

THE ROAD: A TRADUÇÃO DAS PERSONAGENS PARA AS TELAS¹

Francisco Romário Nunes²

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo analisar a tradução das personagens centrais do romance *The Road* (2006), do escritor norte-americano Cormac McCarthy, para o filme, dirigido por John Hillcoat (2009). Com base em alguns princípios de Candido (2011) sobre a personagem de ficção, nos conceitos dos Estudos da Tradução, em que se destacam Even-Zohar (1990) e Lefevere (2007), como também Cattrysse (2014), que traz apontamentos acerca da adaptação como uma forma de tradução, discutiremos o processo de tradução das personagens para às telas, observando o contexto de cada linguagem.

Palavras-Chave: Tradução; Adaptação; *The Road*

Abstract

This paper aims to analyze the translation of the main characters in the novel *The Road* (2006), by the American author Cormac McCarthy, into film, directed by John Hillcoat (2009). Based on some principles by Candido (2011) about the fictional character, the concepts of Translation Studies highlighted by Even-Zohar (1990), and Lefevere (2007), as well as Cattrysse (2014), who brings discussions on adaptation as a form of translation, we will discuss the translation process of the characters into screen, observing the context of each language.

Keywords: Translation; Adaptation; The Road

INTRODUÇÃO

A narrativa do romance *The Road* (2006), do escritor estadunidense Cormac McCarthy é um texto que contrapõe dois mundos quase sempre em conflitos: o mundo conhecido pelo pai, que tenta manter na memória resquícios de bondade e benevolência; e o mundo do menino, que, nasce já quando o planeta, para ser mais exato, os Estados Unidos, vivem dias pós-apocalípticos, em que a humanidade ficou rapidamente insana. A sobrevivência de pai e filho depende da união de ambos, e de como o homem conseguirá transmitir ao filho as histórias do passado. No entanto, os dois estão constantemente em perigo, em decorrência dos grupos de canibais que aterrorizam a estrada. É uma narrativa que sugere uma série de interpretações sobre o fim do homem,

¹ Trabalho de mestrado orientado pelo Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (UFC)

² Mestrando da Universidade Federal do Ceará (UFC)

sobre a sua natureza violenta, mas, ao mesmo tempo, é uma parábola de como um pai e seu filho podem manter laços estreitos de amizade.

The Road obteve grande sucesso no sistema literário norte-americano, se tornando um *best-seller*, e posteriormente sendo vencedor do Prêmio Pulitzer de ficção no ano seguinte de sua publicação.

Em 2009, o romance foi roteirizado e adaptado com título homônimo para o cinema com a direção do cineasta australiano John Hillcoat. O filme é caracterizado pelo gênero dramático e, também, como um filme apocalíptico. Neste trabalho, investigaremos o processo tradutório da narrativa para o sistema fílmico, descrevendo as estratégias que o diretor usou na construção das personagens nas telas. Para tal, faremos uma discussão sobre o conceito de adaptação como tradução, considerando alguns pontos sobre a composição da personagem de ficção.

ADAPTAÇÃO COMO TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO COMO ADAPTAÇÃO

As adaptações fílmicas de textos literários são tão velhas quanto o próprio cinema, e os estudos de adaptações fílmicas iniciaram desde os anos 1900 (CATTRYSSSE, 2014, p. 21). No entanto, o conceito de adaptação como tradução surgiu na década de 1990, postulado por Patrick Cattrysse. Este conceito foi orientado pela teoria dos polissistemas, de Even-Zohar (1990), que tinha como um dos objetivos principais, discutir o fato de que a literatura, a partir de uma nova tradição crítica, não podia mais ser tida como “[...] an isolated activity in society, regulated by laws exclusively (and inherently) different from all the rest of the human activities, but as an integral – often central and very powerful – fator [...]” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 2) na criação artística e cultural da sociedade.

