

THE WIZARD OF OZ, DO LITERÁRIO AO CINEMATOGRAFICO: DIÁLOGOS À LUZ DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Eveline ALVAREZ DOS SANTOS¹³⁵
Luzinaldo Alves de OLIVEIRA Júnior¹³⁶

INTRODUÇÃO

A tradução intersemiótica é um dos caminhos teóricos que podemos percorrer quando queremos fazer um estudo comparativo-analítico entre um texto verbal e um não verbal. A literatura comparada, área que nos fornece subsídios para identificarmos os diálogos possíveis entre obras de vieses artísticos concebidas em outras atmosferas semióticas pode enveredar pelos caminhos das pesquisas intersemióticas área a qual adentramos.

Sobre literatura comparada, campo onde se concentra as linhas de pesquisas relacionadas às comparações entre as diversas expressões artísticas e/ou provenientes da literatura, Tânia Franco Carvalhal, afirma que “é a comparação de uma literatura com outro ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana” (CARVALHAL, 1998, p. 74).

A prática de tradução entre obras de códigos artísticos distintos, de maneira em geral, precede qualquer idealização de que deve seguir a sombra do original. Seguindo essa linha de raciocínio, devemos ter em mente que ao traduzir, o tradutor não se preocupa em trocar os signos de um campo semiótico para outro ao pé da letra, pois seria impossível, visto que cada tipo de texto tem suas características próprias, cada um apresenta um sistema de signos que pertence a um sistema próprio que apresenta suas especificidades semióticas. É esta impossibilidade que enfatiza a ideia de que “traduzir é repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-as em uma outra configuração seletiva e sintética” (PLAZA, 2001, p. 40).

A necessidade de transportar os signos de uma atmosfera semiótica a outra, dando a ideia de intercâmbio sógnico entre os dois hemisférios, de acordo com os estudos de Júlio Plaza (1987), é vista como uma prática “crítico-criativa”, ou seja, um tratado sobre a transcrição dos signos se estabelece, mantendo um diálogo entre os campos semióticos distintos. Sendo assim, a obra traduzida deve ser “apreciada de acordo com os valores do campo no qual se insere e não em relação aos valores do outro campo” (JOHNSON, 2003, p. 42).

O presente artigo analisa o processo tradutório entre a obra literária *The Wizard of Oz*, de L. Frank Baum (2011) e a obra fílmica, homônima, de Victor Fleming (1939), na composição do espaço, bem como os símbolos em que a narrativa é inserida, comparando os possíveis diálogos intersemióticos, bem como divergências e convergências e as possíveis negociações entre a obra literária e cinematográfica, por meio dos artifícios preestabelecidos em ambos as atmosferas narrativas, explanando de forma sucinta os pontos que mais detiveram nossa atenção.

Nosso propósito não é apenas analisar o texto e a película, mas também de propor um passeio entre os dois universos, denotando as características que os configuram, e poder fornecer a base para uma consciência crítica acerca do tema aos interessados na área. Para

¹³⁵ Professora de Língua Inglesa Substituta dos Cursos de Tradução e LEA da UFPB e Professora do quadro efetivo do Estado da Paraíba.

¹³⁶ Graduado em Letras- Inglês pela Universidade Estadual da Paraíba (2016) e atualmente Pós-graduando do curso de especialização em Ensino de Inglês e Literatura Inglesa e Norte-Americana, no Claretiano – Centro Universitário.

fomentar nossa análise buscamos respaldo, também, nos estudos de Xavier (1983), Johnson (2003), Bazin (1991), Plaza (2001), entre outros.

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA, LITERATURA E CINEMA

A decodificação dos signos de um sistema semiótico para outros existe acerca da necessidade de recontar uma história e/ou transmitir a mensagem do original a múltiplas interpretações, por meio de outras cores, palavras, imagens e sons. Contudo, por mais que uma obra seja a base para a recriação de outras, não podemos julgá-las como se pertencessem ao mesmo campo signífico, pois são concebidas em berços semióticos diferentes.

