



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Marco Aurelio Barsanelli de Almeida

Um estudo da adaptação cinematográfica da figura do herói do romance
Stardust, de Neil Gaiman

São José do Rio Preto - SP
2015

Marco Aurelio Barsanelli de Almeida

Um estudo da adaptação cinematográfica da figura do herói do romance
Stardust, de Neil Gaiman

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração - Teoria e estudos literários, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattner

São José do Rio Preto - SP
2015

Almeida, Marco Aurelio Barsanelli de.

Um estudo da adaptação cinematográfica da figura do herói do romance Stardust, de Neil Gaiman / Marco Aurelio Barsanelli de Almeida. -- São José do Rio Preto, 2015
95 f. : il.

Orientador: Alvaro Luiz Hattner

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura inglesa – Séc. XX – História e crítica. 2. Literatura inglesa - Adaptações. 3. Gaiman, Neil - Stardust - Crítica e interpretação. 4. Cinema e literatura. 5. Adaptações para o cinema. 6. Heróis na literatura. I. Hattner, Alvaro Luiz. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 820:791.43

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Marco Aurelio Barsanelli de Almeida

**Um estudo da adaptação cinematográfica da figura do herói do
romance *Stardust*, de Neil Gaiman**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração - Teoria e estudos literários, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattner
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado
Universidade Estadual de Maringá

São José do Rio Preto
28 de agosto de 2015

Resumo

Este trabalho tem o objetivo de analisar o modo como a figura do herói é construída em um romance contemporâneo e, a partir dos dados obtidos nesse estudo, entender a maneira como esse herói é traduzido para o suporte fílmico. Como base para meu trabalho, utilizo o romance *Stardust* (1999), do escritor inglês Neil Gaiman, e sua adaptação cinematográfica *Stardust* (2007), lançada no mesmo ano no Brasil sob o título de *Stardust: o mistério da estrela*. Como aporte teórico utilizo, principalmente, os textos de Campbell (2007), Propp (1978) e Simonsen (1987) no que concerne ao herói, sua jornada e como ele a enfrenta. Utilizarei também, especialmente, as teorias de Hutcheon (2006), Sanders (2006), Stam (2000) e Leitch (2007, 2008) no que refere-se ao estudo da adaptação de obras literárias; e os textos de Martin (2003), Xavier (2005) e Vanoye e Goliot-Lété (1994), sobretudo, ao comentar sobre o cinema, suas características e o modo como produz suas obras. Proponho aqui uma visão da adaptação enquanto obra artisticamente autônoma, bem como do herói como uma figura que, apesar de beber dos grandes clássicos, apresenta-se com novas características.

Palavras-chave: cinema; *Stardust*; Neil Gaiman; adaptação, herói.

Abstract

This study aims at analysing the way the figure of the hero is built in a contemporary novel and, from the data obtained, understanding the way the hero is translated to the filmic media. The corpus of the research was constituted by the novel *Stardust* (1999), by the English writer Neil Gaiman, and its film adaptation *Stardust* (2007), released in Brazil, in the same year, under the title *Stardust: o mistério da estrela*. As theoretical contribution I use, mainly, the texts by Campbell (2007), Propp (1978) and Simonsen (1987) regarding the hero, his journey and how he faces it. I will also use, specially, the theories of Hutcheon (2006), Sanders (2006), Stam (2000) and Leitch (2007, 2008) for the study of the adaptation of literary works; and the texts of Martin (2003), Xavier (2005) and Vanoye and Goliot-Lété (1994) to comment on film, its characteristics and the way it produces its works. I propose here a vision of the adaptation as an artistically independent work, and the hero as a figure that, despite the recurrent dialogue with the great classics, shows himself with new characteristics.

Keywords: cinema; *Stardust*; Neil Gaiman; adaptation; hero.

Dedico este trabalho aos meus pais, José Aparecido e Maria José, à minha irmã, Maria Julia e à minha avó, Noêmia, que sempre me incentivaram a seguir meus caminhos, quaisquer que fossem eles.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por todas as portas que me tem aberto, por ter me escutado quando precisei e por ter me feito muitas vezes pensar sobre mim e minhas escolhas.

Agradeço aos meus pais, José Aparecido e Maria José, por todo o apoio que me deram desde a infância, pelo carinho e pelas broncas, por todas as oportunidades que me concederam ao longo desses 27 anos e por acreditarem mais em mim do que eu mesmo.

À minha avó, Noêmia, pela preocupação e cuidado em todos os momentos, desde que posso me recordar.

À minha irmã, Maria Julia, por ter me feito sorrir em muitos momentos que achei que não conseguiria.

Ao professor Dr. Alvaro Luiz Hattner pela orientação, pela paciência e pela solicitude.

Aos professores Dr. Peter James Harris, Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos e Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado pela leitura cuidadosa de meu trabalho e pelas orientações oferecidas para a melhoria deste.

A todos os professores que passaram por minha vida, pois minha educação hoje é reflexo de seu trabalho.

A meus amigos mais próximos pelas conversas, risadas e palavras de incentivo.

À CAPES pelo apoio financeiro.

Sumário

Introdução	10
1. O herói: algumas considerações	15
2. Adaptação e cinema	30
2.1 Uma visão geral sobre o discurso cinematográfico	30
2.2 Alguns conceitos sobre adaptação	34
3. Tristran Thorn/Tristan Thorn: o herói em ambos os suportes	53
3.1 Dunstan e a recusa da jornada	56
3.2 Tristran Thorn: a construção do herói na narrativa	60
3.3 A representação do herói na adaptação	78
4. Considerações finais	91
Referências bibliográficas	93
Outra bibliografia consultada	95

Introdução

O trabalho em questão pretende analisar o modo como é construída a figura do herói na adaptação cinematográfica do romance *Stardust* (1999), de Neil Gaiman. Primeiramente, gostaria de comentar brevemente sobre o autor e sobre o enredo do romance em questão, além de esclarecer as razões que me levaram a escolher tais obras como corpus de minha pesquisa.

Neil Richard Gaiman é filho de David Gaiman, um diretor de empresas e Sheila Gaiman, uma farmacêutica. De ascendência judaica, o autor nasceu no dia 10 de novembro de 1960, em Porchester, na Inglaterra. Apaixonado por histórias em quadrinhos desde a juventude, em 1980 Gaiman inicia uma carreira no jornalismo, vindo a dedicar-se aos quadrinhos a partir de 1983.

Em dezembro de 1988 a série de *graphic novels* *Sandman*, considerada por muitos a obra prima de Gaiman, é lançada. Em 1989 a DC publica a minissérie de Gaiman intitulada *Black Orchid*, uma das obras mais conhecidas do escritor, que conta a história de uma super-heroína em sua luta contra o crime nas ruas de Gotham. Em 1996 estreia na BBC a série televisiva *Neverwhere*, com roteiro escrito por Neil Gaiman e Lenny Henry sendo, posteriormente, adaptada por Gaiman na forma de romance, lançado no mesmo ano pela BBC Books.

Em 1997 o autor lança sua primeira obra direcionada ao público infantil: *The Day I Swapped My Dad for Two Goldfish*. É no mesmo ano que é lançada a primeira das quatro partes de *Stardust*, com ilustrações de Charles Vess, desenhista e amigo do autor, que também colaborou com Gaiman em outras obras como alguns livros da série *Sandman* e em *The Books of Magic*, entre outros.

Stardust foi originalmente lançado pelo selo Vertigo, da DC Comics, em uma minissérie em quatro capítulos e republicado posteriormente, em 1999, pela HarperCollins em edição única. A versão de 1999 foi publicada apenas com o texto, excluindo as ilustrações de Vess.

Segundo Hank Wagner, Christopher Golden e Stephen R. Bissette, autores de *Os vários mundos de Neil Gaiman* (2011), a indústria editorial considera os ilustradores como “[...] dispensáveis e passíveis de serem mudados dentro dos componentes do universo do autor [...]” (p. 464). Não concordo com a ideia de que as ilustrações sejam um elemento dispensável. A falta das ilustrações, se não compromete a compreensão do texto escrito, infelizmente não permite que estas ajudem na leitura, além de prejudicar a beleza física do livro, visto a boa qualidade dos desenhos de Vess (figura 1).



(Figura 1: Tristran encontra Yvaine pela primeira vez.)

Por fim, em 2007, é lançada a adaptação cinematográfica do romance de Gaiman, intitulada no Brasil *Stardust: o mistério da estrela*, dirigida por Matthew Vaughn, diretor conhecido por filmes como *X-men: First Class* (2011) e *Kingsman: Secret Service* (2015). O filme também teve o autor de seu texto adaptado, Gaiman, participado como produtor. Apesar de não ter sido um sucesso de bilheteria nos Estados Unidos, segundo Wagner, Golden e Bissette (2011), devido à pouca publicidade sobre a adaptação, esta contou com a participação de atores consagrados da indústria cinematográfica, como Robert De Niro, Michelle Pfeiffer,

Claire Danes, Peter O’Toole e Ian McKellen, que participou como narrador no início e no final do filme. Todos atores e atrizes reconhecidos por seus trabalhos, o que concede grande prestígio à obra filmica.

O romance conta a história do jovem Tristran Thorn, um garoto morador do vilarejo de *Wall*¹, assim chamado devido a um muro existente nos arredores da cidade e que, segundo os habitantes locais, separa o mundo dos homens do mundo que denominam como *Faerie*. O jovem Tristan, sem saber de sua ascendência sobrenatural, embarca em uma jornada em busca de uma estrela que havia caído no mundo mágico de forma que, quando retornar com a estrela, deseja pedir a garota por quem está apaixonado, Victoria Forester, que se case com ele.

Tristran então atravessa o muro e, do outro lado, faz amigos como o homenzinho peludo e o capitão de um navio voador, enfrenta vários perigos como a rainha das bruxas e a *Serewood*² (uma floresta que devora quem se aventura por ela), e termina por finalmente encontrar em Yvaine, a estrela caída, o real desejo de seu coração.

O herói então descobre ser o próximo rei do mundo encantado e, junto a Yvaine, com quem havia se casado, trazem ao reino mágico, chamado de Stormhold, uma longa era de paz.

As diferenças na linha narrativa entre o romance e sua adaptação são claras. Em busca de compreender melhor essas diferenças, como leitor de Gaiman e apreciador da sétima arte, percebi em ambas as obras aqui tratadas, o romance e a adaptação filmica deste, uma oportunidade de não somente me aprofundar no mundo onírico de Gaiman, como também de trabalhar com o estudo de obras cinematográficas, fortemente interessantes para mim. Meus estudos sobre o autor e sua obra começaram com o romance *Coraline* (2002) e sua adaptação cinematográfica *Coraline e o mundo secreto* (2009), ambos de lançamento posterior, respectivamente, ao romance e à obra filmica.

Iniciei meus estudos sobre *Coraline*, romance e filme, em 2012, o que acabou rendendo-me um breve relatório sobre a relação entre as obras em ambos os suportes e o desejo de estender meus estudos para a outra adaptação cinematográfica feita a partir de uma obra de Gaiman, a do romance *Stardust* (1999).

¹ Na versão brasileira o nome da cidade foi traduzido como “Muralha”, entretanto devido a meu trabalho se utilizar do original em inglês, escolhi manter o nome adotado neste. Gostaria de esclarecer, todavia, que as partes em português constantes nas notas de rodapé durante a análise serão retiradas da versão brasileira, assim, o nome “Muralha” estará presente apenas nas referidas notas.

² Traduzido como “Floresta Murcha” na versão brasileira.

Intrigado pela maneira como a personagem do herói é tratada em ambas as mídias, me decidi por fazer deste o foco de minha pesquisa, de modo a compreender as mudanças, cortes e expansões realizadas no universo dessa personagem, para encaixá-la satisfatoriamente na realização filmica.

As diferenças entre ambas as obras, como comentado acima, são claras. Ainda assim, como discutirei no decorrer deste trabalho, longe de servir como uma deformação do texto adaptado, ambas as obras se complementam.

Basicamente o enredo nos conta de Tristran Thorn, personagem principal em ambos os suportes, que percorre seu caminho com a intenção de encontrar uma estrela caída do outro lado do muro, no reino mágico, em *Faerie*³, e acaba por encontrar seu verdadeiro amor na forma de Yvaine, a estrela. Essa linha narrativa é desenvolvida também na adaptação, entretanto, com os recortes de cenas e personagens e as expansões necessárias de modo a transformar o texto e moldá-lo para a apresentação deste no novo suporte.

Os trabalhos utilizados como apoio para meu estudo foram basicamente de três tipos: teorias sobre o herói, teorias sobre a arte cinematográfica e teorias sobre adaptação. Para uma melhor apresentação e discussão desses suportes teóricos, decidi dividi-los em dois capítulos: o primeiro, no qual discorro acerca das teorias concernentes ao herói, sua jornada e seus obstáculos, e o segundo, no qual apresento primeiramente uma visão geral sobre o discurso cinematográfico e, posteriormente, focalizo alguns conceitos sobre adaptação.

As teorias sobre o herói apresentadas no Capítulo 1 desta dissertação foram essenciais para que eu pudesse entender como se constrói essa personagem, mas também para compreender os elementos que constituem seu universo, como seus auxiliares, seus rivais, os perigos que precisa enfrentar, o objeto ou a pessoa a quem busca, como sua jornada se desenvolve e por qual motivo e como ela termina. Esses elementos, mesmo não se configurando como foco de minha pesquisa são, a meu ver, essenciais para que eu possa compreender o herói como um todo. Ao mesmo tempo em que Propp (1978) e Simonsen (1987), principalmente, me fornecem as características próprias dos heróis dos contos maravilhosos, Campbell (2007) me oferece um panorama geral do herói em diversas culturas, expandindo minha visão acerca de tal personagem.

³ O conceito de *Faerie* é assim nomeado e tratado por J. R. R. Tolkien em seu texto *On Fairy Stories* (2006). Resumidamente, segundo o autor, *Faerie* seria o reino mágico onde vivem e se aventuram as fadas, elfos, bruxas, gigantes, anões e ogros, mas que também contém elementos do mundo humano como as árvores, pássaros, vinho, pão e mesmo os homens mortais, quando estes se veem encantados de alguma forma.

Além disso, ao comparar as explicações de todos os autores que me fornecem material teórico, percebi que existe acerca do herói uma gama mais ou menos estável de características, que me permitem formar um grupo geral de qualidades que podem ser atribuídas a tal personagem, mesmo que não de forma obrigatória.

No Capítulo 2, que dividi em duas partes, tratarei a princípio de alguns conceitos sobre cinema e a imagem cinematográfica, utilizando teorias propostas por autores como Ismail Xavier (2005), Marcel Martin (2003), Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), entre outros.

Posteriormente, no mesmo capítulo, abordarei algumas visões acerca do processo de adaptação, sua relação com o texto literário e os problemas que um texto pode enfrentar ao ser adaptado. Para tanto utilizarei algumas teorias de Jack Boozer (2008), Julie Sanders (2006), Robert Stam (2000, 2005, 2008), Linda Hutcheon (2011), Thomas Leitch (2007, 2008), Timothy Corrigan (2008) e Imelda Whelehan (1999, 2008), que me darão subsídios em minha discussão acerca das relações entre literatura e cinema e sobre o processo de adaptação, além de Tiphaine Samoyault (2008), que me auxiliará em minha discussão sobre o conceito de intertextualidade.

Por fim, analisei o modo como a personagem do herói se manifesta no suporte literário para, posteriormente, verificar como essa mesma personagem foi tratada no suporte fílmico. A partir de meus estudos percebi os cortes e expansões que são feitas, discutindo possíveis razões para tais transformações ao texto base.

Assim, notamos que ainda que se trate de um processo de adaptação, a fidelidade não é a principal questão a nos preocupar, mas, sim, a forma como a adaptação foi realizada e o modo como, ainda mantendo suas inegáveis relações intertextuais, os textos de ambos os suportes mantêm sua independência significativa e artística.

Notei também como o texto é modificado visando a melhor aceitação do público e, apesar de se tratar de um processo artístico, pois exige a contribuição intelectual de criação de diretores, roteiristas e desenvolvedores técnicos, também é essencial para o sucesso do filme que ela traga o retorno financeiro esperado.

Começarei minhas discussões discorrendo um pouco sobre a figura do herói e as teorias que envolvem essa personagem.

1. O herói: algumas considerações

Nos contos populares, romances, obras teatrais ou cinematográficas, é habitual encontrarmos a figura da personagem principal, responsável por fazer com que a história a ser narrada se desenvolva, geralmente, através do enfrentamento de desafios. Essa personagem, seja ela do sexo masculino ou feminino, sozinha ou acompanhada de outras personagens, é comumente identificada como sendo o herói (ou heroína) do texto no qual se expressa.

A figura do herói vem desde a antiguidade e tem se desenvolvido na literatura conforme as variações das correntes estético-literárias até os dias de hoje. O herói, para os gregos, por exemplo, situava-se em posição intermediária entre os homens e os deuses, mostrando uma visão dual: ao mesmo tempo em que representava uma degradação divina, era também a promoção dos homens.