Os princípios teóricos, de Even-Zohar, propuseram, assim, novos métodos de investigação do texto literário e da literatura traduzida, não só enquanto produto, mas também como processo, lançando pressupostos e hipóteses capazes de esclarecer o funcionamento, a produção e a tradução de obras artísticas em sistemas específicos, dentro de uma esfera maior denominada polissistema. Trata-se do reconhecimento de que a tradução é um novo texto, e que deve ser analisado a partir da sua criação, e que é dependente de um contexto social. Além de considerar uma gama de obras em diferentes gêneros e posições no sistema, evitando que apenas modelos e padrões dominantes sejam estudados. Por fim, os pressupostos da teoria dos polissistemas nos

auxiliam na tentativa de pensar uma metodologia para investigar as traduções entre sistemas diferentes.

Nesse sentido, o conceito de reescritura, postulado por André Lefevere (2007), dialoga com princípios dessa teoria na medida em que, “A Tradução é, certamente, uma reescritura de um texto original. Toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética [...]” (2007, p. 11). Logo, ela pode ser manipulada dentro de um contexto, a fim de estabelecer interesses tanto poético, quanto ideológico. Portanto, o que pode ocorrer com a literatura traduzida dentro do sistema de chegada é que,

Produzindo traduções, histórias da literatura ou suas próprias compilações mais compactas, obras de referência, antologias, críticas ou edições, reescritores adaptam, manipulam até um certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das correntes ideológica ou poetológica dominante de sua época (LEFEVERE, 2007, p. 23).

Outro ponto na discussão de Lefevere que merece destaque é a ideia de que tradutores podem gerar imagens de escritores, tornando-os conhecidos e dando as suas obras projeção no sistema receptor. Para o autor:

No passado, assim como no presente, reescritores criaram imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero e, às vezes, de toda uma literatura. Essas imagens existiam ao lado das originais com as quais elas competiam, mas as imagens sempre tenderam a alcançar mais pessoas do que o original correspondente e, assim, certamente o fazem hoje (LEFEVERE, 2007, p. 18-19).

Nessa perspectiva, pensar que a tradução ou a adaptação fílmica de um texto é uma cópia seria inadequado, já que as transformações a que o texto de partida é submetido são determinantes para que este obtenha alcance em outras culturas e mídias. Caso contrário, as obras consideradas “originais” não poderiam ditar novos estilos, muito menos entrar em sistemas diferentes. Assim, os reescritores interpretam os textos e introduzem novas poéticas que possibilitam inovações. A tradução se insere, deste modo, nos processos que permeiam a escrita, como uma ação que é sempre interpretativa e transformadora, no sentido de que realimenta os textos através de relações baseadas nos contextos histórico, político e cultural, dos quais passam a fazer parte quando traduzidos para outras línguas, linguagens, épocas ou sistemas.

Se consideramos especificamente a tradução entre linguagens, podemos destacar a contribuição de Cattrysse (1992, p. 53-54), no sentido de estender o conceito de tradução. Para o autor, uma nova abordagem no plano do estudo do filme-adaptação pode nos trazer novas percepções dentro dos padrões fundamentais de comunicação, tanto no filme quanto na tradução, bem como sua aplicação à teoria dos polissistemas de Even-Zohar nos ajudaria também a entender os processos pelos quais as práticas de adaptação fílmicas passam, principalmente, em relação aos sistemas culturais, políticos e econômicos que moldam a forma de criação de uma narrativa cinematográfica.

Nessa visão de Cattrysse (1992, p. 55), na análise do processo de adaptação, é preciso verificar as políticas de seleção que fazem com que uma obra literária seja transmutada ao cinema, as próprias políticas de adaptação dos objetos selecionados e o modo como estes filmes-adaptações funcionam dentro do contexto cinematográfico, e as relações que podem haver entre as políticas de seleção e a função/posição que o filme adaptado tem dentro do seu contexto de produção e recepção.