O processo intersemiótico consiste justamente em transcodificar os signos no campo verbal para o não verbal de maneira coesa, dentro das possibilidades encontradas em cada sistema. Tendo em vista que todo o sistema semiótico tem suas regras e suas limitações. Sobre o processo da tradução intersemiótica Júlio Plaza (2001) nos afirma que:

[...] numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura (p.30).

No universo literário o autor compõe sua narrativa utilizando dos signos verbais para comunicar o enredo. Dessa maneira, o autor cria o espaço, as personagens e as ambientações onde fluentemente a narrativa se estabelece, despertando o imagético do leitor. No universo cinematográfico, acontece a metamorfose dos signos verbais para não verbais. Entre outras palavras, um simples capítulo da obra literária pode vir a se resumir em apenas uma cena com duração de 5 minutos. Tendo em vista que no sistema fílmico a comunicação é feita através do audiovisual que comunicam com a rapidez que o sistema literário narra de forma prolixa.

Partindo do pressuposto no parágrafo anterior, torna-se evidente que muitos são os desafios encontrados no processo da tradução. Sendo assim, encontramos nos estudos de Haroldo de Campos o respaldo necessário para entender como se dá o processo, antes de analisarmos as obras. Segundo o autor, sobre a recriação no processo de tradução, afirma que, a “tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação (CAMPOS, 1992, p. 35).

Podemos dizer que, os tratados entre ambos os sistemas são assegurados por seus mecanismos, e a obra ao passar por um processo de metamorfose semiótica não é mais a mesma, mas é e deve ser vista como [re]criação do original. Dessa maneira, as obras se distinguem e se individualizam, por mais que narrem a mesma história, suas narrativas são geradas em organismos diferentes.

OS SÍMBOLOS NA COMPOSIÇÃO DO ESPAÇO EM AMBAS AS NARRATIVAS

Ao analisar uma obra devemos ter em mente que o princípio de tudo é o signo. É através do signo que se forma o imagético, pois ao acompanharmos a narrativa de um texto as imagens vão sendo formadas em nossa mente, dando origem a primeira tradução. Sendo assim, os símbolos são provenientes dos signos, de maneira plural. Tendo em vista que um mesmo símbolo pode ter vários significados, ainda que de forma convencional. Peirce define o símbolo como “um signo que se constitui como tal simplesmente ou principalmente pelo

fato de ser usado e entendido como tal, quer o hábito seja natural ou convencional, e sem se levar em conta os motivos que originalmente governaram a sua seleção” (1958, p. 2.307).

Os símbolos tem sido uma forma de expressar o oculto ao cruzar dos séculos, desde os primórdios das civilizações, como os hieróglifos, até os dias atuais. Com base nessa premissa, enxergamos no símbolo o poder de re-significar uma história, de cruzar a fronteira do que está na superfície e enxergar o que está nas entrelinhas do texto, seja no literário ou filmico. Dessa forma, usamos o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2015) para termos um respaldo histórico-filosófico dos símbolos por nós catalogados. O mesmo nos conceitua que: “É próprio do símbolo o permanecer indefinidamente sugestivo: nele, cada um vê aquilo que sua potência visual lhe permite perceber. Faltando intuição, nada de profundo é percebido” (WIRT, 111, apud. CHEVALIER E GHEERBRANT, p. XXII).