Os poemas épicos greco-latinos nos trazem o herói, como Enéias, de caráter bélico, mas que ao mesmo tempo reúne em si os valores, limitações e a própria identidade romana. O heróis belicosos são logo substituídos pelos heróis mártires das canções carolíngias de gesta⁴, nas quais seus martírios redimem seus pecados.

No século XII temos os heróis arturianos e a Távola Redonda, seus cavaleiros reuniam raízes célticas, cristãs, gnósticas e islâmicas. Essa cultura medieval, em sua transição para o Renascimento, nos traz Dante, protagonista da *Divina Comédia*. O herói é conduzido por Virgílio, símbolo da cultura greco-romana, através do inferno e do purgatório, e por São Bernardo e Beatriz, sua amada, através do paraíso. Deixa para trás o passado clássico pagão e se abre à era cristã.

Cervantes nos traz o herói cavalheiresco e ridicularizado, entorpecido pela febre das leituras e apaixonado por uma pretensa dama, Dulcineia, que não é mais que uma figura do povo, fadado a combater moinhos de vento e exércitos de carneiros.

No século XVII o herói pícaro ibérico na figura, por exemplo, de Lazarillo de Tormes, nos proporciona um reflexo do contraste social entre a aristocracia e a plebe, a riqueza e a miséria presentes na sociedade.

⁴ Segundo o *E-Dicionário de termos literários* de Carlos Ceia, as canções de gesta designam um tipo de composição medieval de caráter épico que cantava os feitos históricos de um povo, seus heróis, suas guerras ou seus dramas míticos e lendas. Desenvolveram-se na França a partir do século XI até o século XIII e tiveram como tema recorrente as ações heroicas de Carlos Magno.

O herói romântico representa um novo modelo, com função pedagógica, deseja representar os ideais da sociedade burguesa de introspecção, de atenção ao eu. Ao mesmo tempo, o herói romântico bebe do herói trágico, servindo-se do drama e do sofrimento deste. Além disso, temos o anti-herói, uma oposição ao ideal heroico de bondade, beleza, força física e espiritual.

Já o herói naturalista deixa o sentimental e se abre como objeto de estudo. Tem seu alicerce em bases científicas, surge como fruto da hereditariedade e do meio, como um espelho da época de crise em que vive.

Finalmente, o século XX nos mostra um novo tipo de herói, aquele que põe em causa sua própria condição enquanto tal, o homem é um ser complexo em um mundo absurdo e deve transformar-se para sobreviver a ele. Esse herói é uma personagem fruto de diversas fontes, alguém perturbado, sem direção correta, longe da dualidade simplista do bem e do mal, possui ambas as características em si e, desse modo, tenta adaptar-se a um mundo caótico em constante mudança.

No capítulo que aqui se desenvolve tenho como objetivo, a partir de algumas discussões acerca da figura do herói, apresentar as características que foram consideradas para estabelecer o que, na análise desenvolvida, foi entendido como traços que podem ser apresentados por essa personagem, bem como esclarecer de que modo este empreende sua jornada até atingir seus objetivos.

Quando se fala sobre a personagem principal de um texto, como citei, é frequente que esta seja identificada como o herói da narrativa. Não é clara, entretanto, a distinção entre o que é o herói e o que é a personagem principal ou protagonista, uma vez que essas palavras são geralmente entendidas como sendo indicadoras do mesmo tipo de personagem.

No entanto, gostaria aqui de estabelecer uma diferença entre esses termos. Na pesquisa que desenvolvo considerarei como herói ou como heroína aquela personagem que não é necessariamente protagonista de uma narrativa, mas que apresenta, entre outras características, ações heroicas como salvamentos, resgates e o cumprimento de tarefas perigosas, muitas vezes arriscando a própria vida.

À vista disso, a personagem principal pode ser denominada como um herói ou uma heroína em determinados momentos da narrativa e em outros não. No texto em questão temos como protagonista o jovem Tristan, que enfrenta grandes perigos com o objetivo de recuperar a estrela que prometera a Victoria. Tristan, entretanto, ao mesmo tempo que atua como herói durante uma grande parte da narrativa escrita, em outros momentos é salvo pela estrela Yvaine, cedendo a esta o posto de heroína do texto.

Nota-se que a posição de qualquer personagem enquanto herói da narrativa é possível. Tal título pode oscilar entre as personagens de acordo com as ações que ela produz ao longo do texto, entretanto, deve-se entender, com base nos textos a serem discutidos, os requisitos desejados, além daqueles já mencionados, para que uma personagem seja considerada o herói ou heroína de uma obra, uma vez que tal nomenclatura envolve não apenas suas ações como também o modo como empreende sua jornada.

Para o desenvolvimento de nossa pesquisa, consideraremos Tristran como o herói a ser estudado visto que é ele a personagem que mais apresenta ações heroicas ao longo da narrativa, tanto literária quanto fílmica.

Assim sendo, gostaria de expor alguns dos textos utilizados como base teórica de minha análise. Reforço que em minha pesquisa trato do herói contemporâneo e, dessa forma, ao olhar para as características expostas a seguir, deve-se vê-las antes como um conjunto de aspectos que podem ou ser adotados pelo herói, não como um modelo imutável.

Primeiramente gostaria de comentar acerca do texto “Heróis e super-heróis” (2006) de Jeph Loeb e Tom Morris. Nele temos uma discussão acerca de quais seriam as características definidoras das personagens do herói e do super-herói e de que modo ambas estão relacionadas.

Para Loeb e Morris, tanto os heróis quanto os super-heróis “[...] transcendem o interesse próprio normal, colocando os interesses e as necessidades dos outros em primeiro lugar na lista de suas prioridades” (p.25). Para esses autores, os heróis são aqueles que não só realizam feitos altruístas pensando no bem comum, como também personificam qualidades nobres. O herói não precisa necessariamente possuir habilidades mágicas ou extraordinárias, como acontece com os super-heróis, mas sim dedicar-se ao que é bom e que seus traços maus, se existirem, sejam suprimidos por suas qualidades.

Diferente dos príncipes heroicos, presentes na maioria das versões mais populares dos contos infantis, os quais encarnam a bondade e a coragem, os heróis, assim como quaisquer outras personagens, precisam possuir também traços de maldade. Dessa forma, não é necessário, ou mesmo desejável, que o herói seja inteiramente composto por traços de bondade, visto que, caso o fosse, não seria esta uma personagem crível.

Como lembram Loeb e Morris, ninguém no mundo é inteiramente composto por traços exclusivamente bons ou maus, assim, não é interessante que a personagem do herói seja concebida excluindo parte da conduta natural dos seres humanos. Entretanto, para que ambos – herói e super-herói – sejam reconhecidos como tal, é necessário que, possuindo traços bons

e maus, suas qualidades tenham a capacidade de suprimir seus defeitos de forma mais perene possível. O herói é aquele que inibe seu lado mau de modo que sua bondade se sobressaia.

Nota-se assim que um herói ou super-herói que sucumbe ao seu lado mau acaba por transformar-se em um vilão ou super-vilão e, assim como qualquer outro malfeitor, deve ser combatido.

A diferença existente entre um herói e um super-herói seria somente o fato de um possuir habilidades ou poderes sobre-humanos para realizar seus atos nobres, enquanto o outro apenas realiza atos de nobreza moral com base nos recursos de que dispõe no momento. Ao contrário do herói, o super-herói possui habilidades superiores às daqueles que o rodeiam.

Para meus estudos, descartarei o campo dos super-heróis para que me concentre unicamente na figura do herói. Essa decisão foi tomada com base na própria narrativa analisada em minha pesquisa. Apesar de Tristran, no romance, possuir uma habilidade incomum para os outros seres humanos, devemos lembrar que sua jornada se passa em sua totalidade na terra mágica. Mesmo assim, por possuir habilidades mágicas, superiores aos humanos comuns, não deveríamos considerar Tristran como um super-herói?

Não enxergo em Tristran um super-herói devido, sobretudo, ao ambiente no qual ocorre sua jornada. Na terra mágica, grande parte dos habitantes possui habilidades superiores aos dos humanos comuns: bruxas, ninfas, feiticeiros, deuses das florestas, caçadores de raios que cortam o céu em seus navios voadores; todos possuem habilidades ou realizam proezas além das possibilidades do mundo natural.

Gostaria de exemplificar meu raciocínio através de um super-herói conhecido, considere, portanto, como um exemplo o Super-Homem: será que ele seria considerado um super-herói se realizasse seus atos de bravura em um lugar em que todos fossem iguais a ele? Julgo que em tal ambiente, teríamos na figura do Super-Homem um herói comum, não um super-herói. Considero, desse modo, difícil atribuir a Tristran o caráter de super-herói visto que, como comentado anteriormente, em um mundo em que grande parte dos habitantes são seres mágicos, a posse de habilidades especiais, por si só, não torna Tristran um ser muito diferente do resto da população do reino encantado.

Outro autor a comentar sobre o herói é Flávio Kothe em seu livro *O herói*, de 1987. Segundo Kothe, pertence à natureza do herói que ele seja uma personagem de caráter elevado em suas ações. Entretanto, reafirmando o que comentam Loeb e Morris, ao recusar suas baixezas o herói se inferioriza pois “[...] se torna unidimensional e não capta nem exprime a natureza contraditória do real” (1987, p. 10).

Para Kothe, assim como discutido por Loeb e Morris em seu texto, o herói básico do herói é de defender o bem. Apesar de suas baixezas, o herói não deve possuir um lado mal que se sobressaia à sua bondade, dessa forma ele sairia do campo de ação do herói e passaria ao campo de ação do malfeitor ou, como denominado por outros autores, do agressor.

Kothe também defende que esse herói é geralmente do sexo masculino, e que conta sempre com a ajuda de um auxiliar ou de algum objeto que, de certa forma, faça aflorar suas habilidades especiais. Ao final da narrativa o herói “salva o dia” e é recompensado de alguma forma por seus feitos.

Kothe não é o único a comentar sobre auxiliares para o herói, necessários para que este consiga concluir sua jornada, ou sobre as recompensas que ele ganha ao salvar alguém ou atingir seus objetivos, mas abordaremos tais assuntos mais detalhadamente no decorrer deste capítulo.

Michèle Simonsen também discute o herói em *O conto popular* (1987). Em seu texto, Simonsen estabelece logo de início que tal tipo de conto é aquele que se expressa oralmente. Apesar dessa definição, acredito ser aceitável aplicar as teorias de Simonsen a uma narrativa contemporânea como *Stardust* (1999), visto que o romance em questão possui diversas ligações com o conto maravilhoso popular – as relações entre ambos estendem-se para além das características do herói.

Mesmo Simonsen considera que “O conto é, pois, um relato em prosa de acontecimentos fictícios e dados como tais, feito com finalidade de divertimento” (1987, p. 6). Não existe aqui uma comparação com o romance, seja ele uma narrativa de fantasia ou não. Ainda assim, como ocorre com o romance maravilhoso, o conto é também um relato em prosa, ainda que de extensão diversa. Devido às semelhanças temáticas, de tipificação de personagens e do modo como a história se desenvolve, creio ser possível a aplicação das teorias reunidas neste capítulo, sobre o herói do conto, também ao herói do romance maravilhoso.

Ao discutir sobre o conto popular, Simonsen inicia seu texto perpassando várias visões acerca do conto e de seu desenvolvimento. Ao comentar a relação entre o conto popular e o processo de socialização, por meio de uma visão psicanalítica, Simonsen compara o herói mitológico ao herói da narrativa popular:

O herói do conto, anônimo na maioria das vezes, poderia ser qualquer um. É quase sempre um ser humano embora às vezes possa ter poderes excepcionais. São sobretudo seus auxiliares e seus adversários que pertencem ao sobrenatural. É um ser jovem e as provas a que é submetido

dever permitir-lhe que se torne adulto (casar-se e herdar um reino, portanto governar ao invés de ser governado.) [...] E essa encenação de um conflito com os pais a nível infantil encontra um desfecho feliz.

[...] Ao contrário, o herói mítico, único, sempre eleito e de essência parcialmente divina, é um personagem ideal [...] Mas o desfecho vê sua morte e transfiguração no Além. É que as exigências dos deuses [...] são demasiado fortes para os homens [...] e só a morte pode por um fim à ambivalência trágica da existência. (1987, p. 48-49)

Simonsen comenta ainda sobre outras questões envolvendo o herói, como sua jornada e seus objetivos ao empreendê-la. A autora resume seus pensamentos ao apontar vários modos possíveis dessa personagem se manifestar, ou seja, ela pode apresentar-se como um humano ou como um ser mágico, como aquela que parte em uma jornada ou como a vítima de um malfeitor; seus objetivos serão basicamente a procura de um objeto mágico para derrotar o vilão ou a busca de um parceiro romântico, quase sempre resultando em ascensão social.

Percebe-se que em algumas narrativas a ascensão social não é o principal motivo para que o herói parta em sua viagem, pois muitas vezes este já possui uma posição social privilegiada, sendo ele o príncipe ou princesa de um reino. Nesse caso o motivo de sua partida pode ser de natureza diversa como, por exemplo, a busca de uma parceira romântica, a reaproximação com um parente ou o desafio às tradições e posterior resgate de um ente querido.

Muitas vezes, ainda segundo Simonsen, o herói pode ser o que ela chama de o “herói marcado”. Como a própria nomenclatura demonstra, nesse caso este é marcado de alguma forma frente ao resto da comunidade em que vive. Segundo a autora essa marca pode ser de marginalidade, quando o herói encontra-se em um nível inferior ao do resto de sua família ou de sua comunidade, ou mesmo a posse de traços sobrenaturais, como dons mágicos ou um nascimento maravilhoso.

Nota-se a importância de tais afirmações ao verificar a narrativa de *Stardust*, em suas manifestações midiáticas. Tristran apresenta os citados traços em ambos os suportes, além de um não citado explicitamente por Simonsen: sua aparência. Como comentarei mais à frente, Tristran possui vários traços que o distinguem de sua família e dos outros moradores de sua comunidade, tornando-o, assim, um exemplo do “herói marcado”.

Por fim, com relação à jornada do herói, Simonsen reafirma que este pode partir em uma busca altruísta, quando seu objetivo é derrotar algum malfeitor ou acabar com algum mal que se instalou em sua comunidade, ou então egoísta, quando seu objetivo é o próprio objeto da busca, como a parceira romântica, que lhe proporcionará a ascensão social, geralmente desejada.

É perceptível, entretanto, que mesmo quando em uma busca egoísta, frequentemente, o herói não procura fazer o mal. Ele deve permanecer no caminho nobre da bondade e da ajuda a seus iguais, pois essas características o tornam o herói, geralmente um ser superior aos outros indivíduos. Essa característica, por outro lado, não se aplica quando o herói encontra o malfeitor a quem deve derrotar, nesse caso o embate entre herói e malfeitor deve acontecer para que ocorra o que Simonsen chama de “mediação”. Assim, a derrota e a punição do malfeitor devem se concretizar para que a narrativa atinja seu estado final de recuperação do equilíbrio inicial.

Em uma de suas definições, Simonsen considera a personagem do herói como o mediador da narrativa, sendo sua função fazer com que o equilíbrio inicial retorne ao fim de sua jornada, quando atinge seu objetivo, seja ele altruísta ou egoísta. Para a autora, a função básica deste na narrativa é fazer com que o equilíbrio inicial, abalado pela chegada de algum ente ou poder maléfico, seja restaurado quando o herói afinal atinge seu objetivo – sem ele como mediador, a narrativa não chegaria a um equilíbrio final.

É importante notarmos, como explica Simonsen, que ao herói contemporâneo, diferente do herói mitológico, não é possível cumprir sua jornada sozinho:

[...] o herói do conto, contrariamente ao do mito, não age só. Ele tem necessidade de auxiliares, e são eles na maioria das vezes que são dotados de poderes sobrenaturais. Todavia, o herói deve se mostrar digno de sua ajuda. (1987, p. 63)

Dessa maneira, ao se deparar com os obstáculos ao longo de sua jornada, é necessário à personagem do herói a ajuda de algum ser para que sua jornada continue. Esses auxiliares o ajudam seja oferecendo-lhe transporte ou um objeto mágico, sem o qual seria impossível para ele continuar em direção ao seu objetivo, ou mesmo tornando-se um acompanhante, auxiliando-o diretamente nas provas que se põem em seu caminho.

Simonsen deixa claro, entretanto, assim como outros autores, que o herói não consegue a ajuda do auxiliar de outra forma que não seja provando a si mesmo digno de tal ajuda. O auxiliar, primeiramente, deve testá-lo para, caso este seja aprovado, oferecer sua ajuda – apesar de necessária para o cumprimento de seu objetivo, não é o herói que pede para ser ajudado, essa ajuda é sempre oferecida pelo auxiliar.

Vladimir Propp também comenta acerca do herói. Em seu estudo sobre os contos populares russos, *Morfologia do conto* (1978), ele se dedica a descrever a estrutura da narrativa dos contos maravilhosos, especialmente no plano da forma como são construídos.