Em estudo recente, Cattrysse pontua que (2014, p. 62), o estudo de adaptação deve investigar as obras como produtos finais, considerando três esquemas: primeiro, considerar as adaptações mais ou menos como um fenômeno específico e examinar o funcionamento e posição das adaptações nos seus contextos de chegada; segundo, entender quais questões estão relacionadas ao processo de adaptação, que deve ser orientado pelo sistema de chegada e condicionado pelas exigências do seu contexto; e o terceiro esquema, seria examinar a existência de relações sistêmicas entre o processo de adaptação e a função e a posição do seu resultado final enquanto produto de um contexto. O diálogo entre as práticas de adaptação e os outros sistemas de signos, portanto, faz-se relevante, tendo em vista que seus conceitos interagem e um pode influenciar o outro.

Partindo da premissa de que literatura e cinema são linguagens distintas, e que cada um tem suas normas e regras que perfazem o processo de criação, o que defendemos é um equilíbrio entre as partes, um modelo de comparação adequado as diferentes modalidades sem julgamentos de valores ou pré-conceitos, observando as relações entre as imagens produzidas no texto literário e no texto fílmico.

Ademais, uma adaptação compreende um amálgama de signos e suas combinações geram uma sequência de movimentos que estabelece comunicação, exigindo uma leitura por parte do espectador (que pode variar dependendo do contexto e do público que tem acesso), e que reflete os interesses dos envolvidos, na busca de

representar certa poética e ideologia. O que temos, portanto, é um entrecruzamento de elementos que juntos delineiam mais um campo de estudo.

Desta forma, a adaptação não se constitui apenas uma forma de tradução, mas, além disso, como processo de produção e recepção de uma obra, que é determinado por múltiplas condicionantes que são encontradas, tanto no contexto de partida quanto no contexto de chegada (CATTRYSSSE, 2014, p. 11).

É nessa perspectiva que a nossa investigação parte para lidar com a tradução das personagens do romance *The Road*, de Cormac McCarthy, para o cinema.

A PERSONAGEM DE FICÇÃO NO ROMANCE E NO CINEMA

As personagens sempre exercem um papel importante, e a obra de arte é o lugar onde “[...] nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo)” (ROSENFELD, 2011, p. 45). O leitor contempla, através da ficção, personagens variadas, que se distanciam ou se aproximam de sua realidade.

Quando lemos um romance, confrontamos uma condição de um ambiente determinado por uma duração temporal e um espaço. Candido (2011, p. 53) afirma que o enredo se apresenta através das personagens e que as personagens vivem no enredo. Estes elementos se complementam e exprimem os intuitos do romance. É necessário, pois, um contexto, para que as personagens possam viver suas ideias.

Ainda de acordo com Candido (2011, p. 55), a narrativa romanesca se baseia em certa relação entre o ser vivo e o ser fictício, que é manifestada através da personagem. É nesta condição entre realidade e ficção que nasce o romance, sendo que, seu universo é estabelecido pelo escritor. Na vida real, nós interpretamos cada indivíduo que conhecemos, dizemos se ele é amigável, honesto, bondoso, sisudo, etc., mas nem sempre isto é possível, pois não há como dimensionar uma pessoa e toda a sua cultura em modos-de-ser. Já no romance, esta interpretação não é a mesma, posto que o indivíduo romanesco e seu modo-de-ser são construídos de acordo com a caracterização dada pelo escritor (CANDIDO, 2011, p.58)

Candido reforça que, graças aos recursos de caracterização, “[...] o romancista é capaz de dar a impressão de um ser limitado, contraditório, infinito, na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação” (CANDIDO, 2011, p. 59). Assim, as

personagens do romance são apresentadas de forma mais precisa, o que cria certa lógica no romance. Porém, isto não significa dizer que a personagem é mais simples do que um ser vivo.

