.

Acesso em: 28 nov 2014.

HEMINGWAY, Ernest. *O Velho e o Mar*. Carnaxide: Livros do Brasil, 1956. Ebook.

Disponível em: <http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books/Ernest%20Hemingway-2.pdf>. Acesso em: 28 nov 2014.

História do Cinema Brasileiro. <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/selton-mello/>.

Acesso em: 28 nov 2014.

Hype Science. Disponível em: <http://hypescience.com/como-as-cores-conquistaram-seu-significado-simbolico/>. Acesso em: 28 nov 2014.

MOURA, Vanessa Paula Trigueiro. *A Representação do objeto ventilador no filme O Palhaço*. RUA-Revista Universitária do Audiovisual. Disponível em:

<http://www.rua.ufscar.br/a-representacao-do-objeto-ventilador-no-filme-o-palhaco/>. Acesso em: 21 nov 2014.

Olhar Panorâmico. Disponível em: <http://olharpanoramico.blogspot.com.br/2011/11/e-o-palhaco-o-que-e.html>. Acesso em: 09 dez 2014.

Pinterst. Disponível em: <https://www.pinterest.com/pin/345299496401100712/>. Acesso em: 28 nov 2014.

Reels. Disponível em: <http://www.reelz.com/trailer-clips/52966/blue-valentine-ryan-gosling-interview/>. Acesso em: 28 nov 2014.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Ebook. Disponível em: <http://delubio.com.br/biblioteca/wp-content/uploads/2013/09/PDF.pdf>. Acesso em: 28 nov 2014.

Space Blog. Disponível em: http://magicodeoz.spaceblog.com.br/975836/Dorothy-Gale/?_hs=ER. Acesso em: 28 nov 2014.

ANEXO 1

Entrevista com a tradutora Renata Tufano sobre o processo de tradução do livro *O maravilhoso Mágico de Oz* de L. Frank Baum.

Entrevistadoras: Prof^a Ms. Eveline Alvarez e Ana Simony Ferreira de Oliveira.

1. Sua tradução nasce de um texto anterior. Qual edição do texto em inglês você escolheu para traduzir a obra? E por que a escolheu como seu objeto de trabalho?

Usei duas edições como referência para tradução: o texto em domínio público disponível na Biblioteca Gutenberg (www.gutenberg.org) e a edição facsímile e com notas da Centennial Edition (publicada pela W.W. Norton & Company, New York, 2000). Eu escolhi a primeira por se tratar do texto original integral e por ser a proposta que estávamos trabalhando (sem “adaptações” ou cortes) e a segunda, por me proporcionar inúmeras referências do autor, do contexto em que o livro foi escrito e de algumas referências que Baum poderia ter tido durante o processo criativo. Saber de referências históricas e contextos sociais é muito importante para entender algumas razões do autor e isso facilita na transposição do texto para outro idioma.

2. Como foi esse processo de tradução na obra “O maravilhoso Mágico de Oz”? Foi prazeroso? Teve alguma dificuldade em algum trecho ou palavra que foi difícil encontrar uma equivalência?

O Maravilhoso Mágico de Oz é um livro amado por gerações, há mais de um século. Quando ele caiu em minhas mãos, senti-me emocionada e grata. Ao mesmo tempo, percebi que seria uma grande responsabilidade traduzir um material tão conhecido. Como eu já disse, para mim é importante saber o contexto em que foi escrito e um pouco da vida do autor. Minha pesquisa resultou nas páginas finais do livro, contando um pouco dessa história. A leitura do livro não acaba no final da narrativa, acredito, e considero muito rica essa abertura de horizontes. Quanto ao texto propriamente dito, o estilo de Baum é ligeiramente formal: seus personagens falam corretamente, não há marcas de oralidade, não existe a “linguagem infantil”. Ele não facilita para seu leitor, podemos dizer. Eu quis manter esse nível de formalidade, mesmo que o jovem leitor em língua portuguesa sentisse uma certa dificuldade em alguns momentos. Mas eu sempre me fazia a seguinte pergunta: o leitor original de Baum teria que consultar um

dicionário de vez em quando durante sua leitura ou entenderia toda aquela narrativa sem necessidade de ajuda? Essa pergunta foi o meu norte. Mesmo se tratando de um livro centenário, deve continuar sendo o que sempre foi: divertido. É por isso que permanece encantando até hoje. Por isso, mesmo optando pelo tom ligeiramente formal na fala dos personagens e na própria voz narrativa, tive o cuidado de deixar o texto leve, cativante e divertido, como deveria ser. Quanto às dificuldades, nunca as vejo assim! Quando aparece um “probleminha”, eu me divirto muito resolvendo. Os maiores desafios deste livro foram os neologismos. Mas é uma delícia inventar palavras!