Além de apresentar as funções que catalogou ao longo de seus estudos, Propp define da seguinte forma o conto maravilhoso:

Podemos chamar de conto maravilhoso, do ponto de vista morfológico, a qualquer desenrolar de ação que parte de uma malfeitoria ou uma falta [...] e que passa por funções intermediárias para ir acabar em casamento [...] ou em outras funções utilizadas como desfecho. A função-limite pode ser a recompensa [...] alcançar o objeto da demanda ou, de uma maneira geral, a reparação da malfeitoria [...] o socorro e a salvação durante a perseguição [...] etc. Chamamos a este desenrolar de ação uma sequência. (1978, p. 144)

É dentro das sequências que se manifestam as funções descritas por Propp, nas quais encontramos as esferas de ação essenciais do conto maravilhoso, como a esfera de ação do herói, do agressor e do auxiliar. Ao expor as muitas funções que descreve em seu trabalho, Propp explica que estas devem se expressar no conto de forma inalterada – a linearidade na sequência das esferas de ação, para Propp, deveria seguir sempre os mesmos padrões.

Essa linearidade rígida das sequências de ação não será trazida para minha pesquisa, visto que, como perceberemos mais a frente, ela não se faz presença constante no corpus escolhido. Entretanto, comentarei a seguir as passagens trazidas por Propp em seu texto e que sejam relevantes para meus estudos, visto que trazer todas as 31 funções catalogadas pelo autor em suas pesquisas não seria necessário para as análises que pretendo desenvolver.

Segundo Propp, os contos começam suas ações já apresentando o herói para, em seguida, expor a interdição que é posta a essa personagem. Essa interdição é logo acompanhada de sua quebra, que provocará o abalo do equilíbrio inicial, como comentado por Simonsen. Quando tal interdição não é posta, o herói pode, por algum motivo, afastar-se de casa, como acontece com o que Propp denomina de “herói vítima”, ou seja, aquele que é raptado ou expulso de seu ambiente graças ao malfeitor; já quando o herói parte por um pedido do rei, por exemplo, em busca de algo, Propp o chama de “herói-que-demanda”. Ainda sobre o herói, o autor cita:

O herói do conto maravilhoso ou é a personagem que sofre diretamente a ação do agressor, no momento em que se estabelece a intriga (ou que resente uma falta), ou a personagem que aceita reparar a desgraça, ou responder à necessidade de outra personagem. No decorrer da ação, o herói é a personagem que possui um objeto mágico (ou um auxiliar mágico) e do qual se serve (ou que utiliza como servidor). (1978, p. 93)

Caso a interdição seja posta, prontamente o malfeitor, ou agressor, como nomeado por Propp, deve agir contra o herói. Em seu texto o autor não só exemplifica vários tipos de

agressores como também os vários modos como tal personagem pode agir contra o herói da narrativa, como por meio da persuasão ou diretamente por meios mágicos.

Propp explica também que a malfeitoria pode ser seguida a uma falta. A penúria é comum aos contos russos e pode ser o motivo para que o herói parta em sua jornada. Este parte então em busca de algo que lhe falta, e sua partida é logo acompanhada pela ação do agressor. Ainda segundo Propp, apesar de todas as funções que catalogou, a única cuja presença é obrigatória é a malfeitoria ou a falta, pois são elas que desencadeiam as sequências de ação.

Quando a notícia da malfeitoria é divulgada, é dirigido ao herói um pedido para que este empreenda sua jornada – geralmente essa demanda é feita sob algum tipo de ameaça. Podemos perceber um exemplo disso em *Shrek* (2001); no filme é imposto ao herói que resgate uma princesa sobre a condição de recuperar sua casa e, caso fracassasse, o rei não lhe devolveria o pântano no qual morava.

Pode-se, entretanto, deixar que este, ao saber da malfeitoria, parta por conta própria em busca de restabelecer o equilíbrio perdido. Quando o herói já havia partido em busca de algo que lhe faltava, essa falta pode coincidir de alguma forma com o modo de retomar o equilíbrio perdido, como, por exemplo, no caso de o herói procurar uma parceira romântica e a malfeitoria ter sido o rapto de uma princesa – nesse caso a volta da princesa retoma o equilíbrio inicial ao mesmo tempo em que dá ao herói sua esposa.

Após sua partida, são impostas ao herói uma série de provas as quais ele deve vencer para atingir seu objetivo. É nesse momento que nos é apresentada a figura do que Propp chama de “doador” e, mais à frente, a figura do auxiliar, ambos responsáveis por ajudá-lo a vencer as provas que lhe são impostas e chegar ao fim de sua jornada. O doador é encontrado por acaso e, como comentado, sua ajuda nunca é oferecida sem que este precise realizar uma série de ações que o provem digno de ser ajudado ou de receber algum objeto mágico que lhe é ofertado.

A ajuda do auxiliar também é oferecida, mas também sob a condição de que o herói se mostre digno de ser ajudado. Diferente do doador, que lhe entrega um objeto mágico, o auxiliar pode manifestar-se de diversas formas, desde um serviçal que o ajude em suas tarefas ou até mesmo um meio de transporte que leve o herói até seu objetivo. No romance de Gaiman, por exemplo, há o auxiliar que transporta o herói, como o unicórnio e aquele que o ajuda e lhe entrega itens mágicos, como o homenzinho peludo.

Por fim, após vencer, ou ao menos sobreviver às provas que lhe foram impostas, ele deve confrontar o agressor de modo a restaurar o equilíbrio inicial perdido, a malfeitoria ou a

falta é reparada e chega ao fim a mediação proposta por Simonsen. Assim, o agressor ou malfeitor é finalmente punido por suas maldades, sendo morto, preso ou expulso da comunidade que prejudicou. O malfeitor deve ser derrotado de alguma maneira e impossibilitado de trazer novamente o desequilíbrio à comunidade, mesmo que seu fim não seja a morte, ele deve ser obrigatoriamente excluído da comunidade cujo equilíbrio foi recuperado.

Propp afirma que, uma vez a malfeitoria ou a falta tenham sido restauradas, pode acontecer de uma nova série de desgraças se abater sobre o herói. Assim, a série gerada pela nova malfeitoria, gera também uma nova sequência de ações, como uma nova jornada, nova ajuda de auxiliares e um novo embate com o malfeitor. Fica claro que uma mesma narrativa pode ser constituída de mais de uma sequência e, sendo esse o caso, a nova sequência apresentará as funções, descritas por Propp, novamente ao leitor.

Joseph Campbell, mitólogo comparado e estudioso dos elementos que se repetem nos mitos, também, em seu *O herói de mil faces* (2007), discute exhaustivamente a definição do herói e como se dá sua jornada. Entre seus comentários, percebemos que Campbell também discorre bastante acerca dos ritos de passagem dos diferentes folclores e suas relações com a formação do herói.

O autor comenta principalmente sobre os heróis dos mitos, não apenas greco-latinos como também de culturas como a hindu e a budista. Ao se referir a eles, Campbell cita que, para ele, o herói é “[...] o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas, pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas.” (2007, p. 28).

Quando discorre acerca de sua jornada, inicialmente Campbell argumenta que a primeira função do herói é de se retirar de seu ambiente mundano e empreender uma viagem cheia de perigos, com o fim de erradicá-los. Ao final, o herói, agora transformado pelas experiências vividas, deve retornar ao nosso meio trazendo a sabedoria adquirida em sua aventura:

Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes. (2007, p. 36)

Campbell também comenta sobre como ocorre a transformação do herói. Segundo ele, para que este se transforme e, de certa forma, evolua, é necessário que ele sofra uma morte, geralmente simbólica, seguida de seu renascimento para além da vida mundana – agora ele é

um herói grandioso e pleno. Essa morte e renascimento é o que Campbell chama de rito de iniciação do herói, seu retorno após o renascimento é o que enriquece a vida e o torna diferente do resto da sociedade.

Entretanto, o autor deixa claro que o retorno do herói pode não ser totalmente bem visto pela comunidade. Se este conquistou seus objetivos por meio de trapaças ou por meio da violência, por exemplo, ao retornar ele provavelmente enfrentará a punição por seus atos. Contudo, como comentamos anteriormente em nosso texto, o herói deve deixar que seus impulsos maléficos sejam suprimidos por seus instintos voltados para a bondade. Dessa maneira, diferente do herói mitológico e do herói épico, o do conto popular dificilmente alcançaria seus objetivos usando trapaças e violência como artificios. Contudo, Campbell apenas comenta que o herói deve ser dotado do que ele chama de “coração gentil”, ou seja, ele precisa ter boas intenções ao avançar em sua jornada.

O autor também propõe, assim como Simonsen, que o herói muitas vezes é considerado como alguém menor ou à margem da sociedade. Entretanto, em sua volta após o renascimento, ele se torna o senhor dos poderes mágicos, o rei ou alguém proeminente na comunidade. Essa seria outra função de seu renascimento: a ascensão social.

O desenvolvimento essencial da aventura do herói não muda; as variações que podem acontecer entre as narrativas das diversas culturas, segundo Campbell, são mínimas:

Seja o herói ridículo ou sublime, grego ou bárbaro, gentio ou judeu, sua jornada sofre poucas variações no plano essencial. Os contos populares representam a ação heroica do ponto de vista físico; as religiões mais elevadas a apresentam do ponto de vista moral. Não obstante, serão encontradas variações surpreendentemente pequenas na morfologia da aventura, nos papéis envolvidos, nas vitórias obtidas. Caso um ou outro dos elementos básicos do padrão arquetípico seja omitido de um conto de fadas, uma lenda, um ritual ou um mito particulares, é provável que esteja, de uma ou de outra maneira, implícito [...]. (2007, p. 42)

Nessas aventuras, cujas sequências de ações são mais ou menos estáveis, Campbell proporciona um exemplo de como a aventura pode começar, e o mais interessante é que esse exemplo não se dá como outros autores comentam. Para ele, um começo provável é por meio de um erro que coloque o herói em relação com um conjunto de forças que não são totalmente compreendidas para, em seguida, aparecer o arauto que o chame à ação. É com esse chamado e a subsequente jornada que ocorre, como comentado, que se dá a grande transformação do herói.

Ele pode ainda agir por vontade própria para iniciar sua aventura ou ser levado ou enviado para longe por um agente benigno ou mesmo maligno. Segundo Campbell, “Os exemplos podem ser multiplicados, *ad infinitum*, vindos de todos os cantos do planeta” (2007, p. 66).

É claro que o chamado à aventura pode ser recusado, mas geralmente apenas no início, normalmente o herói acaba percebendo suas ações fora da aventura como sem propósito e, uma vez que essa percepção se instale, o chamado para a aventura é irresistível. Caso ele continue a recusar a empreender a aventura mesmo após tal percepção, sua condição enquanto herói é revogada e ele passa a figurar como vítima da narrativa. Nota-se um exemplo dessa revogação no romance em questão, pois Dunstan, pai do herói, recusa o chamado para a aventura e, como punição, acaba por não passar sua vida ao lado de seu grande amor.

Quando comenta sobre a ajuda que o herói deve receber em sua jornada, Campbell cita a figura de um ancião ou anciã, como o Velho Sábio, por exemplo. Segundo o autor, é essa personagem, de presença constante nas narrativas, que ajudará, com suas palavras, o herói a escapar dos momentos de perigo, se recuperar de seus ferimentos, encontrar a princesa e retornar ao mundo de onde saiu:

Para aqueles que não recusaram o chamado, o primeiro encontro da jornada do herói se dá com uma figura protetora (que, com frequência, é uma anciã ou um ancião), que fornece ao aventureiro amuletos que o protejam contra as forças titânicas com que ele está prestes a deparar-se.” (2007, p. 74)

O aparecimento do auxiliar, para Campbell, representa o poder benigno do destino. Acreditamos que sua presença demonstre ao leitor ou espectador que, apesar das provas que o herói terá de enfrentar durante sua jornada, seus esforços serão bem-sucedidos e o sucesso de sua missão é certo de acontecer ao fim da narrativa.

A grande primeira prova que este precisa enfrentar é o “guardião do limiar”. É ele que guarda os limites estabelecidos além dos quais existe apenas o desconhecido e as trevas. É função do herói, contudo, ultrapassar o limiar e se aventurar por esse desconhecido, pois, sem isso, ele nunca sofreria a morte e o renascimento e nunca se transformaria em um ser pleno.

Campbell, ao contrário dos outros autores, distingue outro tipo de herói. Segundo ele, este pode também ser o que ele chama de “o eleito”, ou seja, um rei nato, um homem superior. Para o autor, o que distinguiria o herói do “eleito” é que, as dificuldades que o herói encontra em sua jornada não são empecilhos para o “eleito”, pois este nunca comete erros. Isso, segundo o autor, serviria para reafirmar o que ele defende como um caráter predestinado

de sua condição. Segundo o autor, para algumas culturas, o herói, assim como os reis, estaria já destinado a atos extraordinários e, conseqüentemente, a condição de ser ou não herói não estaria ligada somente às suas ações, mas também a forças cósmicas que determinaram tal pessoa como um herói desde o início de sua vida. Ele é o herói predestinado que, mesmo sem uma percepção completa e absoluta de seu destino, geralmente tem ele escrito desde seu nascimento. Entretanto, o “eleito” de Campbell assemelha-se muito de uma personagem plana, inteiramente composta de características que o aproximem da perfeição o que, como comentamos ao início do capítulo, não nos traria um ser crível ou mesmo com o qual possamos nos identificar.

Mesmo considerando importante comentar sobre essas considerações de Campbell, uma vez que, como visto acima, esse tipo de herói não é abordado pelos outros autores, podemos descartar o “eleito” de nosso horizonte de análise. Nas narrativas que formam o corpus de nossa pesquisa, como veremos, o herói em ambas as mídias comete erros e possui falhas de caráter e, dessa maneira, não segue o padrão de “herói eleito” comentado por Campbell.

Além disso, tal pensamento não me parece caber muito bem na definição do herói do conto popular, visto que pensamos que este, como eleito, seria mais comumente encontrado nos mitos, objeto dos estudos de Campbell, nos quais os deuses constantemente atuam como grande força motora dos acontecimentos e não em contos nos quais os heróis necessariamente precisam de auxiliares para vencer as provas impostas durante a jornada.

Por fim, temos o retorno do herói. Ao completar sua jornada, morrer e renascer, ele deve agora retornar ao mundo humano levando consigo a princesa e a sabedoria adquirida em sua jornada. É nesse momento, segundo Campbell, que o ciclo da narrativa se completa e os troféus dos esforços do herói servirão para renovar a comunidade.

Outra proposição de Campbell, que se diferencia daquelas dos outros autores, é que este defende que uma outra forma do herói voltar para sua comunidade é por meio do resgate. Desse modo ele não conseguiria retornar para casa sozinho, necessitando, de alguma forma, ser resgatado de algum perigo que não consiga vencer. Aqui mais uma vez não pensamos que o resgate seja algo comum no conto popular, pois em tais narrativas é necessário que o herói retorne para o ambiente do qual saiu por seus próprios esforços, depois de ter conseguido recuperar a princesa ou o objeto mágico que buscava. O ciclo do herói é, então, finalmente fechado e seguido do reconhecimento deste pela sociedade. Encerra-se o período de trevas de sua vida e seu verdadeiro caráter enquanto um homem superior é reconhecido e aclamado.

Por fim, a última etapa é a morte do herói ou sua partida. Campbell também é o único a comentar sobre a morte definitiva. Para ele a morte é necessária uma vez que “[...] a primeira condição do heroísmo é a reconciliação com o túmulo”. (2007, p. 339). Ele não enfrenta o fato de morrer com temor, mesmo porque, segundo Campbell, ele não seria um herói se temesse a morte. É nesse ponto que sua história tem fim. Ao analisarmos as narrativas em ambas as mídias nota-se que a morte do herói acontece no texto literário enquanto é substituída por um final mais feliz no suporte cinematográfico, mas abordarei essa questão melhor no decorrer de nossa análise.

Por último, gostaria de comentar sobre outro autor que também disserta acerca dos ritos de iniciação pelos quais passam os heróis dos contos populares. Noemí Paz, em seu livro *Mitos e ritos de iniciação nos contos de fadas*, (1995), discorre brevemente sobre algumas das características dos ritos de iniciação que envolvem a figura do herói.

Para Paz, o herói “representa a alma perdida no mundo a lutar contra os poderes inferiores de sua própria natureza e contra os enigmas que a vida lhe propõe, até encontrar, após aceitar e realizar as provas, os meios para sua própria redenção” (1995, p. 18). Segundo a autora, os contos sempre nos apresentaram o antagonista e o redentor, além de uma série de motivos que atravessaram épocas até se configurarem comuns aos contos populares como especificidades dos contos maravilhosos.

O herói deve aventurar-se pelos reinos proibidos e desconhecidos, encontrar o auxiliar mágico e lutar contra seus inimigos em busca de sua verdadeira identidade e da restauração do equilíbrio primordial.

Para retomar esse equilíbrio, ele deve sofrer o que Paz chama de “morte iniciática”, ou seja, a passagem que o herói deve fazer do profano para o sagrado. Desse modo ele deixa um estado de ignorância e obscuridade e entra em um estado divino no qual ele renasce para a realidade.