Os espaços em ambas os sistemas são consolidados através da narrativa. Contudo, ambas são apresentadas de maneiras distintas. No texto se dá através das palavras e no cinema por imagens, cores e sons. No primeiro campo semiótico, o autor conta com a percepção leitora para dar asas ao imagético, criando cenários e personagens em sua mente. Ao passo que no plano cinematográfico, ao espectador não é requerido muito, além do simples ato de acomodar-se e prestar atenção aos detalhes apresentados por meio do audiovisual. O que difere é que no campo literário o leitor tem maior autonomia na criação e interpretação do que lhe está sendo apresentado. Na sétima arte se dá o contrário, tendo em vista que é retirada do leitor a tarefa de conceber tudo em seu imaginário, cabendo ao mesmo interpretar por outros meios: as falas dos atores, os efeitos da câmera, e alguns efeitos sonoros como, música, ruídos entre outros. É importante mencionar que, no campo filmicoo narrador é a câmera, de acordo com Rosenfeld em sua contribuição para o livro *A personagem de ficção*, nos afirma que “a câmera, através de seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa”, e em seguida exemplifica com alguns tipos de artifícios inerentes ao sistema, atribuídos a câmera: “Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O *close up*, o *traveling*, o “panoramizar” são recursos tipicamente narrativos” (2004, p.9). Segundo Jost & Gaudreault, 2009, p. 106:

A relação da câmera com o espaço é, portanto, de uma importância muito grande no plano narrativo, já que, como notamos é graças à mobilidade da câmera (no duplo sentido de mobilizar, de fazer mexer) que o cinema desenvolveu boa parte de suas faculdades narrativas.

Portanto, para chegarmos ao tema “espacialidade”, antes tivemos que exemplificar como a narrativa se compõe em ambos continentes, tendo em vista que é através dela que somos introduzidos ao mesmo. Sobre espaço recorreremos aos estudos de Borges que, de maneira linear nos conceitua acerca de como este elemento se apresenta dentro do enredo:

Quando falamos de espaço, referimo-nos tanto aos objetos e suas relações como ao recipiente, isto é, à localização desses mesmos objetos. Além disso, nunca podemos esquecer o observador a partir do qual aquelas relações são construídas na literatura. Assim, ao analisarmos um espaço qualquer, por exemplo, casa, navio, escola, etc., não podemos nos esquecer dos objetos que compõem e constituem esse espaço e de suas relações entre si e com as personagens e/ou narrador. Continente, conteúdo e observador são partes integrantes de uma topoanálise, pois é a junção desses três elementos que forma o que se entende por espaço. Ao analisarmos o quarto, devemos ter em mente que os objetos nele presentes, mesmo os mais ínfimos, devem ser objetos de reflexões (BORGES FILHO, 2007, p.17).

Os objetos inerentes à espacialidade, segundo o autor mencionado, podem e devem ser detentores de reflexão. Sendo assim, podemos enxergá-los como símbolos, os quais são interpretantes dos signos linguísticos presentes nas obras. Outro ponto que entra em nossa análise é a mensura de perdas e ganhos, por meio das convergências e divergências neste processo de intercâmbio sógnico da tradução no continente de chegada, identificando a presença desses símbolos nos espaços em ambas as narrativas e analisando de que maneira eles foram representados ao atravessar um campo semiótico a outro.

DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS EM *THE WIZARD OF OZ*

A obra de Baum (1856-1919), datada de 1900, final do século XIX, época em que o simbolismo já era uma forte tendência presente nas obras de cunho artístico, no primeiro capítulo do texto literário somos apresentados às pradarias do Kansas através do narrador que descreve a vida difícil que Dorothy e seus tios levam nesse ambiente triste, sem cor e sem vida, castigado por eventos climáticos.

O autor usa a cor cinza para descrever a imagem na mente dos leitores, aproximando a níveis verossímeis o universo ficcional do real, como podemos perceber no trecho a seguir extraído do capítulo 01:

Quando Dorothy ficava na porta e olhava ao redor, ela não podia ver nada além da grande pradaria cinza dos dois lados. [...] O sol havia torrado a terra arada, transformando-a numa massa cinza com pequenas rachaduras. Até a grama já não era mais verde, porque o sol queimara a ponta de suas longas folhas até elas ganharem a mesma cor de todo o resto (BAUM, 2011, p. 12).

Podemos aqui ter a cor cinza como um signo que denota um tom triste a narrativa, tendo em vista que a cor representa a ausência de todas as outras, e dessa maneira compõe um cenário triste, o que condiz com a descrição dos fatos narrados.