Alguns romancistas modernos procuraram criar esquemas justamente para demonstrar que a personagem fictícia pode ser complexa, dificultando, inclusive, os traços psíquicos. Candido pontua que:

A personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se o compararmos com o máximo de traços que pululam, a cada instante, no modo-de-ser das pessoas. (CANDIDO, 2011, p. 60).

Porém, no romance moderno, os escritores usaram estas combinações para criar personagens mais difíceis, ou seja, personagens que possuem uma psicologia mais complicada, fragmentada e moldada a partir de alguns limites de caracterização. Vale ressaltar que várias tentativas de definir tipos de personagens surgiram antes mesmo do desenvolvimento do romance moderno. Candido (2011, p. 61) comenta o modelo de Johnson no século XVIII, que identificou “personagens de costumes”: que possuem traços mais distintos, e toda vez que a personagem entra em ação, é logo reconhecida de forma caricatural. E “personagens de natureza”, que são apresentadas por meios superficiais, sendo mais difíceis de serem regularmente identificáveis.

Outra forma de compreender as personagens vem do século XX, através do modelo de Foster que sugeria dois tipos diferentes: “personagens planas” e as “esféricas ou redondas”. Candido (2011, p. 62-63) explica que as “personagens planas” são construídas em cima de uma única ideia ou qualidade, podendo até ser expressa por uma frase. As “personagens esféricas”, por outro lado, são organizadas com maior complexidade, diz Candido, ou seja, são imprevisíveis.

Como vimos, esses modelos surgiram com uma tentativa de desvendar a forma como os escritores combinam cada personagem, investigando as próprias falas, os gestos descritos, enfim, tentavam estabelecer parâmetros para definir as expressões dos seres fictícios.

Candido afirma que o conhecimento que temos das ações das personagens fictícias – diferentemente da vida real que quase nunca sabemos o motivo das ações do outro – nos é desvendado pelo romancista, “[...] cuja função básica é, justamente, estabelecer e ilustrar o jogo das causas, descendo a profundidades reveladoras do espírito” (CANDIDO, 2011, p. 66).

Nesse sentido, podemos dizer que, a interpretação de uma personagem de um romance deve levar em conta o processo de criação, e que “[...] a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista” (CANDIDO, 2011, p. 74). Desse modo, deve-se salientar que os modos-de-ser criados pelo escritor são combinados com vários outros elementos. Como Candido observa, “[...] a vida da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, ideias” (CANDIDO, 2011, p. 75). Assim, a existência de uma personagem é uma escolha do escritor, que se entrosa com o contexto do romance e, que a ela faz associações, organizando essas associações de modo que cada uma faça sentido.

No cinema, as formas de situar a personagem são semelhantes as do romance. Porém, os recursos de elaboração são outros, em que a câmera passa a ter uma função narrativa. A câmera “Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O *close-up*, o *travelling*, o ‘*panoramizar*’ são recursos tipicamente narrativos” (ROSENFELD, 2011, p. 31).

Para Gomes (2011, p. 106), as personagens adquirem certa mobilidade, acompanhada de uma desenvoltura no tempo e no espaço. Além disso, acrescentam-se recursos da direção de fotografia, ao iluminar os seres e os objetos de um determinado modo para ajudar no desenvolvimento da narrativa. A direção de arte, também, tem seu papel na criação de figurinos para a composição da personagem, dando-lhe uma aparência definida.

Para Gomes (2011, p. 111), há uma diferença básica entre a personagem do romance e do cinema. Enquanto no romance a personagem é exclusivamente feita de palavras escritas, no filme, as palavras faladas ajudam a forjar sua caracterização. Ademais, nos filmes, “[...] as personagens são encarnadas em pessoas [...]” (GOMES, 2011, p. 111), ou seja, há a presença de um ator que interpreta e toma para si um ser que ganhará vida somente depois que for construída por todo o aparato cinematográfico.