Essa morte iniciática, como um rito de passagem, é apenas simbólica, pois representa a indispensável mudança de estado e serve apenas para proporcionar a transformação necessária ao herói – a aquisição da sabedoria fundamental para que este compreenda o caráter sagrado do todo.

Paz, assim como Simonsen, também vê nele um caráter mediador. Ela defende que “O herói como mediador, ao enfrentar as provas que o confrontam com a antítese bem-mal, atinge um novo estado.” (1995, p. 57). Dessa forma, o conto popular é uma história de transformação através das provas, e podemos notar na narrativa a presença de três sequências, segundo Paz:

[...] a primeira é negativa (aparecimento do antagonista-agressor); na segunda, o herói faz a intermediação entre o bem e o mal, encontra o doador e o auxiliar mágico, que se une a ele por sua virtude (força), e são organizadas as provas sequenciais; a terceira parte é a mediação realizada. O herói transmuta o mal em bem, percorre um caminho, transforma. De maneira geral, o conto termina com o casamento, isto é, união, religação, regresso à harmonia original. (1995, p. 58)

Para Paz, essas sequências fecham o ciclo do herói. Como vimos com outros autores, após o cumprimento da tarefa e a punição do antagonista, o herói renasce com uma nova aparência e com uma nova compreensão da realidade, acabando por consumir seu casamento e obter o reino. É o fim da mediação heroica.

Em minhas análises, abordarei a figura do herói utilizando-me principalmente dos textos de Propp (1978) e de Campbell (2007). Entretanto, acredito que as visões aqui mostradas não se excluem, ao contrário, complementam-se numa tentativa de compreender o herói de uma forma mais abrangente.

Além disso, ao falar da figura do herói, as teorias sobre este não são as únicas que devo ter em mente ao desenvolver minhas análises. Apresentei as características presentes nas narrativas escritas, mas, uma vez que parte de meu trabalho se desenvolve visando a narrativa cinematográfica, é necessário que as teorias acerca desta também sejam contempladas em meu trabalho. Conseqüentemente, no capítulo que se segue, discutirei alguns olhares acerca do discurso fílmico bem como os modos como o texto é reelaborado para ser veiculado no novo suporte.

2. Adaptação e cinema

No capítulo anterior discuti algumas teorias sobre a personagem do herói, além dos componentes formadores de sua jornada. Neste capítulo darei continuidade aos elementos teóricos fundamentais de minha análise explorando, agora, as teorias concernentes à adaptação e, por extensão, uma vez que trabalho com uma adaptação que se estabelece no vetor literatura → cinema, explorarei também alguns escritos acerca das teorias cinematográficas.

Para uma melhor organização, decidi-me por dividir minha discussão em duas partes essenciais. Primeiramente gostaria de comentar sobre algumas das teorias que envolvem o discurso cinematográfico, como o material com o qual o cinema lida, a relação entre o cinema e o público, o potencial simbólico do cinema, bem como noções sobre os elementos formadores do discurso cinematográfico como os planos, sequências e enquadramentos, para citar alguns exemplos.

Em seguida, explorarei alguns textos de autores que discutem o que é adaptação e, conseqüentemente, o conceito de fidelidade. Além disso, comentarei também acerca dos elementos que influenciam no sucesso ou insucesso de uma adaptação, como por exemplo a escolha do elenco e a divulgação da obra filmica.

A seguir, inicio meus comentários acerca do discurso cinematográfico.

2.1 Uma visão geral sobre o discurso cinematográfico

Gostaria, a princípio, de lançar especial foco às teorias que envolvem a criação cinematográfica. Como discutido por grande parte dos autores sobre os quais comentarei no desenvolver desse capítulo, a principal matéria prima da indústria filmica é a imagem, diferente da literatura – a outra forma de arte sobre a qual trato – que vê em seu horizonte a palavra escrita.

O modo como muitos autores veem o cinema muitas vezes apresenta grandes contrastes: se por um lado alguns o enxergam como uma arte independente, altamente simbólica; por outro alguns o consideram como uma arte menor quando comparado à literatura e detentor de uma suposta impotência estética. Geralmente, notamos em tais discursos uma ideia da literatura como sacramentada, e assim, uma forma superior de expressão.

Entretanto, me parece claro que essa impotência estética é inexistente, fruto de uma comparação falha entre cinema e literatura. Ao ponderar sobre ambos os suportes, é essencial que tal estudo leve em consideração as diferentes materialidades com as quais cada uma das mídias trabalha. Quando refletimos sobre tais pontos, notamos que tanto o cinema quanto a literatura, utilizando-se de seus elementos particulares, são igualmente eficazes em transmitir suas mensagens, ainda que de modo diverso.

Prova disso é que, ao longo de sua história, assim como a literatura, o cinema produziu personagens memoráveis, como Carlito, em seus vários filmes. Poderia citar como outros exemplos Norman Bates em *Psicose* (1960), Rick Blaine em *Casablanca* (1942), Lorelei Lee em *Os homens preferem as loiras* (1953) e o vilão Darth Vader da série *Guerra nas Estrelas*, apenas para citar alguns. Todos esses são exemplos de filmes que nos renderam não apenas personagens, como também cenas marcadas permanentemente na história do cinema.

O autor André Reche Terneiro (2009), comenta que, ao contrário do que é proposto por muitos críticos do cinema, principalmente quando fazem um estudo envolvendo cinema e literatura, o cinema é, sim, capaz de criar personagens que transgridem e agridem os parâmetros sociais estabelecidos. Percebemos transgressões, por exemplo, em filmes como os da franquia *Shrek*, na qual os contos de fadas são assimilados e transformados de modo a transgredir toda uma relação estabelecida de bem e mal, envolvendo príncipes, princesas, ogros e reis, numa longa paródia de nossas concepções tradicionais.

Quando comento sobre os materiais dos quais o cinema se utiliza, é preciso ressaltar que o cinema é uma arte mista, uma mistura de sons, cores e cenas, mas, sobretudo, o cinema é uma arte da imagem. Assim como a arte cinematográfica, a literatura também trabalha com imagens, pois encontra-se em muitos livros a presença de ilustrações, como nos livros infantis e em alguns infanto-juvenis. Além disso, as *graphic novels*, muito populares hoje em dia, trabalham as figuras de forma essencial na transmissão da história. Qual seria a diferença entre a imagem na literatura e no cinema?

Ismail Xavier (1984) comenta em seu *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (2005), sobre o fato de o cinema mostrar a seu espectador ações. Nota-se que, ao contrário da literatura, no cinema a imagem nos dá o movimento, ou a ilusão de movimento. Segundo o autor, isso faz com que o cinema seja uma arte bem mais próxima do público do que a pintura ou a escultura, visto que projeta o movimento, uma característica essencial da natureza.

Ana Maria Balogh (2009) também cita que a imagem é fundamental na arte cinematográfica e explicita a vasta gama de itens presentes dos quais falamos quando

comentamos acerca daquela. Entre outras partes do filme, ao discutirmos sobre a imagem, estamos também falando de uma grande quantidade de elementos como iluminação, cor, enquadramento de câmera e personagens. Além disso, a autora também discorre acerca do fato de que o cinema, diferente de algumas outras artes como a pintura e a literatura que geralmente são solitárias, é uma arte de equipe.

A imagem também é alvo de algumas considerações de Marcel Martin em *A linguagem cinematográfica* (2003). Segundo esse autor, não somente a imagem é o elemento básico da linguagem cinematográfica, como também se apresenta como um registro de percepção objetiva, uma vez que transfere para as telas do cinema aquilo que a câmera capta.

É claro que não devemos nos esquecer de toda a tecnologia que envolve a edição, pois os efeitos gráficos são essenciais na construção da obra fílmica, entretanto, o autor explica que a câmera é o principal agente criador quando nos referimos ao cinema, pois é ela que registra a realidade material e a transforma em realidade cinematográfica.

Ao falar sobre a estética cinematográfica o autor discute as formas que a câmera pode criar a partir de seu enquadramento, sendo elas: o enquadramento em sinédoque (quando nos é mostrado apenas um detalhe mais significativo) e em elipse (quando certos elementos da ação são deixados de fora do enquadramento). Martin também comenta sobre os ângulos de filmagem como o *plongée* (quando algo é filmado de cima para baixo), o *contra-plongée* (quando algo é filmado de baixo para cima) e os enquadramentos inclinados, além de expor possíveis significados desses tipos de ângulo, significados os quais comentarei mais adiante durante minha análise.

Assim como Martin, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété no texto *Ensaio sobre a análise fílmica* (1994), discorrem sobre alguns elementos que me permitem formar uma base para o estudo estético do discurso cinematográfico, além de exemplos de análise de cenas, personagens, trilhas sonoras, iluminação e focalização.

O texto de Vanoye e Goliot-Lété apresenta também, além de uma breve história do cinema, vários conceitos relacionados à arte cinematográfica, como a noção de plano, com sua duração, o que é uma sequência e seus tipos, como a sequência comum (quando os acontecimentos se dão em ordem cronológica), sequência alternada (quando duas ou mais ações simultâneas são mostradas de forma alternada), sequência em paralelo (quando duas ou mais ações sem elo cronológico marcado são mostradas, alternadamente, de modo a estabelecer uma comparação), sequência por episódios (quando várias ações são mostradas separadas por elipses) e a sequência em colchetes (quando temos uma montagem de muitos planos que mostram uma mesma ordem de acontecimentos). Além disso, os autores também

discutem o modo como essas sequências são encadeadas (encadeamento rápido ou lento), como são feitos os cortes, as marcações cronológicas, além de noções de tipos de som, de narrador, de ponto de vista e de ponto de escuta.

Um conceito importante trazido por Martin é que toda imagem é, em maior ou em menor grau, simbólica. É possível, então, aproximar essa imagem da literatura, visto que, assim como o texto escrito, o texto cinematográfico, em sua infinidade de leituras possíveis, se aproxima do texto literário e sua incontável gama de interpretações. O próprio autor cita que: “[...] há tantas interpretações de cada filme quantos forem os espectadores.” (2003, p. 27), ou seja, independentemente da exatidão da imagem cinematográfica, a ambiguidade reside no modo como essa imagem será interpretada pelos espectadores.

A mensagem do texto fílmico encontra-se entranhada em um emaranhado de significados que nos apresenta de forma artística uma versão da realidade. Toda imagem fílmica possui uma extensa carga de polivalência significativa; dessa forma acredito que mesmo os filmes feitos quase que exclusivamente como forma de entretenimento possuem, em uma leitura mais profunda, uma crítica à sociedade, transmitida a partir da visão artística do diretor e da equipe de produção.

Martin concorda com essa ideia e adiciona que o cinema, ao mostrar a realidade de forma artística e, segundo o autor, passional, cria com o espectador uma relação de afetividade. De acordo com o autor, muitas vezes ficamos mais emocionados com os filmes baseados em fatos da realidade do que com a própria realidade. Isso, é claro, quando pensamos que, ao contrário dos fatos da realidade, a arte cinematográfica é feita com intuitos específicos quanto ao espectador. Enquanto os fatos da realidade são frutos do acaso, as cenas em uma obra fílmica são montadas com o objetivo específico de causar espanto, terror, riso ou compaixão – a arte cinematográfica nos mostra um mundo manipulado. Segundo Martin, a imagem nos conduz ao sentimento para em seguida nos levar a uma significação ideológica e/ou moral. O autor, porém, adverte que a imagem é uma linguagem que precisamos decifrar e que nem todos os espectadores estão aptos a fazer a leitura de seu significado.

É necessário compreender que o filme nunca se configura como uma obra isolada, ele sempre “participa de um movimento ou se vincula mais ou menos a uma tradição” (1994, p. 24). Apesar de não ser obrigatório, o filme também pode vincular-se diretamente à realidade sócio-histórica na qual se inscreve:

Em um filme, qualquer que seja seu projeto [...], a sociedade não é propriamente *mostrada*, é encenada. Em outras palavras, o filme opera

escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo” etc. Ademais, é possível postular que qualquer arte da representação (o cinema é uma arte da representação) gera produções simbólicas que exprimem mais ou menos diretamente, mais ou menos explicitamente, mais ou menos conscientemente, um (ou vários) ponto(s) de vista sobre o mundo real. (1994, p. 56, 61)

Além disso, ambos os autores, ao explicar a análise cinematográfica, exemplificam alguns obstáculos que podem impor-se no caminho do analista. Vanoye e Goliot-Lété, por exemplo, explicam que o analista deve ser maleável o bastante para que suas próprias convicções não se transformem no objetivo imutável da pesquisa, ou seja, a hipótese do analista deve acompanhar as novas informações que são coletadas ao longo da pesquisa e devem ser consolidadas, reformuladas ou invalidadas de acordo com os frutos do processo de análise. Além disso, a análise deve evitar uma descrição exaustiva do filme. Vejo tal necessidade na medida em que, assim como os autores, penso que a simples descrição, além de não proporcionar uma visão completa devido à pluralidade de códigos envolvidos no filme, como declaram Vanoye e Goliot-Lété, também não proporciona uma desconstrução e uma posterior reconstrução do discurso fílmico. É essa desmontagem e remontagem que condiciona uma melhor visão acerca dos componentes fílmicos e de suas relações.

Para minha análise, utilizarei principalmente os conceitos de Martin sobre a estética cinematográfica, ângulos de câmera e o modo como esses ângulos constroem as relações entre as personagens do filme. A seguir, em meu trabalho, gostaria de lançar um foco especial à última parte de meu embasamento teórico, agora chamando à atenção o modo como a literatura pode ser relida por meio de uma nova mídia: o suporte cinematográfico.

2.2 Alguns conceitos sobre adaptação

A adaptação fílmica de obras literárias é um dos processos mais produtivos da indústria cinematográfica. Ao escolher levar para o novo suporte obras literárias já consagradas, os roteiristas, produtores e diretores não apenas tomam como base uma história já construída como também tomam como empréstimo para o texto no novo suporte parte do prestígio do qual a obra literária é alvo. Além disso, podemos notar a existência de outros artifícios usados na produção de uma película, como a escolha de elenco, claramente não aleatória.

A escolha de atores e atrizes já consagrados no mundo do cinema, como dito, é uma forma eficiente de também conferir parte de seu prestígio ao filme, ao mesmo tempo em que serve como uma ótima estratégia de marketing, chamando a atenção do público para o filme que está sendo gerado. Devemos lembrar que toda obra produzida, como livros ou filmes, apela, mas não se restringe, a um público particular. Assim, uma atriz consagrada pela crítica, como Meryl Streep, por exemplo, serve como uma espécie de garantia ao espectador, especialmente aos fãs desta, de que, mesmo o filme não sendo interessante, teremos ao menos uma atriz garantindo alguma qualidade àquela obra. Quanto mais famosa e reconhecida for a celebridade, maior a porcentagem do público que ela atrai.

Frente à resistência que alguns teóricos ainda apresentam em colocar no mesmo patamar como obras de arte a adaptação e o texto adaptado, acabamos também, ao mostrar um pouco sobre as teorias que vêm sendo desenvolvidas acerca da adaptação, promovendo uma defesa da adaptação enquanto processo de criação de obras artísticas significativamente independentes. Dessa forma, neste capítulo gostaria de discutir acerca das teorias que nortearam minha pesquisa no campo da adaptação, além de discorrer também sobre o conceito de fidelidade e a intertextualidade inerente ao texto filmico, como a qualquer outro texto.

Para comentar sobre a intertextualidade, tenho como principal base teórica o texto *A intertextualidade* (2008), de Tiphaine Samoyault. Em seu texto a autora discorre abundantemente sobre a intertextualidade presente nos textos literários, entretanto, abordando também, ainda que de forma breve, as relações intertextuais entre outros suportes. Gostaria de iniciar minhas discussões pelo campo da intertextualidade, visto ser esta vital ao estudo das adaptações.

Ao trabalhar com adaptação, é inevitável entrar no campo da intertextualidade. Uma adaptação é, mais que uma tradução de uma obra para um novo formato ou uma nova mídia, a releitura dessa obra a partir do olhar específico do adaptador. É a partir dessa nova leitura, que pode se manifestar no formato de filme, história em quadrinhos ou mesmo de uma simplificação do texto adaptado, direcionada para crianças ou adolescentes (nesse último caso muitas vezes não vemos uma mudança de suporte), que o texto adaptado será consumido por uma grande massa de leitores e espectadores, prontos a se envolver com o novo texto.

Samoyault inicia seu texto discutindo acerca de alguns dos diferentes autores que teorizaram sobre a intertextualidade e seus possíveis desdobramentos. Em sua primeira parte, a autora nos proporciona uma visão geral da intertextualidade comentando sobre alguns dos teóricos do assunto, como Kristeva, Bakhtin, Barthes e Genette.