O narrador menciona que a cor se “estendia até o horizonte em todas as direções” (p.12), nos dando a proporção de intensidade ocasionada pelo significado simbólico da cor que o autor quis enfatizar. Segundo o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant sobre o significado da cor, o mesmo nos afirma que: “Os Hebreus se cobriam de cinza para exprimir uma intensa dor. Entre nós o gris-cinza é uma cor de luto aliviado. A grisalha de certos tempos brumosos dá uma impressão de tristeza, de melancolia, de enfado. É o que se chama um tempo gris” (2015, p. 248).

Contudo, não podemos deixar de lado o fato de que a palavra cinza não apenas está relacionada à cor, mas também ao resíduo que se torna ao ser queimado alguns elementos. Tendo em vista que é por causa da alta temperatura do sol a variação da cor da grama e todo o resto, cria-se uma relação entre o resíduo e sua cor. Com intuito de encontrar respaldo para nossa interpretação, encontramos no Dicionário de Símbolos, a seguinte definição sobre a cinza:

[...] a cinza extrai seu simbolismo do fato de ser, por excelência, um valor residual: aquilo que resta após a extinção do fogo e, portanto, antropocentricamente, o cadáver, resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida. [...] a cinza simbolizará a nulidade ligada à vida humana, por causa de sua precariedade (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2015.p.247).

Percebe-se então que, de acordo com a definição, a cinza representa a escassez da vida através de uma realidade precária, sem vida, igualmente como é descrita a vida no Kansas pelos nossos personagens. Contudo, todos parecem cinza por conta da vida castigada pelo clima instável, e, por conseguinte despertando o sentimento de tristeza. Peirce nos esclarece a relação entre signo e símbolo, e como se dá as possíveis associações feitas entre elas:

[...] qualquer palavra comum, como “dar”, “pássaro”, “casamento”, é um exemplo de símbolo. Ele é aplicável a tudo aquilo que possa concretizar a ideia relacionada à palavra. O símbolo não é capaz de identificar, por si próprio, as coisas às quais se refere ou se aplica. Ele não mostra um pássaro, nem nos faz ver um casamento, mas supõe que somos capazes de imaginar tais coisas, associando a elas a palavra (1958, 2.298).

A cor/elemento é associada pelo narrador a tristeza, ressaltando mais uma vez a ideia plural do símbolo, sendo atribuído a mais de um significado, como podemos testificar com a seguinte passagem: “Na época em que tia Em foi morar lá, ela era uma esposa jovem e bonita. O sol e o vento a transformaram também. Tiraram o brilho de seus olhos e os deixaram com um cinza sóbrio; tiraram o vermelho de suas bochechas e lábios, e estes se tornaram cinzas também” (BAUM, 2011, p. 12), e em seguida continua a associar a cor/elemento ao sentimento de tristeza causado pela dura vida no campo: “ O tio Henry nunca ria. Ele trabalhava duro de manhã até a noite e não sabia o que era alegria. E também era cinza, da longa barba até as botas gastas; ” (p.12). Entretanto, o narrador nos revela que Dorothy era a única que ainda não havia se tornado cinza, pois o cachorro “Totó que fazia Dorothy rir, e a salvava de ficar tão cinza quanto tudo ao seu redor. Totó não era cinza; ” (p.12).

O filme foi produzido pelos estúdios *MGM*¹³⁷, na década de 30, estrelado por Judy Garland e dirigido por Victor Fleming. Nas primeiras cenas da obra fílmica, nos deparamos com a aflição de Dorothy ao comunicar aos seus tios que uma senhora estaria incomodada com Totó, seu cachorrinho de estimação, e que a mesma estaria chegando para buscá-lo, com a alegação de que o cão teria a atacado, e que representava “perigo” para a comunidade. Faz-se necessário salientar que esta cena não existe no livro, mas a questão principal aqui é o sentimento de tristeza e aflição que a protagonista apresenta em ambas as narrativas. Não devemos esquecer que, o Totó representa a razão pela qual Dorothy não ter se tornado cinza (lê-se triste), como mencionado no texto, neste caso, a protagonista está lutando por sua felicidade.