No caso das adaptações, as personagens que são adaptadas de romances, por exemplo, já existem e fazem parte do contexto do romance. No filme, ela fará parte de outro universo, a partir de outras referências. Nesse sentido, Gomes (2011, p. 116) avalia que o cinema reduz as personagens oriundas da literatura, e que somente aspira uma transposição equivalente. Discordamos dessa posição, posto que o cinema se caracteriza como outro meio de linguagem, além do mais, o cinema, muitas vezes, não tem este intuito, devido aos seus modos narrativos serem distintos, e não ter a intenção

de criar personagens equivalentes as da literatura. Na nossa concepção, em que vemos o cinema como um sistema de linguagem dentro de um polissistema cultural, não se pode simplesmente dizer que o filme reduz uma personagem sem avaliar os critérios utilizados na sua composição. Como a adaptação é uma reescritura, as personagens são construídas com base no contexto do filme, e devem, portanto, ser coerentes com o sistema de chegada.

A personagem do romance e a personagem do filme dialogam por serem construídas a partir de um modelo fictício, mas, ao considerar uma adaptação como um produto com seus próprios resultados, altera-se esta dependência de equivalência, possibilitando assim discutir a personagem no próprio filme, ao invés de simplesmente comparar com o romance.

Considerando as forlumações supracitadas, perguntamos: como as personagens principais do romance *The Road* foram construídas no cinema? Quais as estratégias narrativas utilizadas pelo diretor para ressignificar as personagens na tela? Quais relações podem ser feitas entre as personagens do romance e do filme?

THE ROAD: A TRADUÇÃO DAS PERSONAGENS DO ROMANCE PARA AS TELAS

Em *The Road*, McCarthy recria o mundo a partir de uma catástrofe (ambiental ou nuclear, não se sabe ao certo), e expõe o homem e toda a sua natureza violenta. A história é ambientada no meio Oeste norte-americano e narra uma história de um pai e seu filho (ambos sem nomes próprios).

As personagens caminham por uma terra desolada coberta por cinzas, e, pela estrada encontram vestígios de assassinos e muitos cadáveres. Não há muito o que levar exceto um carrinho com alguns pertences. Juntos seguem para o sul, em direção à costa. O filho é tudo para o pai, na verdade, “[...] each the other’s world entire” (MCCARTHY, 2006, p. 6) A idade do garoto é incerta, pois não há referências exatas sobre isso. O leitor, porém, logo descobre que o garoto não conheceu o mundo anterior, e isto fica evidente através das histórias que o pai conta sobre o mundo antigo. Podemos inferir então que as personagens representam o passado e o futuro perdidos nas cinzas de uma estrutura social que não existe mais.

Há poucos diálogos entre pai e filho. No entanto, as ações das personagens apontam para um amor familiar forte e, esta relação é descrita ao longo do romance. A narrativa se estrutura, ainda, por meio de descrições que mostram a unidade entre pai e

filho. Mesmo tendo de enfrentar uma batalha pela sobrevivência em meio ao apocalipse e o contínuo medo, as personagens transmitem uma força de vontade, uma esperança que vão conseguir encontrar pessoas boas. O maior símbolo de esperança é o “fogo” que ambos dizem carregar durante a jornada.

Neste contexto, o romance foca na relação pai-filho, intercalando com a descrição de um mundo que está morrendo e completamente devastado pela presença de canibalismo, que apavora a criança e preocupa o pai. O desenvolvimento da narrativa se dá pela presença de alguns símbolos. O fogo, por exemplo, tem papel importante na narrativa, pois pode significar a criação de um ser quase mítico, em outras palavras, de um “novo homem”, e o menino, por sua vez, surge como a representação do novo espírito americano diante do caos e da violência.

Considerando o contexto político e histórico dos Estados Unidos do início do século XXI, em que os ataques de 11 de Setembro de 2001 marcaram fortemente o povo estadunidense, inclusive reformulando toda uma cultura do imperialismo, em que as bases se dão na construção de um discurso que seja capaz de reerguer a América e levar a nação a um ponto de equilíbrio e manutenção de sua história de glórias, esta personagem criada por McCarthy pode nos dar a possibilidade de interpretação de que o menino reverbera o desejo de um país mais unido contra qualquer tipo de injustiça, mesmo que esta injustiça seja provocada pelos próprios americanos.