De modo geral, a autora mostra que todo texto nasce de textos precedentes e dessa forma todo texto é carregado de sentido, pois nenhum é uma produção solitária no campo semântico, cada um tem seu valor definido a partir da relação que ele estabelece interna e externamente: “[...] a intertextualidade não é mais apenas a retomada da citação ou da reescritura, mas descrição dos movimentos e passagens da escritura na sua relação consigo mesma e com o outro [...]” (2008, p. 11).

A intertextualidade pode manifestar diversas posturas do autor com relação aos textos aos quais faz referência, pode ser uma reafirmação dos textos precedentes, uma paródia ou uma colagem, pode fazer referência direta aos textos anteriores, citar ou aludir aos sentidos trazidos por esses textos. Para minha análise, entretanto, gostaria de lançar especial foco no texto enquanto forma de subverter o que já havia sido dito e, assim, ultrapassar aquilo que textos anteriores haviam estabelecido.

Essa discussão será melhor desenvolvida quando iniciar minha análise da figura do herói, pois é ao falar dessa personagem que conseguiremos visualizar como os discursos canônicos são transformados a fim de se adaptarem ao público desejado para determinadas mídias.

A intertextualidade está constantemente presente em nossas vidas, a todo instante somos expostos a textos – e aqui considero imagens, vídeos e músicas, uma vez que também buscam a transmissão de significados – que se referem não apenas a outras mensagens já existentes como também à nossa vida cotidiana. Propagandas, piadas ou mesmo conversas informais estão repletas de outros textos, no que Kristeva chamou de *mosaico de citações*. Notar isso é uma forma de perceber o grande número de mídias e situações nas quais a intertextualidade se faz presente e a diversidade de formas pelas quais os textos podem se mesclar formando novas mensagens.

O que devemos notar no estabelecimento de tal relação entre textos é o modo como, no caso das adaptações transmidiáticas, a mensagem do texto fonte é relida não apenas pelos olhos do adaptador como também pelos novos recursos de que dispõe a mídia na qual o texto agora se apresenta. Desse modo temos uma clara transformação na forma como o texto adaptado será retransmitido, mas também não devemos nos esquecer que existe, tanto quanto na forma, uma mudança com relação ao conteúdo do texto, visto que este agora passa pela interpretação de um novo autor.

Essas mudanças presentes na adaptação, inevitáveis devido à própria natureza do processo adaptativo de releitura e transformação, provocam uma das discussões mais

habituais quando falamos, em particular, em adaptações fílmicas: a discussão sobre a fidelidade ou não da película ao texto adaptado.

A intertextualidade não apenas retoma uma história, mas possibilita que essa história continue viva na memória humana. Consequentemente, pode-se perceber que a adaptação enquanto forma de diálogo intertextual não apenas renova as obras literárias às quais faz referências, mas também, ao renová-las, ajuda a promover a perpetuação dessas obras na memória da sociedade. Quando cita Genette, Samoyault está falando sobre a renovação e perpetuação dos mitos a partir da literatura. Entretanto, gostaria de aplicar as mesmas palavras na renovação e perpetuação que o processo de adaptação promove para com a o texto literário:

[...] Genette distingue e precisa numerosos procedimentos de “passagem” que permitem prosseguir indefinidamente uma história: “condensação”, (excisão e concisão), “transformação pragmática” (modificação do curso da ação e de seu suporte), “transmotivação” (motivos modernos desconhecidos da tradição), “valorização secundária” (aumentar traços heroicos de um personagem, o que propõe Giraudoux, ao fazer de Egisto um personagem tão importante quanto Electra, o que não estava nas versões anteriores), “redução”, “amplificação” (*Hérodias* amplia para umas trinta páginas uma narrativa bíblica de algumas linhas, e isto depois de um considerável trabalho de documentação, cujos rascunhos mostram também a que ponto Flaubert teve de “jogar fora”), ou ainda “transmotivação”, deslocamento ou transformação das motivações que existem nas versões anteriores (Wilde atribuindo apenas à filha e não à mãe, na sua versão de *Salomé*, as razões da degola de João Batista, porque ela o ama sem esperança). Estes procedimentos não se contentam em fazer versos novos sobre um tema antigo, mas dispõem também os estratos de formação do material assim recomposto, que se distingue mas não rompe. (SAMOYAULT, p. 117-118)

Apesar de em muitos momentos o espectador não conseguir reconhecer na adaptação as ligações com o texto adaptado, provavelmente por desconhecimento do espectador, podemos notar que por diversas vezes a própria adaptação nos informa o texto literário da qual foi originada, através dos créditos iniciais ou finais da película ou por meio da campanha de divulgação do filme. Assim, ao apresentar uma nova história ao espectador, a adaptação também promove o texto original, instigando o público que consome essa adaptação a também consumir o texto do qual ela foi originada.

O texto literário também é enriquecido com a produção da adaptação. Uma vez que temos uma nova leitura de um texto consagrado, pela crítica ou pelo público, essa nova leitura acarreta também uma nova visão do público acerca do texto literário. As diferentes leituras

que podemos ter sobre um texto não se substituem, mas se somam ao texto escrito, criando um universo complementar àquele contido na obra adaptada:

[...] a figura ou a história enriquecem-se com seu retorno e os textos anteriores podem ser relidos à luz dos que os seguem. É assim que o mito se nutre de si mesmo; passando de memória em memória, deixa e retém coisas, sem perder nada de seus traços constitutivos. (SAMOYAULT, p. 119)

Assim, ao passar de memória em memória, nota-se que muito do texto adaptado acaba sendo modificado, renovado, adicionado ou cortado. Poderíamos considerar isso também como uma adaptação, uma vez que o processo de adaptação modifica, adiciona, renova e corta o texto usado como base. Todo esse processo pode acontecer sem que necessariamente ocorra uma mudança no suporte da adaptação, ou seja, uma adaptação pode manifestar-se no mesmo tipo de mídia de seu texto fonte, apenas transformando esse texto e adequando-o a um novo tipo de público.

Em minha pesquisa, entretanto, como já comentado, enfocarei especificamente a adaptação transmidiática. Assim como outros autores que abordarei, Timothy Corrigan, em seu livro *Film and Literature: An Introduction and Reader* (1999), mostra-nos algo que pode parecer óbvio para muitas pessoas, mas que deve ser reforçado, especialmente quando comparamos o texto literário com a adaptação fílmica. Segundo Corrigan, a literatura e o cinema se manifestam em realidades materiais diferentes e possuem linguagem e modos de mostrar seus pontos de vista também diferentes. Ao falar sobre a adaptação, Corrigan nos lembra de Samoyault ao declarar que mesmo romances consagrados pela crítica são de certa forma adaptações de textos anteriores:

Adaptation is the most common practice in the exchange between literature and film, describing the transposition of a novel, play, or other literary source to film. Although this term can sometimes suggest a derivative or less creative practice, it is useful to keep in mind that even the most original works of movies and literature might be considered “adaptations” of materials drawn from one source or another.⁵ (1999, p. 20)

O que consagra os textos e os torna grandes títulos da literatura é sua inovação quanto ao tratamento linguístico e estilístico aplicado à narrativa, e o mesmo ocorre com filmes que

⁵ A adaptação é a prática mais comum na troca entre a literatura e o filme, descrevendo a transposição de um romance, peça teatral, ou outra fonte literária para o filme. Apesar desse termo poder, algumas vezes, sugerir uma prática derivativa ou menos criativa, é útil termos em mente que mesmo as obras literárias ou fílmicas mais originais podem ser consideradas “adaptações” de materiais retirados de outras fontes [tradução minha]

renovam as técnicas de filmagem, proporcionando novos ângulos, cortes e montagens às obras.

Outra discussão interessante do autor é sobre as personagens cinematográficas e o modo como elas são criadas. Corrigan discorre, entre outras coisas, acerca da escolha dos atores e atrizes que serão inseridos no filme. Para o autor, a escolha do elenco de uma película decorre, sobretudo, de questões comerciais, levando a escolhas de atores e atrizes que muitas vezes contrastam imensamente com a personagem como descrita no romance. Muitas vezes o mais importante nessa escolha é o prestígio e os prêmios aos quais esses atores e atrizes estão ligados.

Em *Stardust: o mistério da estrela* (2007), conforme dito anteriormente, temos a presença de grandes nomes do cinema como Robert De Niro, Michelle Pfeiffer, Claire Danes, Ben Barnes e Ian McKellen, todos atores e atrizes famosos e reconhecidos por seus trabalhos. Uma marca típica do cinema, a escolha de grandes atores e atrizes ajuda a proporcionar prestígio à obra filmica.

O contraste que a escolha do elenco pode provocar, em sua relação com as características das personagens no romance, ao contrário do que possa parecer, não é uma característica ruim a ser considerada na análise da adaptação, faz antes parte dos aspectos maleáveis a serem moldados durante o processo adaptativo.

Ao falar sobre a produção do filme, o autor nos mostra que o enredo é compartilhado por ambas as obras em ambos os suportes, enquanto que o que as diferencia é basicamente a narração, ou seja, o modo como essa história será contada e os pontos de vista a partir do qual ela será abordada.

Além disso, a adaptação tem uma grande vantagem sobre muitos dos filmes produzidos. Segundo Corrigan, a indústria cinematográfica sempre mostrou e mostra ainda uma grande preferência por filmes derivados de obras literárias, sendo esses ranqueados como produções de excelente qualidade.

O autor também comenta acerca das diferentes formas como ambos os suportes lidam com o material narrativo para moldar suas obras e, também, o modo como percebemos essas obras ao consumi-las:

[...] changes are *inevitable* the moment one abandons the linguistic for the visual médium [...] the end products of novel and film represent different aesthetic genera [...] In the last analysis, each is autonomous, and each is characized by unique and specific properties.

[...] The film, by arranging external signs for our visual perception, or by presenting us with dialogue, can lead us to *infer* thought. But it cannot show us thought directly. It can show us characters thinking, feeling, and speaking, but it cannot show us their thoughts and feelings. A film is not thought, it is perceived.⁶ (1999, p. 200-201)

Além disso, alguns críticos veem no cinema um potencial menor de expressão e de aprofundamento no pensamento e nas emoções das personagens. Corrigan também comenta essa percepção errônea acerca do cinema ao citar o crítico Béla Balázs:

Béla Balázs has shown us how seriously we tend to underestimate the power of the human face to convey subjective emotions and to suggest thoughts. But the film, being a presentational medium (except for its use of dialogue), cannot have access to the power of discursive forms. Where the novel discourses, the film must picture.⁷ (1999, p. 201)

Por fim, Corrigan evidencia que, diferente da realidade, assim como no romance, o tempo e o espaço obedecem às propostas da montagem e dos efeitos desejados em cena. O autor declara que toda obra cinematográfica, por mais perto que ela pretenda estar da realidade, não pode escapar do fato de ser uma obra planejada e executada a fim de produzir efeitos específicos no espectador. Toda obra em vídeo é ficcional, mesmo que em diferentes níveis. Assim uma obra que tende a aproximar-se mais da realidade, como é o caso dos documentários, também é ficcional, pois edita a realidade e a promove por meio da mídia filmada.

Essas obras criam dentro de si uma realidade própria, com suas próprias regras de tempo e espaço que se apresentam norteadas pelos propósitos fixados na direção e na montagem.

Outro autor que gostaria de citar é Dudley Andrew. Em seu livro *Concepts in Film Theory* (1984), Andrew discorre acerca da adaptação fílmica de fontes literárias, começando suas considerações falando sobre a questão da fidelidade: “Adaptations claiming fidelity bear the

⁶ [...] mudanças são *inevitáveis* no momento em que abandonamos o suporte linguístico pelo visual [...] os produtos finais do romance e do filme representam gêneros estéticos diferentes [...] Em última análise, cada um é autônomo e caracterizado por propriedades únicas e específicas.

[...] O filme, ao organizar signos externos para nossa percepção visual ou ao nos apresentar diálogos, pode nos levar a *inferir* pensamentos. Mas não pode nos mostrar esses pensamentos diretamente. O filme pode nos mostrar as personagens pensando, sentindo e falando, mas não pode nos mostrar esses pensamentos e sentimentos diretamente. O filme não é pensado, ele é percebido. [tradução minha]

⁷ Béla Balázs nos mostrou o quão seriamente tendemos a subestimar o poder da face humana em transmitir emoções subjetivas e sugerir pensamentos. Mas o filme, sendo um suporte representativo (exceto em seu uso do diálogo), não tem acesso ao poder das formas discursivas. Enquanto o romance discursa, o filme deve mostrar. [tradução minha]

original as a signified, whereas those inspired by or derived from an earlier text stand in a relation of referring to the original.”⁸ (1984, p. 96).

Dessa forma percebemos um grande perigo em se querer a fidelidade de uma obra em relação a outra. Quando esperamos que o filme seja fiel à obra literária, acabamos por criar amarras entre ambas as obras, de forma que a película sempre ficará submetida à obra chamada “original”, tendo esta como modelo e sempre sendo julgada a partir dela.

Quando nos libertamos dessa noção de fidelidade, altamente limitadora, abrimos espaço para o surgimento de obras novas, novas leituras e novos pontos de vista, obras válidas e autônomas que se referem à obra adaptada sem que sejam estabelecidas relações de dependência da adaptação com o texto adaptado. As relações entre ambas as obras se mantêm na referencialidade intertextual.

Ao discorrer sobre a questão da fidelidade, Andrew critica duramente essa noção limitadora. Ao questionar a que se deve ser fiel, o autor comenta que com frequência se deseja a fidelidade ao espírito de certa obra, ou seja, ao tom, valores, imagens e ritmo empregados na construção do texto base. Espera-se que esses aspectos, quase totalmente intangíveis, sejam reproduzidos mecanicamente na adaptação. É esperado que o adaptador use sua intuição e que suas ideias ecoem com a de todas as leituras possíveis do texto adaptado, o que é, como já comentado, obviamente impossível.

Segundo o próprio autor, os significados de uma mídia não são passíveis de serem totalmente reproduzidos em uma outra. É claro que pode-se pensar que muitas mídias possuem elementos em comum, que podem até mesmo ser interpretados de maneira parecida, mas não devemos nos esquecer que a experiência que temos ao entrar em contato com mídias diferentes é também diferente, e isso acarreta uma mudança significativa em nossa forma de entender e interpretar os diferentes suportes.

As proposições de Imelda Whelehan, autora do texto “Adaptations: The Contemporary Dilemmas”, presente no livro *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text* (1999), também são relevantes. A autora começa discutindo os preconceitos que envolvem o estudo da adaptação, como a preocupação com o impacto que esse tipo de pesquisa acarretaria ao estudo do texto literário, bem como a visão crítica que o estudo das adaptações cinematográficas demanda.

⁸ Adaptações que reivindicam fidelidade têm o texto original como um significado, enquanto que aquelas que são inspiradas ou derivadas de um texto anterior posicionam-se enquanto referentes ao original [tradução minha]

Devemos notar que a discussão do grau de fidelidade de uma certa obra em relação a outra não nos leva a qualquer tipo de avanço em direção à compreensão do processo de adaptação, que é o que a autora chama de uma das armadilhas no estudo da adaptação. Entretanto, quando consideramos em nosso horizonte de pesquisa a presença de obras autônomas, criamos a possibilidade de comparar não a narrativa, mas sim as estratégias de criação e de desenvolvimento das personagens e da história narrada, quais possibilidades a adaptação aproveitou e quais omitiu na confecção do texto final.

Whelehan ainda afirma que geralmente grande parte da audiência de um filme é composta por pessoas que não leram o texto adaptado; dessa forma o sucesso do filme será medido principalmente pelo modo como este foi realizado, e não pelo quanto ele reflete com exatidão o texto literário.

Quanto à afirmação de que as personagens filmicas são simplificadas, uma vez que o cinema não teria a mesma habilidade que a literatura para expressar estados psicológicos complexos ou mesmo lidar com questões como memória e sonhos, a autora afirma:

This position demonstrates both an ignorance of film narrative strategies and an assumption that fiction deals with psychological dramas, thought, dream and memory in a transparent way that needs no artificial mediation. The assumption that fiction is more “complex” than film is another way of privileging “art” in fiction and undermines the possibility of serious study of the verbal, visual and audio registers of the film, as well as suggesting that film is incapable of metaphor or symbolism.⁹ (1999, p. 6)

Uma das crenças que a autora nos apresenta é que, pelo fato de o romance ser produzido sem ou com poucas preocupações econômicas, ele seria superior artisticamente. Entretanto, economicamente, é óbvio que um filme bem sucedido adaptado de um romance pode transformar esse romance, elevando-o a um texto consumido pela grande massa de espectadores que também consumiu o filme.