A inter-relação entre os dois campos semióticos se estabelece através das cenas iniciais serem em tons de sépia, o que notoriamente é classificado como um dos primeiros pontos da relação de diálogos da tradução do signo cinza simbolicamente apresentado no livro, como também os elementos que compõe o espaço das narrativas, ex.: as pradarias, o céu, a tinta da casa descascada pela ação do sol e chuva, entre outros elementos de cena que denotam a precariedade da vida que levavam no Kansas, como exemplificamos com as seguintes imagens extraídas da película.

¹³⁷ Metro-Goldwyn-Mayer, foi uma empresa norte-americana de comunicação de massa que produziu o filme.



IMAGEM 1



IMAGEM 2

Assustada com a chegada do fenômeno climático, Dorothy não consegue chegar até o porão, lugar onde servia de abrigo em momentos como este, por causa de Totó, que desaparece de repente. A cena, no livro, segue com o movimento estarrecedor e abrupto da casa ao entrar no olho do ciclone, e a protagonista “acabou engatinhando pelo chão até a sua cama e se deitando nela. Totó a seguiu e deitou-se ao seu lado” (BAUM, 2011, p.14). Este é o momento crucial para o desenrolar de todo o enredo, pois neste momento nosso pensamento fica dividido por causa da seguinte passagem: “Apesar do balanço da casa e do uivo do vento, Dorothy logo fechou os olhos e adormeceu” (p.14); Teria Dorothy sonhado toda história, ou ela realmente vivenciou tudo aquilo? Este também é um dos pontos que nos intriga e buscamos analisá-lo.

Costumeiramente representada como prelúdio para o desenrolar do enredo, a tempestade do ciclone representa o conflito¹³⁸ em que Dorothy se encontra, pois, a garota se vê em busca de um lugar diferente da triste realidade que vive no Kansas. Sobre o tal evento climático encontramos a seguinte definição:

Nas tradições ameríndias, o furacão (ciclone, tromba, tornado, redemoinho) é concebido como uma conjuração dos três elementos (o ar, o fogo, a água) contra a terra: uma revolta dos elementos. É uma libertinagem quase orgástica das energias cósmicas. Simboliza o fim de um tempo e a promessa de um tempo novo (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2015, p. 455).

Após o evento climático, Dorothy acorda em uma terra muito diferente do castigado Kansas:

Ela foi acordada por um estrondo, tão repentino e forte que, se Dorothy não estivesse deitada na sua cama macia, poderia ter se machucado. [...] Ela correu de sua cama com Totó atrás e foi abrir a porta. A garotinha deu um grito de alegria quando olhou ao seu redor; seus olhos se abriam cada vez mais com a vista maravilhosa à sua frente. O ciclone havia baixado a casa bem suavemente – para um ciclone – no meio de uma terra maravilhosa. Havia faixas de um lindo gramado por todo lado, com majestosas árvores trazendo frutas lindas e suculentas; ramos de maravilhosas flores por todos os cantos, e pássaros com plumagens diferentes e brilhantes saltavam cantando em árvores e arbustos. Um pouco à frente havia um pequeno riacho, que corria brilhante entre arbustos verdes, murmurando num tom muito receptivo para aquela menina que viveu tanto tempo naquelas pradarias cinza e secas (BAUM, 2011, p.18).

¹³⁸“é qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, idéias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor” (GANCHO, 1995, p. 11).

Ao despertar, Dorothy abre a porta para um mundo cheio de cores, frutos e vida, completamente diferente da realidade que vivia no Kansas, como podemos observar na seguinte imagem extraída do filme:



IMAGEM 3

Conforme anteriormente citado, a partir deste momento a película passa a ser filmada em cores, e a narrativa adquire completude em termos de apresentação de signos não verbais e seus simbolismos para maior compreensão e observação do espaço. Tendo em vista que as cores podem ser interpretadas como símbolos na representação de seus recipientes também, conforme nos afirma Brandão: “Se considerarmos a 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).