3. A partir da sua experiência como tradutora, como você conceitua a arte de traduzir?

Traduzir é escrever, criar. Estou falando, claro, de tradução literária. Quando você traduz um texto literário, você está realmente criando uma peça literária. É como transpor uma obra de arte em outro suporte: reproduzir em aquarela, por exemplo, o que outro artista fez em óleo. Não vai ficar igual nunca, mas tem que causar a mesma impressão, ou pelo menos chegar bem perto. Traduzir literatura é, primeiramente, lidar com emoção. Se o texto traduzido me emocionar como o original, sei que estou no caminho certo. Depois vem a parte mais técnica, digamos assim. Primeiro, o texto tem que me tocar, depois eu esculpo as palavras, me valho da gramática, dos recursos da língua portuguesa. Quando leio um texto traduzido que parece traduzido eu sinto pena do texto. Um texto traduzido nunca deve conter palavras ou expressões que nunca usaríamos ou que nem mesmo existem. Estar “mais perto” do original mas parecer estranho para o leitor não é uma qualidade de um texto traduzido. Eu sou do time que acredita que um bom texto é um bom texto, tendo ele sido escrito em português ou traduzido para o português. Anglicismos e expressões esdrúxulas são imperdoáveis.

4. Quais teóricos te influenciaram no teu caminhar como tradutora?

Foram mais escritores/tradutores do que teóricos. Eu sempre acredito mais em quem faz do que em quem fala! Eu gosto muito do Erwin Theodor (que foi professor de Língua e Literatura Alemã na FFLCH – USP), justamente por causa da abordagem social/histórica que ele faz do texto e do processo de tradução. Todo texto tem aspectos políticos, sociológicos e históricos e estes são diferentes dos aspectos que cercam o tradutor. Por isso considero a pesquisa nesse sentido importantíssima. Muitas vezes, coisas mudam de significado e, se não tivermos esse background, nossa tradução pode ficar comprometida. Nesse sentido, também, é possível dizer que não há uma única leitura e, portanto, uma única versão de um livro. Claro

que as versões não são drasticamente diversas mas tem pontos divergentes por conta disso: o tradutor leva seu mundo (e por mundo entenda-se também a cultura representada por seu idioma) para aquele material e cada tradutor também é um leitor, que leva suas leituras para o que escreve. Portanto, vejo aí quase um novo livro que nasce em outro idioma. Gosto muito também do Paulo Rónai, especialmente do livro *A Tradução Viva*: sem ser pedante nem complicar o descomplicado, ele dá uma aula sobre o que é o ofício de tradutor e os problemas e belezas desse caminho. Inspirador.

5. Como foi a parceria com o ilustrador Carlo Giovani?

Na verdade trabalhamos separadamente. O Carlo fez um trabalho lindíssimo e inovador que eu só vi depois de publicado. Aliás, a produção gráfica desse livro é belíssima. O trabalho do Carlo valorizou o texto, o formato escolhido para o livro e o papel. É como entrar num sonho. Sinto-me privilegiada por ter meu texto ao lado da arte dele.

Anexo 3

Ficha técnica do livro *O Maravilhoso Mágico de Oz* (2013):

Título original: The Wonderful Wizard of Oz
Coordenação Editorial: Lenice Bueno da Silva
Assistente Editorial: Patrícia Capano Sanchez
Tradução: Renata Tufano
Ilustrações e capa: Carlo Giovani
Coordenação de edição de arte: Camila Fiorenza
Diagramação: Camila Fiorenza e Cristina Uetake
Revisão: Nair Hitomi Kayo
Tratamento de imagens: Fábio N. Precendo
Impressão e acabamento: Ricargraf

Ficha técnica do filme *O Palhaço* (2011):

Gênero: Comédia
Direção: Selton Mello
Roteiro: Marcelo Vindicatto, Selton Mello
Elenco: Álamo Facó, Bruna Chiaradia, Cadu Fávero, Dalton Mello, Erom Cordeiro, Fabiana Karla, Ferrugem, Giselle Indrid, Giselle Motta, Hossen Minussi, Jackson Antunes, Jorge Loredó, Larissa Manoela, Maíra Chasseraux, Moacyr Franco, Paulo José, Renato Macedo, Selton Mello, Teuda Bara, Thogun, Tônico Pereira e Tony Tonelada
Produção: Vania Catani
Fotografia: Adrian Teijido
Trilha Sonora: Plínio Profeta
Duração: 90 min.
Ano: 2011
País: Brasil
Cor: Colorido
Estreia: 28/10/2011 (Brasil)
Distribuidora: Imagem Filmes
Estúdio: Bananeira Filmes
Classificação: 10 anos