No fim das contas, todas as vezes em que ouvimos pessoas conversando sobre películas fiéis ou não ao texto literário, podemos entender que a discussão na verdade é sobre o sucesso ou não da adaptação filmica, sucesso sempre relacionado com a visão subjetiva de cada

⁹ Essa posição demonstra não só uma ignorância a respeito das estratégias narrativas dos filmes como também a suposição de que a ficção lida com dramas psicológicos, pensamento, sonho e memória de maneira transparente, sem a necessidade de qualquer mediação artificial. A suposição de que a ficção é mais “complexa” que o filme é um outro modo de privilegiar a “arte” na ficção e solapar a possibilidade de um estudo sério dos registros verbais, visuais e auditivos do filme, bem como um modo de sugerir que o filme é incapaz de simbolismos ou metáforas. [tradução minha]

espectador acerca da relação entre os textos em ambas as mídias. Nesse ponto, Whelehan cita George Bluestone, também teórico sobre os processos de adaptação:

The film-makers still talk about “faithful” and “unfaithful” adaptations without ever realizing that they are really talking about successful and unsuccessful films. Whenever a film becomes a financial or even a critical success the question of “faithfulness” is given hardly any thought. If the film succeeds on its own merits, it ceases to be problematic.¹⁰ (BLUESTONE, 1957, p. 114 apud WHELEHAN, 1999, p. 8)

Qual o interesse em produzir adaptações se não o puramente econômico? Além de mostrar novas possibilidades sobre certo texto, atualizá-lo, relê-lo, temos também a questão da realização concreta, tornar mais real, mais palpável, mais próximo de nós aquilo que está expresso apenas virtualmente nos livros.

Thomas Leitch em seus textos “Adaptation Studies at a Crossroads” (2008) e “Adaptation, the Genre” (2008) também discorre acerca dos preconceitos que vêm sendo pouco a pouco contestados sobre o processo de adaptação. No primeiro ensaio, Leitch comenta, entre outras coisas, sobre a americanização que o cinema de Hollywood promove ao produzir seus filmes, utilizando como exemplo, especificamente, os textos narrativos britânicos.

Essa americanização da literatura britânica ao ser adaptada, segundo o autor, decorre principalmente do fato de muitos filmes serem produzidos visando às grandes premiações do cinema americano. Essas premiações, como um termômetro, medem o grau de sucesso de uma adaptação, prestigiam a película e, como consequência, influenciam positivamente na produção e venda de produtos relacionados ao filme, como livros, DVDs e CDs. Não apenas a recepção do filme deve ser positiva, o retorno financeiro dos investimentos na película também o devem ser.

Já em seu texto “Adaptation, the Genre” (2008), Leitch propõe que a adaptação seja vista como um gênero, fora das amarras do texto adaptado. Isso nada mais é do que, como propõe Linda Hutcheon, estudar a adaptação como um texto independente. Entretanto, ao considerar a adaptação como um gênero, Leitch propõe que sejam vistas regras e técnicas

¹⁰ Os cineastas ainda discutem sobre adaptações “fiéis” ou “infiéis” sem perceberem que na verdade estão falando de filmes que obtiveram ou não sucesso. Sempre que um filme torna-se um sucesso financeiro ou mesmo de crítica, a questão da fidelidade é dificilmente considerada. Se um filme faz sucesso por mérito próprio, ele deixa de ser problemático. [tradução minha]

específicas do processo de adaptação, de forma que ela se iguale a outros gêneros como o poético e o dramático.

Entretanto, um empecilho que Leitch identifica é o reconhecimento da adaptação enquanto gênero fílmico. Para o autor, não é suficiente que estudos sejam feitos sobre o tema; é necessário também que ele seja reconhecido pelo público, uma vez que todo gênero, para ser uma realidade, deve ser certificado pela indústria e publicamente compartilhado.

Além disso, Leitch assume que a adaptação enquanto gênero proveria o espectador com um horizonte de expectativa e o escritor com um modelo a ser seguido. Considero interessante que se tenha um modelo desde que ele nunca passe de um modelo genérico, não limitado, visto que uma das mais nobres funções da adaptação frente ao texto adaptado é a de inovação.

Um outro autor que gostaria de comentar é Randal Johnson. Em seu texto “Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas” (2003), o autor comenta a intertextualidade entre a literatura e o cinema ao mesmo tempo em que critica a tentativa de se estabelecer uma hierarquia entre esses dois suportes. Tal hierarquia baseia-se numa ideia da obra literária como sagrada, inviolável, mas acaba por produzir julgamentos completamente superficiais sobre o texto da adaptação. Para o autor, isso quase nunca é um problema, principalmente para o espectador que não seja familiar à obra adaptada ou no caso de obras que não são amplamente conhecidas.

Não consigo, entretanto, analisar essa falta de compatibilidade exata entre a obra adaptada e a adaptação como um problema, em nenhuma circunstância. Não há possibilidade de ambas as obras serem totalmente correspondentes, como já comentado, não só pela diferença nas técnicas e características inerentes a cada suporte como também pelo fato de a adaptação não prezar por ser uma cópia do texto dito “original”, mas apenas uma de suas possíveis leituras.

Sobre as diferenças entre ambas as mídias, Johnson lembra, assim como outros autores, que ao mesmo tempo em que o cinema tem dificuldades em fazer o que a literatura faz com as palavras, a literatura também não consegue fazer muito do que o cinema faz com os materiais em seu poder.

Por fim, Johnson defende que a película deve ser comparada a seus pares, a outros filmes, e não a uma obra literária. No caso de ambas as mídias serem analisadas em conjunto, é essencial que suas características próprias sejam levadas em conta.

Uma obra artística, seja ela romance, conto, poema, filme, escultura ou pintura, tem de ser julgada em relação aos valores do campo no qual se insere, e não em relação aos valores de outro campo (2003, p. 44)

Outro autor a discorrer sobre a adaptação filmica é Jack Boozer em seu texto “The Screenplay and Authorship in Adaptation” (2008). Entre outras coisas, Boozer fala sobre a transposição de um texto literário para o texto filmico abordando os métodos que são normalmente utilizados para que o filme tenha apelo ao público.

O autor comenta, por exemplo, que na indústria cinematográfica de Hollywood é preferível que os filmes se encaixem em um tempo máximo de duas horas, cerca de 120 páginas de script, e que a história seja clara e eficiente ao passar sua mensagem. Segundo Boozer essas são práticas comuns que apelam à grande massa de público.

Essa informação novamente mostra o quanto o texto literário deve ser transformado para se adaptar à tela do cinema. Sejam os textos a serem adaptados romances, longos ou curtos, contos ou peças de teatro, todos eles devem ser expandidos ou recortados de modo a se encaixarem em um script de cerca de 120 páginas, para assim resultarem em filmes de aproximadamente duas horas.

The adapted screenplay usually pares down dialogue and avoids metaphorical style in description. All of this is intended to set a mood and tone, as well as tell a story in the eventual service of an audiovisual design. The expressive language of fiction in paragraph and chapter form describes circumstances, attitudes, and feelings that readers are left to invoke (“imagine”) directly for themselves, while the screenplay is structured to work in the service of a narrative that is read in the moving scenic terms of imagining for the camera.¹¹ (2008, p. 5)

O autor também declara que, uma vez que um dos objetivos do filme é apelar ao grande público, permitindo uma identificação desse público com a obra cinematográfica, este é geralmente escrito em um estilo mais direto, mais explícito que o romance. É claro que não podemos tomar esse exemplo de Boozer como algo válido para qualquer filme que é produzido. Pensamos que aqui ele se refere especificamente a filmes feitos com o intuito apenas de divertir, apesar de que, como comentamos, os filmes não têm como único objetivo

¹¹ O roteiro adaptado geralmente reduz os diálogos e evita um estilo metafórico nas descrições. Tudo isso intencionando estabelecer um clima e um tom, assim como conta uma história nos moldes de uma obra audiovisual. A linguagem expressiva da ficção na forma de parágrafos e capítulos descreve circunstâncias, atitudes e sentimentos que os leitores são levados a evocar (“imaginar”) diretamente por si próprios, enquanto o roteiro é estruturado de modo a funcionar a serviço da narrativa que é lida a partir das imagens em movimento capturadas pela câmera. [tradução minha]

a diversão, pois muitos filmes são feitos também com a intenção de crítica social ou de fazer uma releitura séria de um texto literário ou de um fato histórico. O próprio autor comenta que a alta qualidade artística de muitos filmes de Hollywood trouxe para as salas de cinema um público mais exigente, que espera mais do que apenas diversão durante uma exibição.

Ainda sobre questões exógenas da adaptação, Boozer comenta acerca da escolha do elenco. O autor deixa claro que o elenco de uma adaptação não depende do autor do texto a partir do qual essa adaptação foi feita, a não ser que o autor desempenhe o papel de diretor ou produtor no filme. Entretanto, alguns romances, segundo Boozer principalmente *best sellers*, são escritos já visando quais atores farão quais papéis em uma possível adaptação fílmica. Nesse ponto, o autor dá o exemplo do livro *O dossiê pelicano* (1992), já escrito com a intenção do autor em ter Julia Roberts no papel principal; segundo Boozer, os direitos de filmagem foram comprados antes mesmo que o romance estivesse escrito.

Para Boozer, muitas vezes a escolha do elenco pode ser desastrosa, pois os atores escolhidos para determinado papel podem não se encaixar na forma com que as personagens do texto adaptado são descritas. Discordo do autor nesse ponto, é claro que existem características que podem ser limitantes, entretanto, acredito que nem sempre as características das personagens, como citadas no romance, devam nortear a escolha do elenco. Apesar de algumas exceções, como o caso do filme francês *Azul é a cor mais quente*, lançado em 2013, no qual a cor azul dos cabelos de uma das personagens traz toda uma gama de sentidos, envolvendo paixão e sexualidade, sendo assim uma característica necessária à personagem, não me parece comum que os traços físicos sejam imutáveis, desde que consigamos reconhecer, nas personagens do filme, aquelas do texto adaptado. Além disso, devemos estar atentos à multiplicidade de vozes que se fazem presentes em uma adaptação: escritor, roteirista, diretor, produtores e atores, todos incluem na adaptação, em graus variados, suas próprias interpretações dos momentos e da forma de realizarem as personagens.

O autor também comenta que a grande maioria das películas ganhadoras de prêmios como o Oscar é formada por adaptações. Esse tipo de produção é bem vista no universo cinematográfico não só por sua alta taxa de premiações como também por representar um investimento mais seguro do que um roteiro original. Ao depositar suas expectativas em um filme cujo texto adaptado já é considerado um sucesso, os produtores transformam o investimento que é feito na película, muitas vezes capaz de levar os produtores a grandes perdas de dinheiro, caso o filme seja um fracasso, em um investimento mais seguro, com mais chances de oferecer um bom retorno financeiro.

Além disso, uma adaptação pode gerar uma série de produtos a serem vendidos com base no filme produzido; a venda de livros com capa do filme, produtos promocionais com a logomarca do filme, CDs, DVDs, chaveiros, brinquedos, pôsteres e roupas, apenas para citar alguns exemplos, contribui no retorno financeiro esperado pela equipe de produção – retorno que se concretiza geralmente apenas no caso do sucesso da adaptação cinematográfica.

O autor também discute a forma como a adaptação pode mudar o modo como vemos o texto literário. Segundo Boozer, o filme tem um potencial de atingir milhões de pessoas por todo o globo, enquanto a literatura não. Mais uma vez, esse potencial dos filmes serve antes à literatura como uma excelente forma de merchandising para o texto literário que foi adaptado.

Outro autor do qual gostaria de comentar algumas teorias é Julie Sanders, autora de *Adaptation and Appropriation* (2006). Em seu texto, Sanders explica como entende a diferença entre adaptação e apropriação. Para a autora, tanto a adaptação quanto a apropriação são formas de intertextualidade, que têm como objetivo fundamental mostrar que o texto escrito está aberto a inúmeras diferentes interpretações:

[...] version, variation, interpretation, continuation, transformation, imitation, pastiche, parody, forgery, travesty, transposition, revaluation, revision, rewriting, echo [...] Readings that are invested not in proving a text's closure to alternatives, but in celebrating its ongoing interaction with other texts and artistic productions.¹² (2006, p. 18)

Além disso, Sanders ainda reforça o fato de que a adaptação é um ato de extrapolação do texto base, podendo criticá-lo, comentá-lo ou revê-lo, proporcionando um novo ângulo de visão aos acontecimentos, dando voz aos silenciados ou criando hipóteses sobre a história narrada no texto base, além de, em alguns casos, atualizar ou simplificar os textos literários visando um público consumidor específico. Mesmo assim, adaptação mais comumente se concentra na mudança de suporte dos textos. Para essa autora, o processo de adaptação é:

[...] frequently a specific process involving the transition from one genre to another: novels into film; drama into musical; the dramatization of prose

¹² [...] versão, variação, interpretação, continuação, transformação, imitação, pastiche, paródia, falsificação, caricatura, transposição, reavaliação, revisão, reescritura, eco [...] Leituras que estão interessadas não em provar o fechamento a alternativas de um texto, mas em celebrar sua contínua interação com outros textos e produções artísticas. [tradução minha]

narrative and prose fiction; or the inverse movement of making drama into prose narrative.¹³ (2006, p. 19)

Além disso, a questão da “infidelidade” ao texto base é exatamente o que torna a adaptação um processo altamente produtivo e criativo. A adaptação retrabalha em cima de textos que, por sua vez, revisaram outros textos, sendo assim um processo sempre contínuo. Analisando a adaptação do ponto de vista de Sanders, o processo de adaptação é algo do qual não podemos escapar, visto que tudo o que falamos, escrevemos ou criamos é, consciente ou inconscientemente, resultado de nossas experiências frente a textos prévios.

Além disso, visto que, cada vez que contamos uma história, inserimos nela nossas próprias palavras e nosso ponto de vista, uma situação muito pessoal de produção de conteúdo, é mais do que claro que a adaptação não pode ser uma reprodução, ou seja a repetição de qualquer conteúdo com a ou por meio da interferência de outros indivíduos é, em suma, impossível de ser considerada uma cópia, uma replicação de um conteúdo prévio. Além disso, no universo da cultura pós-moderna, bricolagem e empréstimos culturais podem já ser vistos com naturalidade.

Quanto à apropriação, Sanders acredita que muitas vezes o texto é adaptado mas, durante o processo de adaptação, outros personagens, referências e histórias são inseridas dentro do universo criado no texto da adaptação. Esses novos textos são, então, apropriados e modificados de modo a se encaixarem no novo texto final. Mesmo no caso de uma única narrativa, esta deve ser apropriada pelo adaptador e, ao colocar sua carga de subjetividade no texto “original”, transformá-lo em um novo texto, que expresse suas opiniões e pontos de vista. A própria autora comenta que, num mundo em que estamos cientes de que todo texto provém de fontes anteriores, deveríamos ver a adaptação como um enriquecimento dos textos literários e não como um copista ou usurpador.

Gostaria de discorrer ainda acerca das teorias de Robert Stam em seu texto “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation” (2000). Nele, Stam comenta principalmente sobre o conceito de fidelidade e o quanto esse conceito é inadequado quando olhamos para as adaptações, sejam elas em quaisquer suportes.

O autor começa discutindo sobre o que as pessoas entendem como uma obra fiel ou não. Para Stam, a fidelidade é uma questão puramente subjetiva, uma vez que depende de nossa

¹³ [...] frequentemente um processo específico envolvendo a transição de um gênero para outro: romances para filme; teatro para musicais; dramatização de narrativas em prosa; ou o movimento contrário ao transformar narrativas teatrais em narrativas em prosa. [tradução minha]

relação pessoal com a obra adaptada. Julgamos uma obra como fiel ou infiel ao texto literário a depender se ela consegue, ou não, capturar o que nós mesmos entendemos como pontos chave de nossa compreensão. Além disso, como visto, a questão da fidelidade atravessa uma vasta gama de impossibilidades, a começar pelo fato de estarmos falando de suportes diferentes.

Outro problema quando fala-se em adaptações no vetor literatura → cinema é o fato de que muitas vezes não temos ao que ser fiel no texto literário. Stam nos dá o exemplo do romance *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert. Em seu romance, segundo Stam, Flaubert não nos revela em nenhum momento a cor dos olhos de Emma Bovary, entretanto, esses olhos devem ser representados quando a adaptação fílmica é realizada. Como ficaria a questão da fidelidade neste caso?

Como leitores, ao nos depararmos com um texto literário, temos à nossa frente uma grande variedade de informações virtuais. Ao lermos um texto, somos convidados a preencher as lacunas deixadas pelo autor, de modo a formarmos uma imagem mental da narrativa que nos está sendo apresentada. Usando o exemplo de Stam, ao ler *Madame Bovary*, mesmo sem sermos informados sobre a cor dos olhos da personagem, nós os colorimos mesmo assim – é uma característica que faz parte de nossa compreensão da personagem.

Muitas características postas para nós são altamente subjetivas e dependem de nosso entendimento para fazerem sentido. Quando uma personagem é descrita como bonita ou feia, grande ou pequena, gorda ou magra, somos convidados a montar em nossas mentes uma imagem dessa personagem que condiga com aquelas definições.