A cor a qual nos chamou atenção que a protagonista traz em seu figurino é o azul, não somente pelo vestuário da protagonista, mas também pela cor que representa o povo da terra ao qual o ciclone a trouxe, conforme exemplificamos através do seguinte trecho: “As casas dos Munchkins eram bem esquisitas; redondas, com uma cúpula grande de telhado. Todas eram pintadas de azul, porque nesta terra do Leste o azul era a cor favorita” (BAUM, 2011, p.27).

Partindo deste pressuposto, não poderíamos deixar de pesquisar sobre a representação convencional de seu significado. Segundo o *Dictionary of Literary Symbols* de Michael Ferber, sobre a cor, o mesmo afirma que: “blue is traditionally the color of heaven, of hope, of constancy, of purity, of truth, of the ideal. In Christian color-symbolism blue belongs to the Virgin” (1999, p. 31).¹³⁹

De acordo com a definição anteriormente citada, a cor contextualizada ao mundo de Oz, representa um ideal de pureza na construção da personagem, tendo em vista que a mesma é descrita no texto literário como “uma garotinha inocente e inofensiva” (BAUM, 2011, p.19), e a correlação da cor do seu vestido estar presente em vários recipientes na terra desconhecida. Isto nos deixa claro a visão pura que a personagem tinha sobre as coisas, não descartando a hipótese de que tudo não passa de fruto de seu imagético. Contudo, a cor em questão na obra fílmica apresenta-se apenas no vestuário da protagonista, na cor do céu, e o lago (elementos da natureza que refletem a pureza por terem forte ligação com Deus, enquanto criador de tudo).

¹³⁹“azul é tradicionalmente a cor do paraíso, da esperança, da constância, da pureza, da verdade, do ideal. No Cristianismo o simbolismo das cores o azul pertence a Virgem” (Tradução nossa), (p.31).

Outro ponto que nos chamou atenção durante o processo analítico entre a representação dos signos nas narrativas em ambos os espaços, são os sapatos encantados que pertenciam a Bruxa Má do Leste, que passam a pertencer a Dorothy, pois a sua casa aterrissou em cima da feiticeira causando sua morte, implicando na libertação do povoado que eram vítimas de suas crueldades. No campo literário o tal par de sapatos são prateados, conforme exemplifica a seguinte passagem:

Os pés da Bruxa morta haviam desaparecido totalmente e nada sobrara além dos sapatos prateados. – Ela era tão velha – explicou a Bruxa do Norte –, que secou rapidinho no sol. É o fim dela. Mas os sapatos são seus, e você deveria calça-los (BAUM, 2011, p.21).

No cinema os sapatos são representados na cor do Rubi (vermelho), como é possível verificar no quadro a seguir.



IMAGEM 4

É oportuno mencionar que, tanto a prata quanto o rubi são elementos naturais, convergindo apenas na origem elementar, porém como símbolos convencionais representam ideias. Portanto, procuramos pelo significado simbólico de ambos os elementos, e encontramos a seguinte definição: “a prata é igualmente símbolo de pureza, de toda espécie de pureza”, e que “assemelha-se a limpidez de consciência” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2015, p.739). O rubi segundo a mesma fonte era considerado nas civilizações antigas “emblema de da felicidade”, pois o mesmo “acabava com a tristeza e reprimia a luxúria; ele resistia ao veneno, prevenia contra a peste e desviava os maus pensamentos” (PORS, 128, apud. CHEVALIER E GHEERBRANT, 2015, p. 791).