Outro elemento que reforça o caráter simbólico do menino é seu poder de superação. Diante de um mundo que está se deteriorando, o garoto nos lembra a fénix, reforçando o elemento mítico, como aquele que carrega o fogo e ressurge das próprias cinzas. O garoto é o símbolo da tentativa de remedir toda a humanidade. O menino é divinizado pelo pai que diz: “If he is not the word of God God never spoke” (MCCARTHY, 2006, p. 05).

O pai acreditava que o menino era “[...] all that stood between him and death” (MCCARTHY, 2006, p. 29). Por isso, não podia falhar na missão de entregar seu filho a pessoas boas. No entanto, há alguns conflitos durante a narrativa, principalmente, no que se refere à possibilidade de cometer suicídio, seguindo o exemplo da esposa que preferiu a morte a viver naquelas condições. Estes conflitos são recursos narrativos que inserem na história tensão do começo ao fim.

O desfecho do romance se dá com a morte do pai, e a certeza de que o menino continuará a jornada. O último ensinamento do pai é para que o menino não desista, pois “This is what the good guys do. They keep trying. They don’t give up”

(MCCARTHY, 2006, p. 137). O garoto encontra uma família tradicional, com pai, mãe, filho e filha. Este encontro pode ser visto como representação de uma reconciliação entre a tradição (a família) e o novo espírito (encarnado no menino), a prova da continuidade e da junção destes dois elementos.

O romance em questão foi adaptado três anos depois para o cinema. Dirigido por John Hillcoat, a narrativa cinematográfica se insere na temática do apocalipse. É interessante observar que a indústria cinematográfica, principalmente de Hollywood, explorou nos primeiros anos do século XXI o tema apocalíptico, apresentando filmes, tais como *Children of Men* (2006), de Alfonso Cuarón, e *The Book of Eli* (2010), dirigido pelos irmãos Hughes, que colocam a humanidade em ameaça de extinção.

O filme *The Road* (2009) contribuiu para essa produção fílmica ao apresentar uma qualidade cinematográfica que mostra a natureza morta, as terras cobertas por cinzas, grandes planos abertos, que situam o espectador no espaço da narrativa pós-apocalíptica. *The Road* foi filmado nas regiões de *Pittsburgh*, *New Orleans* e *Mount St. Helens* nos Estados Unidos. As localidades escolhidas possuem paisagens desérticas que lembram um cenário pós-apocalíptico, com campos carboníferos e por conter na época um parque de animação destruído por um incêndio e uma rodovia abandonada, paisagens estas propícias às descrições do livro.

Com relação às personagens (pai e filho), estas são mostradas em uma escala que vai do primeiro plano para planos gerais, o que os reduzem a seres minúsculos diante da paisagem. Há também muitos planos detalhes que realçam certos objetos (como os brinquedos, a arma, o carrinho, o piano, etc.) que contribuem para o espectador ser impactado pela condição das personagens. Martin explica que “[...] cada uma das imagens de um filme mostra um aspecto estático dos seres e das coisas, e é sua sucessão que recria o movimento e a vida” (2013, p. 160). Assim, a constituição da história e das personagens depende do contexto elaborado através do aparato cinematográfico. No caso deste filme especificamente, a narrativa é composta de modo que o espectador reconheça a sua organização linear e os sentidos de cada objeto e personagens.