O grande problema da adaptação é que tais imagens são puramente subjetivas. Ao requerer que um texto fosse fiel ao texto original, esperamos que esse texto corresponda às imagens mentais que tínhamos dele quando o lemos. Esperar que uma película corresponda ao mesmo tempo a todas as possíveis leituras que os espectadores pretendem ver na tela é obviamente uma impossibilidade:

A film [...] must choose a specific performer. Instead of a virtual, verbally constructed [...] open to our imaginative reconstruction, we are faced with a specific actress, encumbered with nationality and accent.¹⁴ (STAM, 2000, p. 55)

¹⁴ Um filme [...] deve escolher um artista específico. Ao invés de um virtual, verbalmente construído [...] aberto à nossa reconstrução imaginária, somos apresentados a uma atriz específica, restrita por nacionalidade e sotaque. [tradução minha]

Constantemente mudanças no texto base são necessárias, mesmo quando não desejadas. Temos como exemplo o filme *Coraline e o mundo secreto* (2009), do diretor Matthew Vaughn. No material extra do DVD descobrimos que o filme, todo feito em *stop motion*, possui uma cena na qual alguns ratos saem de dentro de uma pequena porta. Apesar de a cena ter sido inserida no filme na primeira versão, não só por agradar ao diretor como também pelo trabalho que precisou para ser produzida (cerca de três meses de trabalho para uma cena de alguns segundos), ela acabou sendo cortada na versão final, assim como algumas outras, por interferir no ritmo da película, deixando-a mais lenta do que o desejado pelo diretor.

Stam também comenta que, ao contrário do que muitos críticos pensam, o cinema tem, assim como a literatura, um grande potencial para passar ao público estados subjetivos. Mais que isso, enquanto a literatura tem como material de expressão a palavra escrita e algumas vezes a ilustração, o cinema conta com sons, cores, movimento e expressões para mostrar ao público todo e qualquer tipo de estado subjetivo. Para Stam, o cinema é uma arte sintética, pois emprega em si diversas artes na construção de suas obras.

Devemos nos perguntar, ao observar uma adaptação, não se ela é fiel ao original, mas sim, quais passagens são traduzidas ou não para o novo suporte e por que, como ocorreram os recortes, as críticas, e a reculturalização da adaptação. É no texto em questão que Stam apresenta os conceitos de “cinemático” e “não-cinemático”, com os quais trabalharemos em nossa análise.

Segundo o autor, ao traduzir um texto para o suporte fílmico, algumas passagens desse texto são aproveitadas e outras não. A razão disso é que algumas passagens não são interessantes para o novo suporte, ou por interferirem no ritmo da narrativa, ou por simplesmente não serem consideradas, pelo diretor, importantes para o bom entendimento da história. Nesse caso, poderíamos dizer que essas passagens não aproveitadas no novo suporte são não-cinemáticas, ou seja, não contribuem para o bom funcionamento, quer na área do conteúdo, quer na área da estética do texto da adaptação:

[...] events in the source novel can be amplified, as well, in the case of *Tom Jones*, a few sentences regarding Squire Western’s love of hunting became in the film the pretext for a spectacular fox hunt staged in an attempt to make the film more “cinematic” [...]
Just as interesting as what in the source novel is eliminated or bypassed is why certain materials are ignored. The intercalar, essayistic chapters of *The*

Grapes of Wrath were largely eliminated from the John Ford adaptation, presumably because they were seen as “uncinematic” [...] ¹⁵ (2000, p. 71-73)

Ao mesmo tempo, personagens ou mesmo linhas narrativas novas são incorporadas à nova narrativa por serem consideradas cinemáticas, ou seja, sua presença no texto da obra auxilia esteticamente no entendimento e aceitação do texto pelo público. Além disso, devemos manter em mente todo o aparato técnico e econômico que envolve a produção de um filme. Assim, pode acontecer também que a inserção dessas personagens se deva ao aproveitamento de algum ator ou atriz que se deseje que esteja presente no filme.

Por fim, gostaria de comentar acerca das teorias de Linda Hutcheon presentes no livro *A Theory of Adaptation* (2006). A autora começa comentando sobre o quão antigo é o hábito de adaptar textos literários: os vitorianos já adaptavam peças de teatro, poemas e operas. Essa tendência foi sendo transmitida ao longo dos anos e hoje temos adaptações que se utilizam dos mais diversos meios, desde simplificações de materiais escritos e filmes até parques de diversões.

Hutcheon também comenta que as adaptações são muitas vezes consideradas como obras menores que seus originais, nunca tão bons quanto eles. Entretanto, o fato de uma obra ser derivada ou inspirada em outra não determina seu valor artístico: “One lesson is that to be second is not to be secondary or inferior; likewise, to be first is not to be originary or authoritative.” (2006, p. xiii) ¹⁶. Para a autora, as diversas versões de um texto se manifestam lateralmente e não verticalmente: adaptação é a repetição sem cópia. Além disso, algumas vezes podemos ter contato com o texto adaptado depois de termos experienciado a adaptação, o que, segundo Hutcheon, desafia qualquer noção de prioridade.

O trabalho da adaptação é, segundo Hutcheon, um trabalho de simplificação, mas gostaríamos de explicar melhor essa questão. Acredito que o trabalho da adaptação não é um trabalho de simplificação, mas sim de redução, no sentido que deve diminuir o tamanho de um romance, mas também pode configurar-se em um trabalho de expansão, quando o texto a

¹⁵ [...] eventos no romance fonte podem ser amplificados, assim como, no caso de *Tom Jones*, algumas sentenças sobre o amor de Squire Western pela caça transformaram-se, no filme, em pretexto para uma espetacular caça à raposa, em uma tentativa de tornar o filme mais “cinemático” [...] Tão interessante quanto o que é eliminado ou modificado no romance fonte, é o porquê de alguns materiais serem ignorados. Os capítulos ensaístas intercalados em *The Grapes of Wrath*, foram, de modo geral, eliminados da adaptação de John Ford, provavelmente por serem vistos como “não-cinemáticos” [...] [tradução minha]

¹⁶ Uma lição é que o que vem em segundo lugar não é secundário ou inferior; da mesma forma surgir, em primeiro lugar não é ser original ou autêntico. [tradução minha]

ser adaptado é um conto ou um poema, por exemplo. Segundo a autora, deveríamos entender as adaptações em termos de criatividade e habilidade para fazer da obra final um texto autônomo. Para Hutcheon, as adaptações mostram que a forma pode ser separada do sentido: enquanto a forma é mudada com a adaptação, o conteúdo persiste – os adaptadores são, antes de tudo, intérpretes e, posteriormente criadores.

Entretanto essa permanência do conteúdo vem com todas as mudanças desejadas pelo diretor ao texto da adaptação. Assim o começo, o meio ou o fim da história podem ser redesenhados de forma a tornar o texto final mais agradável ao público.

Finalmente, ao olhar para o texto de uma adaptação, deve-se manter em mente a pluralidade de significados veiculados através daquilo que nos é mostrado. Ainda, deve-se entender que, mesmo que o texto da adaptação não sature nossas expectativas com relação ao que esperávamos, à nossa própria leitura, o filme representa uma única visão acerca do texto adaptado e, portanto, ao mesmo tempo em que expande os significados da narrativa na qual foi inspirado, também é limitado a uma leitura possível do texto literário.

De qualquer forma, a adaptação representa uma visão artística acerca de certa obra e não é conveniente que a critiquemos levando em conta o que o texto literário consegue realizar e o que o texto da adaptação não consegue; ao contrário, devemos olhar para o que cada um dos textos consegue realizar, aproveitando as características e as especificidades da mídia na qual se manifesta.

Para meu estudo, tratarei os textos de ambos os suportes como textos independentes. Tendo em mente, durante a análise da personagem do herói, as materialidades específicas de cada suporte e o modo como ambos lidam com seus recursos na construção da personagem em questão. A princípio, gostaria de lançar especial foco ao modo como essa personagem é construída no romance para, em seguida, olhar para a maneira como ela se apresenta no suporte filmico.

3. Tristran Thorn/ Tristan Thorn: o herói em ambos os suportes

Neste capítulo, desenvolvo minha análise do modo como o herói é apresentado em ambos os suportes. A fim de organizar melhor minhas considerações, dividi o capítulo que se segue em três partes: primeiramente abordarei Dunstan, pai da personagem principal, e que se recusa a enfrentar a jornada do herói. Em seguida tratarei de Tristran, e o modo como essa personagem se manifesta no romance e no filme.

Antes de iniciar minhas considerações propriamente ditas, gostaria de apresentar mais detalhadamente o enredo do romance, focando-me especialmente na linha narrativa do herói.

O romance começa apresentando o lugarejo de *Wall*¹⁷, as pessoas que ali vivem e o fato de assim ser chamado devido ao grande muro de pedra nos arredores do vilarejo, que separa o mundo humano do mundo mágico. Além disso, o narrador explica que, devido a uma falha no muro, dois guardas da cidade ficam ali, dia e noite, impedindo que pessoas do lugarejo ou viajantes desavisados, passem para o outro lado da divisa. A passagem é permitida apenas a cada nove anos, quando acontece uma feira no mundo mágico, que dura alguns dias e da qual os habitantes de *Wall* também participam.

Logo somos apresentados ao jovem Dunstan Thorn, que se prepara para ir a feira que acontecerá naquele ano. No dia antes do início do evento, Dunstan aluga seu chalé para um homem alto, que promete ao jovem O Desejo de seu Coração, além de ouro como pagamento pelo aluguel. Ainda durante a noite Dunstan ajuda um homenzinho peludo, permitindo que este durma ao seu lado no celeiro.

No dia seguinte Dunstan visita a feira onde conhece Lady Una, filha do rei do mundo mágico, que foi raptada quando criança e agora é escrava de uma bruxa. O jovem se apaixona por ela, apesar de ser prometido a uma outra moça, e, naquela noite, vai à campina que existe ao lado da feira e ambos têm relações sexuais. Nove meses depois, Dunstan já casado, é deixado na porta dele um cesto com Tristran ainda bebê.

Alguns anos depois, Tristran já um jovem de 17 anos, se apaixona por Victória Forester. Durante uma noite, enquanto conversavam, ambos veem uma estrela cadente e, nesse momento, Tristran promete a Victoria que lhe traria a estrela que caiu em troca do que quer que ele desejasse. A jovem aceita a proposta e, assim, inicia-se a jornada do herói.

¹⁷ Como mencionado em nota anterior, chamado de “Muralha” na versão brasileira.

Após receber alguns itens mágicos de seu pai e contar com a ajuda deste para atravessar o muro, Tristran entra na campina do mundo encantado e logo acaba fazendo amizade com um homenzinho peludo, que encontra pelo caminho.

Ambos entram, sem perceberem, em uma floresta carnívora, que devora os viajantes que são capturados por ela. Tristran, entretanto, graças à habilidade especial de saber a localização de tudo no mundo mágico, consegue salvar a si mesmo e ao homenzinho peludo, e ambos saem da floresta.

Como agradecimento, o homenzinho entrega a Tristran uma corrente mágica e uma vela que, quando acesa, o levaria para qualquer lugar. Assim, Tristran chega rapidamente ao local onde a estrela havia caído e, para sua surpresa, encontra Yvaine, a estrela, na figura de uma jovem de cabelos muito claros.

Entretanto, o jovem não é o único que procura pela estrela caída. As Lilim, uma família de bruxas, da qual faz parte a rainha das bruxas, desejam capturar Yvaine e arrancar seu coração, pois, assim, teriam de volta sua juventude.

Além disso, os três príncipes do mundo encantado estão dispostos a tudo em busca de um colar, pois quem o obtivesse seria o novo rei. O colar encontra-se na posse de Yvaine, pois foi ele que a fez cair do céu quando a atingiu, devido a um feitiço lançado pelo antigo rei do mundo mágico.

Apesar de ferida por causa da queda, Tristran captura Yvaine e a obriga a segui-lo de volta ao vilarejo de *Wall*, para que possa cumprir sua promessa a Victoria. Durante sua jornada de volta, ambos encontram um leão e um unicórnio brigando por uma coroa¹⁸. Antes que o leão matasse o unicórnio, Tristran encerra a disputa, fazendo com que o leão fosse embora e transformando o unicórnio em transporte para a estrela ferida.

Com a intenção de procurar comida, Tristran deixa Yvaine e o unicórnio na floresta, mas quando volta, os dois haviam ido embora. Se perguntando se algum dia veria a estrela novamente, o herói recebe a ajuda de uma árvore que lhe informa que Yvaine corre grande perigo e que ele deve salvá-la. Tristran consegue carona com um dos príncipes que passava

¹⁸ Alusão a uma questão heráldica britânica, na qual o leão representa a Inglaterra e o unicórnio representa a Escócia. Ambos os animais aparecem nas duas versões do Real Brasão de Armas do Reino Unido, sendo que, na versão inglesa apenas o leão possui a coroa e, na escocesa, ambos a têm. Os dois animais são tema de uma canção infantil britânica cujo último verso, apresentado no romance: *The lion beat the unicorn all about the town./ He beat him once/ He beat him twice/ With all his might and main/ He beat him three times over/ His power to maintain* (GAIMAN, 1999, p. 153) faz alusão às três tentativas de união entre a Inglaterra e a Escócia. Na versão brasileira o poema foi traduzido como se segue: O leão derrotou o unicórnio por toda a cidade,/ Derrotou-o uma vez,/ Derrotou-o a segunda vez/ Com todo o seu poder,/ Ele o derrotou pela terceira vez/ Para seu domínio manter. (GAIMAN, 2008, p. 128)

pela floresta e ambos seguem em direção à uma estalagem; na verdade, uma armadilha da rainha das bruxas para capturar a estrela.

O herói chega à estalagem a tempo de salvar a estrela com o que restava da vela mágica. Durante um incêndio causado pela bruxa na hospedaria, Tristran coloca sua mão no fogo para acender a vela e levar Yvaine para longe da vilã.

Infelizmente, ambos acabam aterrissando em cima de uma nuvem, que segundo Yvaine, pode se dissipar a qualquer momento, matando os dois. Por sorte são resgatados por Johannes Alberic, capitão do navio voador *Perdita*, e que oferece, ainda, cuidados médicos para a mão queimada de Tristran e para a perna de Yvaine.

O herói é deixado pelo capitão em um porto e, de lá, ele e Yvaine seguem seu caminho em direção à *Wall*. São mencionadas, rapidamente, algumas aventuras menores pelas quais os dois jovens passam em sua jornada, até encontrarem Madame Semele, uma bruxa e senhora de Lady Una, que em troca da flor de vidro que o pai de Tristran havia dado ao filho antes de iniciar sua viagem, concede carona ao jovem até a feira do mundo mágico, que está prestes a começar, após nove longos anos. Yvaine também aproveita a carona, apesar de Semele não enxergá-la devido a um feitiço lançado pela rainha das bruxas.

Ao chegar na feira, o herói volta para *Wall* para visitar sua família e Victoria, enquanto Yvaine fica numa hospedaria no mundo mágico, pois se atravessasse o muro, ela viraria pó. Tristran deseja felicidades a Victoria, que estava noiva de outro rapaz, e volta para Yvaine, percebendo que ela sim era o desejo de seu coração.

A estrela tem uma discussão com a rainha das bruxas, na qual ela afirma já haver dado seu coração a Tristran, o que faz com que a bruxa volte para junto de suas irmãs sem atingir seu objetivo.

Finalmente, Lady Una é libertada de sua vida de servidão devido ao fim de um encanto feito por Madame Semele e, com a morte do último príncipe pelas mãos da rainha das bruxas, Una conta a Tristran que ela é sua mãe e que ele agora é o único herdeiro do trono do mundo mágico. O herói, entretanto, deseja continuar suas aventuras e, até sua chegada ao palácio, alguns anos depois de seu primeiro encontro com sua mãe, Una reina como regente.

Quando afinal assume o trono do reino mágico, Tristran e Yvaine reinam por muitos anos até que, enfim, Tristran morre de velhice e Yvaine, uma estrela que não envelhece como os humanos, torna-se a única governante e passa parte de suas noites na torre mais alta do castelo, observando as estrelas.

Esclarecido, ainda que resumidamente, o enredo do romance, gostaria de passar às minhas considerações sobre a personagem do herói nos dois suportes.

3.1 Dunstan e a recusa da jornada

Partindo de minhas considerações acerca das teorias que envolvem o herói, estudarei detidamente como este é construído no romance e, posteriormente, a maneira como essa construção é traduzida para o novo suporte.

A história é ambientada na Era Vitoriana, período que se estende por 64 anos, de 1837 a 1901. Como cita o texto, a história narrada se passa antes de 1861, ano de falecimento do Príncipe Albert, marido da Rainha Victoria. O narrador ainda cita algumas personalidades dessa época a fim de prover a narrativa com um pouco de realidade, como uma história que realmente aconteceu:

The events that follow transpired many years ago. Queen Victoria was on the throne of England, but she was not yet the black-clad widow of Windsor: she had apples in her cheeks and a spring in her step, and Lord Melbourne¹⁹ often had cause to upbraid, gently, the young queen for her flightiness. [...] Mr. Charles Dickens²⁰ was serializing his novel *Oliver Twist*; Mr. Draper²¹ had just taken the first photograph of the moon [...] Mr. Morse²² had recently announced a way of transmitting messages down metal wires. (GAIMAN, 1999, p. 5)²³

Essa ambientação no período vitoriano nos permite identificar um dos aspectos que geralmente provém a adaptação com algum prestígio, ou seja, a localização da adaptação em

¹⁹ William Lamb, segundo Visconde de Melbourne, primeiro ministro britânico de 1834 a 1841, conhecido por seu papel como mentor da Rainha Victoria.