Os sapatos encantados comportam grande poder em ambas as narrativas, e são responsáveis pelo regresso da protagonista ao seu lar, justificando assim o papel designado ao objeto e o seu simbolismo. Dessa forma, enxergamos a mudança de significantes coerente, tendo em vista que o rubi tem um simbolismo que se aproxima a intensidade da ação designada ao objeto (os sapatos), que seria não só o de transportar a personagem entre os mundos, mas também de protegê-la de toda mal. Em contrapartida, o signo prateado, relacionado ao metal, simboliza a pureza da personagem, tendo em vista que os sapatos foram destinados a pertencê-la, simbolizando a pureza de sua consciência.

Dorothy ao seguir o conselho da Bruxa do Norte, segue a estrada de tijolos amarelos para chegar a Cidade das Esmeraldas e encontrar com o poderoso Oz para pedir que lhe ajudasse a voltar para o Kansas, encontra em seu trajeto três personagens que se tornam seus companheiros, são eles: o Espantalho, o Homem de Lata, e o Leão covarde. Os três personagens buscam por elementos que lhes faltam: cérebro, coração e coragem. Juntamente com a protagonista eles saem em uma jornada cheia de aventuras e riscos.

Na tradução para o cinema, estes três personagens são interpretados pelos mesmos atores que interpretam os ajudantes do Tio Henry e Tia Em, personagens que não existem na obra literária. Enxergamos este aspecto, como uma sinalização do diretor para o espectador,

nos deixando entender que tudo não passava da imaginação da protagonista, o que justifica a criação de personagens que não existem relacionando-os aos personagens do texto-base. Outro exemplo é a personagem Srta. Gulch, a mesma que queria levar o Totó para sacrificar, a qual interpreta a Bruxa Má no imagético de Dorothy. O elo entre as personagens Srta. Gulch e a Bruxa Má está em perseguir o Totó, personagem que lemos aqui como representante da ‘felicidade’ da protagonista. O diretor repetiu a cena do cão sendo retirado de sua dona, sendo posto em uma cesta, primeiro pela Srta. Gulch e segundo pela Bruxa Má no mundo de Oz, ambas interpretadas pela mesma atriz.



IMAGEM 5



IMAGEM 6

Nas cenas iniciais da obra fílmica, os três ajudantes dão conselhos a protagonista quando a mesma está aflita ao saber que querem levar o seu animal de estimação. Os conselhos são sobre ter coragem para enfrentar a situação e pensar com calma em uma solução e a agir com o coração, fazendo referência as necessidades requeridas aos personagens Espantalho, Homem de Lata e o Leão covarde, fruto do imaginário da protagonista.



IMAGEM 7



IMAGEM 8

Interpretamos a escolha do diretor-tradutor em manter os mesmos atores de maneira a enfatizar a ideia de que tudo não passava da criação do imagético da protagonista, por intermédio de um sonho, diferindo da intenção impregnada pelo autor no texto literário, tendo em vista que, no livro a única pista relevante que encontramos para fundamentar a hipótese de que os três companheiros podem ser representados como o subconsciente da protagonista, é que os três personagens não separam-se dela em momento algum, exceto quando a mesma volta para o Kansas. Porém, os três companheiros já haviam alcançado seus desejos: um cérebro para pensar, coração para sentir, e coragem para enfrentar os medos.

A resposta para os anseios de Dorothy estava a todo tempo com ela, e isso é referenciado por meio dos sapatos mágicos que ganhou ao derrotar a Bruxa Má minutos após

sua chegada na terra encantada, pois os mesmo comportavam poder suficiente para realizar seu desejo. Entretanto, vale salientar que na obra literária a aventura pelo mundo de Oz foi realmente vivenciada por Dorothy, como exemplifica o trecho que segue:

Os sapatinhos deram três passos, e ela parou tão de repente que rolou na grama várias vezes antes de perceber onde estava. Finalmente ela se sentou e olhou ao redor. – Nossa, que maravilha! – Dorothy gritou. Ela estava sentada no campo do Kansas, e diante dela estava uma casa nova que o tio Henry construía depois que o ciclone carregara a outra (BAUM, 2011, p. 186-187).