A relação pai-filho é construída através da utilização de técnicas de leves movimentos de câmeras e planos fixos nos rostos. Este tipo de montagem, de acordo com Martin (2013, p. 147), organiza os planos de um filme em certas condições de ordem e de duração. Uma cena em especial é construída para indicar que o elemento

fogo é carregado pelo menino. Nela, um pedaço de madeira em chamas é projetado a sua frente, ele direciona o seu olhar, sopra o fogo, mas este não se apaga. Cria-se assim, na tela, um símbolo que tem o papel de realçar as personagens como portadoras da esperança, graças à lógica da montagem, do movimento de câmera e da duração da ação. O fogo é um símbolo dramático, que na concepção de Martin, diz respeito àqueles recursos que “[...] desempenham um papel direto na ação, fornecendo ao espectador elementos úteis para a compreensão do enredo” (2013, p. 113).

Enquanto a criança é representada como uma personagem com subjetividade mais ressaltada na diegese fílmica, o pai, de outra forma, tem seu modo-de-ser representado mais em função do uso de *flashbacks*, que fazem o espectador entender o porque de sua esposa ter cometido suicídio, bem como a sua angústia por não ter impedido a mulher de agir de tal forma. Para Martin (2013, p.250), o *flashback* é uma razão dramática. E isto é intensificado no decorrer do filme através da montagem, o que caracteriza a personagem a partir de um modo-de-ser. Enquanto o pai tem destaque nos *flashbacks*, o garoto constitui vários planos subjetivos, especialmente nas cenas mais tensas. Através do olhar ou do pensamento (podendo também ser o sonho), o espectador percebe o ponto de vista da personagem, e é através desse olhar que o ser fictício é exteriorizado para o espectador, que passa a ver o que a personagem vê, ou sonhar o que ela sonha.

Como no romance, o modo como o filme constrói as personagens reforça a relação pai-filho. Mas diferente dele, cria um teor mais melodramático, essencialmente por conta do *flashback*, e apresenta o menino também como um ser que conduz um fogo simbólico intenso, visível e autêntico. A última sequência do filme é encerrada através de um plano frontal, dando a entender que ele representa a nova sociedade, com novas responsabilidades, e que o prêmio de não ter desistido foi ser encontrado por uma família tradicional.

CONCLUSÃO

Ao longo dessa breve análise, pudemos observar que o filme, por possuir um contexto distinto do romance, ressignificou traços da narrativa com relação as personagens. O garoto possui mais participação, inclusive com muitos *close-ups*, reforçando o foco na sua composição. Além disso, a câmera subjetiva é mais usada nas cenas em que ele aparece. Com relação ao pai, criou-se um melodrama mais intenso, principalmente com o uso de *flashbacks*, em que o diretor explora a questão da memória, da lembrança do

mundo anterior, e da sua ex-mulher. As personagens, por fim, são construídas a partir do aparato cinematográfico que intensifica, através de métodos específicos, a unidade pai e filho.

Romance e filme dialogam na medida em que ambos apresentam as personagens pai e filho, no entanto, percebemos dois contextos diferentes, em que as imagens são trabalhadas de acordo com as especificidades de cada sistema de linguagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CATTRYSSE, P. *Film Adaptation as Translation: Some Methodological Proposals*. In Target 4:1. 53-70 (1992): John Benjamins. Amsterdam.

_____, *Descriptive adaptation studies: epistemological and methodological issues*. London: Antwerpen-Apeldoorn &Garant, 2014.

MCCARTHY, Cormac. *The Road*. New York: Vintage Books, 2006.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem studies*. *Poetics Today International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, Tel Aviv, v. 11, n. 1, p. 1-218, Spring 1990.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2007.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção* [et al.]. São Paulo: Perspectiva, 2011.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

HILLCOAT, John. *The Road*. Direção de John Hillcoat. Paris Filmes, 2009, 1 DVD, 111 min.

CUARÓN, Alfonso. *Children of Men*. Direção de Alfonso Cuarón. Universal Studios, 2010, 1 DVD, 109 min.

HUGHES, Albert & HUGHES, Allen. *The Book of Eli*. Direção de Albert Hughes e Allen Hughes. Warner Home Vídeo, 2010, 118 min.