Na tradução para o sistema cinematográfico a protagonista acorda em sua cama cercada pelo Tio Henry, Tia Em, os três ajudantes da fazenda e o Mágico, que a mesma havia encontrado em uma das primeiras cenas quando tentou fugir com Totó a fim de evitar que os separassem.



IMAGEM 9

Conforme é possível observar nas imagens acima, o diretor-tradutor elimina a hipótese dos leitores/espectadores interpretarem toda a jornada da protagonista como verdadeira, ao finalizar a obra fílmica com as cenas em destaque, aproximando-nos a níveis verossímeis do universo ficcional, tendo em vista que tudo não passa de criação do imaginário, atividade que nos é possível conceber enquanto seres humanos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente análise partiu de alguns pontos que nos intrigou a investigar as duas esferas semióticas à luz das teorias da TI. As cenas que serviram de objeto para análise foram analisadas a partir de suas divergências/convergências com o intuito de melhor compreender as escolhas e caminhos tomados pelo diretor, e poder classificar de que maneira estas modificações implicariam na narrativa do sistema de partida para o de chegada, e principalmente demonstrar por meio das teorias que serviram de base para sustentar nossa análise a relação significante- significado, e seus simbolismos na composição do espaço.

O desafio em analisar duas obras pertencentes a sistemas signícos distintos, está, ainda que para muitos, em não subjugar-las como se fossem provenientes do mesmo campo semiótico, pois por mais que o diretor-tradutor tenha o livro como fonte de inspiração para sua recriação, o mesmo não tem como obrigação obedecer à narrativa do campo literário, pois o “filme é uma obra autônoma, independente da leitura do livro” (XAVIER, 2005).

De acordo com Bazin (1999), “seguir o livro página por página é algo diferente e outros valores estão em jogo e que o objetivo do cineasta não deve ser o de transcrever para a

tela uma obra cuja transcendência ele reconhece *a priori*” (p. 82-83). Dessa forma, podemos reafirmar que ao lermos um livro e posteriormente assistirmos sua tradução para o cinema, devemos desconstruir a ideia de que tanto a ordem dos fatos quanto características peculiares da narrativa no literário devem repetir-se, obrigatoriamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTÔNIO CÂNDIDO e outros. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAUM, L. FRANK. **O mágico de Oz**. Tradução: Santiago Nazarian. – São Paulo: Barba Negra: Leya, 2011.

BAZIN, Andre.(1991) **O cinema**. São Paulo: Brasiliense. _____.(1999) *Por um cinema impuro*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense. TextoXerocopiado.p. 83-104.

BORGES FILHO, Oziris, **Espaço e literatura: Introdução à toponálise/** Oziris Borges Filho – França, São Paulo, Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BRANDÃO, L.M.B. Epistemologia de la comunicaci3n: um análisis semi3tico de la informaci3n atraves de la imagen de la industria. Leon, 2003. 277 p. Tese (Doutorado em Comunica33o, A33o e Conhecimento) - Universidade de Leon. Departamento de Filosofia y Ci3ncias de la Educacion. 2003.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradu33o como cria33o e como cr3tica. In: _____. **Metalinguagem & outras metas**. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARVALHAL, Tânia Franco Carvalhal, **Literatura Comparada**. São Paulo. Ática, 1998.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figures, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

FERBER, Michael. **A Dictionary of Symbols**. London: Cambridge University Press, 1999.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1995.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recria33o: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, Tânia et all. (2003) **Literatura, cinema e televis3o**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural.

JOST, François; GRAUDREAUULT, André. **A Narrativa Cinematográfica**. Editora Unb: Brasília, 2009.

PEIRCE, Charles Sanders,1958. **The Collected Papers**. Cambridge, MA: Harvard University Press.

PLAZA, Julio. (2001) **Tradu33o intersemi3tica**. São Paulo: Perspectiva.

THE WIZARD OF OZ. Dire33o: Victor Fleming. Produ33o: Mervyn Le Roy. Um filme de Metro-Goldwyn-Mayer,1939.Warner Bros. Entertainment Inc, 2012. DVD 102 min.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.