²⁰ Escritor britânico de romances como *Oliver Twist* (1837-38) e *The Pickwick Papers* (1836-37).

²¹ John William Draper (1811-1882), cientista, filósofo, físico, químico e historiador britânico. Entre seus trabalhos está a primeira fotografia detalhada da lua, em 1840.

²² Samuel Finley Breese Morse (1791-1872), pintor e inventor norte-americano, ajudou a desenvolver o Código Morse e o uso comercial do telégrafo.

²³ Os acontecimentos que se seguem ocorreram há muitos anos. A rainha Vitória ocupava o trono da Inglaterra, mas ainda não era a viúva trajada de negro de Windsor. Tinha as bochechas rosadas e caminhava com energia. E lorde Melbourne costumava ser motivo para repreender a jovem rainha, com delicadeza, por sua imprudência. [...] O sr. Charles Dickens publicava em folhetins seu romance *Oliver Twist*. O sr. Draper tinha acabado de tirar a primeira fotografia da lua [...] O sr. Morse anunciara recentemente um método para transmitir mensagens por meio de fios de metal. (GAIMAN, 2008, p. 18)

um cenário de época passada. Apesar de ser possível que a adaptação fosse atualizada para um ambiente contemporâneo, como mostrei, os adaptadores escolheram mantê-la no cenário vitoriano de modo que ela fosse mais bem acolhida pelo público.

Poderei discutir mais essa ambientação quando falar sobre a adaptação, mas no momento gostaria de direcionar minha atenção especificamente para o herói do romance, de modo a tentar identificar suas características.

No romance de Neil Gaiman, somos primeiramente apresentados à personagem Dunstan Thorn, um rapaz que mora na cidadezinha de *Wall* e que, ao início da narrativa, se prepara para atravessar o grande muro de pedra que dá nome à cidade e que separa o mundo humano do mundo mágico. Dunstan deseja atravessar a muralha para participar da feira do mundo mágico, que acontece na campina além do muro de pedra a cada nove anos.

Na narrativa escrita, diferente da versão filmica, a existência do mundo mágico é de conhecimento das pessoas do vilarejo de *Wall*, que participam da feira que se instala do outro lado do muro. Entretanto, apenas a feira é conhecida pelos moradores, enquanto todo o resto do mundo para além da muralha é considerado um mistério e muito perigoso.

Dunstan flerta com Bridget Comfrey e espera-se, por parte de seus pais e dos pais da garota, que os dois se casem, mesmo que Dunstan não esteja certo se gostaria de se casar ou não. Na noite anterior ao início da feira, ele ajuda um senhor alto que, em necessidade de abrigo, recorre ao jovem pedindo para alugar seu chalé. Durante as negociações, o homem alto acaba por conceder um favor a Dunstan que acabará por se transformar no objetivo da busca do herói:

[...] “If you’re here for the market,” he told the tall man, “then it’s miracles and wonders you’ll be trading.”

[...] “Oh, very well,” said the tall gentleman, a trifle testily, “a miracle, a wonder. Tomorrow, you shall attain your Heart’s Desire. Now, here is your money,” [...] (1999, p. 16)

[...] And now, I shall give you the last part of the rent that I owe you. For I swore an oath. And my gifts last a long time. You and your firstborn child and his or her firstborn child... It’s a gift that will last as long as I live.”

“And what would that be, sir?”

“Your Heart’s Desire, remember,” said the gentleman in the top hat. “Your Heart’s Desire.” (1999, p. 21)²⁴

²⁴ – Se o senhor está aqui para a feira – disse ele ao homem alto –, vai negociar milagres e assombros.

[...]– Pois bem – prosseguiu o homem alto, com uma pontinha de mal humor –, um milagre, um assombro. Amanhã você vai realizar o Desejo de seu Coração. Pronto, aqui está seu dinheiro. [...] (2008, p. 25)

Além disso, Dunstan também ajuda um homenzinho peludo durante a noite anterior à abertura da feira do mundo mágico:

“Who’s that? Who’s there?” said Dunstan.

“Just me,” said the voice. “I’m here for the market. I was sleeping in a hollow tree for the night, but the lightnin’ toppled it, cracked it like an egg it did and smashed it like a twig, and the rain got down my neck, and it threatened to get into my baggage, and there’s things in there must be kept dry as dust, and I’d kept it safe as houses on all my travelings here, though it was wet as ...”

“Water?” suggested Dunstan.

“Ever-so,” continued the voice in the darkness. “So I was wonderin’,” it continued, “if you’d mind me stayin’ here under your roof as I’m not very big, and I’d not disturb you or nothing.”

“Just don’t tread on me,” sighed Dunstan. (1999, p. 17-18)²⁵

Dunstan ajuda ao homenzinho peludo proporcionando-lhe abrigo, e essa ajuda será devolvida quando Tristran, ao sair para sua jornada, encontrar a mesma personagem. Dessa maneira, mesmo que Dunstan não se configure como principal herói do romance, ele desencadeia parte dos acontecimentos para Tristran.

Notamos que algumas características da aventura do herói, como descritas por Propp (1978), quando este estudou os contos russos, ainda estão presentes no herói contemporâneo; Dunstan ajuda o homenzinho peludo, provando-se uma boa pessoa, e este ajudará Tristran, entre outros motivos, ao reconhecer nele o filho do jovem que o auxiliou no passado.

E agora vou lhe dar a última parte do aluguel que lhe devo. Pois fiz um juramento. E meus presentes duram muito tempo. Você, seu primogênito e o primogênito de seu primogênito (ou de sua primogênita)... É uma dádiva que perdurará enquanto eu estiver vivo

– E qual seria essa dádiva, senhor?

– O Desejo de seu Coração, está lembrado? – disse o senhor de cartola. – O Desejo de seu Coração. (2008, p. 28)

²⁵ – Quem está falando? Quem está aí? – perguntou Dunstan.

– Só eu – disse a voz. – Estou aqui para a feira. Ia passar a noite dormindo num oco de árvore, mas um raio a derrubou, quebrou-a em pedaços como um ovo e a destroçou como um graveto. E a chuva escorreu por meu pescoço e ameaçou entrar em minha bagagem, e tenho coisas ali que precisam ser mantidas secas como poeira. E em toda a viagem até chegar aqui eu consegui protegê-las como se estivessem dentro de casa, mesmo que eu estivesse molhado como...

– Como água? – sugeriu Dunstan.

– Isso mesmo – prosseguiu a voz na escuridão. – Por isso, eu me perguntava se você se importaria em me deixar ficar aqui sob seu teto, já que não sou muito grande e não iria perturbá-lo.

– É só não pisar em mim – disse Dunstan, com um suspiro. (2008, p. 26)

Finalmente, após a noite que passou no celeiro, Dunstan se dirige ao mundo mágico. Ao entrar na feira, o rapaz se depara com uma barraca da qual cuidava uma jovem de aparência bela porém estranha, Lady Una:

[...] she smiled widely at him with white teeth in a dusky face. She was one of the folk from Beyond the Wall, he could tell at once from her eyes, and her ears which were visible beneath her curly black hair. Her eyes were a deep violet, while her ears were the ears of a cat, perhaps, gently curved, and dusted with a fine, dark fur. She was quite beautiful. (1999, p. 24-25)²⁶

Ao conhecer Lady Una, Dunstan se apaixona pela garota. Ele também percebe que ela é uma prisioneira ao notar uma corrente prateada correndo do pulso ao seu tornozelo: “The chain? It binds me to the stall. I am the personal slave of the witch-woman who owns the stall. [...] (1999, p. 27)²⁷.

Dunstan, entretanto, diferente do que se espera do herói, não aceita a incumbência de libertar a garota por quem está apaixonado. Apesar de encontrar o Desejo de seu Coração, como havia dito o homem alto de cartola, Dunstan não aceita a tarefa, não empreende a jornada para libertar a garota e acaba por retornar para o vilarejo de *Wall* sem que seu objetivo fosse atingido.

Through the gap and into the meadow, and that night, for the first time in his life, Dunstan entertained thoughts of continuing on through the meadow, of crossing the stream and vanishing into the trees on its far side. He entertained these thoughts awkwardly, as a man entertains unexpected guests. Then, as he reached his objective, he pushed these thoughts away, as a man apologizes to his guests, and leaves them, muttering something about a prior engagement. (1999, p. 94)²⁸

²⁶ [...] Ela lhe deu um largo sorriso com os dentes brancos num rosto moreno. Pertencia ao povo de Para Lá da Muralha, isso ele pôde ver pelos olhos, e pelas orelhas, que eram visíveis por baixo dos cabelos negros e crespos. Seus olhos eram de um violeta escuro, enquanto as orelhas talvez fossem como as de um gato, com uma curva delicada e uma levíssima penugem escura. Era linda. (2008, p. 31)

²⁷ – A corrente? Ela me prende à barraca. Sou escrava pessoal da bruxa que é dona da barraca. (2008, p. 32)

²⁸ Atravessou a abertura, entrou na campina e naquela noite, pela primeira vez na vida, Dunstan pensou em continuar pela campina afora, cruzar o riacho e se embrenhar entre as árvores da outra margem. Acolheu esses pensamentos com certo constrangimento, como alguém pode acolher uma visita inesperada. Depois, quando atingia seu destino, afastou de vez esses pensamentos, exatamente como alguém se desculpa diante das visitas, murmurando algum pretexto sobre um compromisso anterior, e a deixa só. (2008, p. 37-38)

Dessa forma notamos que Dunstan não se configura como o herói do romance, uma vez que ele acaba por recusar a jornada do herói e abre mão de seu objetivo e do Desejo de seu Coração.

Dunstan casa-se com a noiva que seus pais lhe desejavam, Bridget Comfrey, mas descobre, nove meses depois da feira, que havia tido um filho com a garota da barraca, chamado Tristran Thorn.

Enquanto Dunstan não se empreende a jornada do herói em busca de seu amor, temos em Tristran o herói que aceitará a empreitada, partirá em uma busca, enfrentará perigos e, por fim, atingirá seu objetivo.

3.2 Tristran Thorn: a construção do herói na narrativa

Diferente de Dunstan, que recusa a jornada, Tristran sim se configura como o herói da obra literária. No capítulo que se segue me dedico a reunir as características de Tristran enquanto herói a partir de passagens do romance.

A primeira característica interessante de Tristran é sua descrição física. Ele não é uma personagem com características físicas belas como costumamos ver nos heróis dos contos infantis, além de se expressar mal, sendo, por esse motivo, constante motivo de chacota por parte de sua irmã Louisa. Notamos também que Tristran não se encaixa na família por ser um filho ilegítimo e que o destino dele, o lugar ao qual ele pertence, é o mundo mágico. O mesmo é dito por Dunstan ao filho sobre uma gata adotada pelo garoto, concebida do outro lado da muralha:

“She’ll be happier, over the wall. With her own kind. Don’t you fret now, lad.”

His mother said nothing to him about the matter, as she said little to him on any subject. Sometimes Tristran would look up to see his mother staring at him intently, as if she were trying to tease some secret from his face.

Louisa, his sister, would needle him about this as they walked to the village school in the morning, as she would goad him about so many other things: the shape of his ears, for example (the right ear was flat against his head, and almost pointed; the left one was not), and about the foolish things he said [...] (1999, p. 46-47)²⁹

²⁹ – Do outro lado da muralha – disse ele, com rispidez –, ela vai ser mais feliz. Com sua própria gente. Agora deixe isso para lá, meu filho.

A mãe não lhe disse nada sobre a questão, da mesma forma que pouco lhe dizia sobre qualquer assunto. Às vezes, ao levantar os olhos, Tristran via que a mãe o observava atentamente, como se estivesse querendo arrancar algum segredo de seu rosto.

Filho de um ser pertencente ao mundo mágico, com um humano, o herói é fruto de um nascimento sobrenatural, o que também nos remete a uma origem semi-divina, no que o herói contemporâneo bebe nos clássicos greco-latinos. Essa característica da ascendência sobrenatural é comentada por Propp (1978) e Simonsen (1987), e acaba, no romance, proporcionando ao herói um problema com relação à sua identidade: a qual mundo Tristran pertence? Ao humano, como seu pai e sua irmã, ou ao mágico, como a gata que adotara?

A jornada do herói, nesse caso, possui uma dupla função, pois, além de Tristran ir em busca de seu verdadeiro amor, ele também parte para o mundo sobrenatural para encontrar a si mesmo e decidir a qual lado da muralha de pedra ele pertence, em qual lugar ele se encaixa.

Ao crescer, o conflito entre as duas ascendências de Tristran se intensifica. Quando entra na adolescência ele é um jovem comum, mas sempre que sente os ventos que vem do mundo mágico o herói se sente diferente e, nesses momentos nota-se a aproximação de sua jornada. São nesses momentos também que, mesmo não sabendo que é descendente do povo do mundo mágico, ele percebe o modo como é afetado pelas brisas que sopram vindas do outro lado da muralha de pedra:

[...] the wind blew [...] And, at those times, Tristran Thorn's daydreams were strange, guilty fantasies, muddled and odd, of journeys through forests to rescue princesses from palaces, dreams of knights and trolls and mermaids. And when these moods came upon him, he would slip out of the house, and lie upon the grass, and stare up at the stars. (1999, p. 54)
The wind blew from Faerie and the East, and Tristran Thorn suddenly found inside himself a certain amount of courage he had not suspected that he had possessed. (1999, p. 58)³⁰

Constata-se aí um indício do lugar ao qual Tristran pertence, e esses devaneios trazem à tona sua identidade como membro do mundo mágico. Além disso, o herói também contempla as estrelas enquanto imagina esta salvando princesas, o que dá indícios do destino de Tristran,

Louisa, a irmã, o provocava a respeito disso no caminho até a escola de manhã, como costumava implicar com ele sobre tantas outras coisas: o formato das orelhas dele, por exemplo (a direita era bem grudada na cabeça e quase pontuda; a esquerda não era), e as bobagens que ele dizia. (2008, p. 48)

³⁰ Quando esse vento soprava, [...] os devaneios de Tristran Thorn eram fantasias estranhas e repletas de culpa, confusas e esquisitas, com viagens por florestas para salvar princesas presas em palácios, sonhos com cavaleiros, *trolls* e sereias. E, quando se abatia sobre ele um estado de espírito desses, o garoto simplesmente saía de fininho e ia se deitar na grama para ficar olhando as estrelas. (2008, p. 53)
O vento soprava da Terra Encantada e do leste, e Tristran Thorn de repente descobriu dentro de si alguma coragem que não suspeitava ter. (2008, p. 56)

sua viagem ao mundo encantado e sua busca por Yvaine, a estrela, que, mesmo que ele ainda não saiba é o Desejo de seu Coração, como prometido a seu pai pelo homem alto de cartola.

A princípio, entretanto, o jovem se apaixona por Victoria Forester e, apesar de tal sentimento não ser correspondido pela garota, é para ela que o herói faz a promessa que desencadeará sua jornada e a descoberta de seu verdadeiro amor.

Ao acompanhar Victoria para casa uma noite, Tristran e a garota percebem uma estrela cadente e, em troca de um pedido a Victoria, o rapaz promete atravessar o mundo mágico e recuperar a estrela caída:

“Victoria,” said Tristran, after a while.
 “Yes, Tristran,” said Victoria, who had been preoccupied for much of the walk.
 “Would you think it forward of me to kiss you?” asked Tristran.
 “Yes,” said Victoria bluntly and coldly. “Very forward.”
 “Ah,” said Tristran. (1999, p. 59)
 [...]

 “And if I brought you the fallen star?” asked Tristran lightly. “What would you give me? A kiss? Your hand in marriage?”
 “Anything you desire,” said Victoria, amused.
 Victoria Forester laughed at the skinny shop-boy, laughed long and loud and delightfully, and her tinkling laughter followed him back down the hill, and away. (1999, p. 64-65)³¹

A partir dessa promessa, o herói decide empreender a jornada ao mundo mágico, do qual conhece apenas a campina na qual se instala a feira. Evidenci-se aqui mais uma característica discutida por Propp (1978) e Paz (1995), o herói parte em sua jornada tendo como intuito principal a aquisição de um parceiro romântico. Ele deseja que, ao retornar, Victória se case com ele e, dessa forma, não apenas ele conseguiria uma esposa, como também tentaria, de alguma forma, se encaixar no mundo humano, pois ao casar com

³¹ – Victoria – disse Tristran depois de um tempo.

– O que foi Tristran? – disse Victoria, que tinha estado distraída a maior parte do caminho.

– Você acha que seria muito atrevimento meu lhe dar um beijo? – perguntou Tristran.

– Acho – respondeu Victoria, sem rodeios e com frieza. – Seria muito atrevimento.

– Ah – disse Tristran. (2008, p. 57)

– E se eu lhe trouxer a estrela que caiu? – perguntou Tristran, descontraído. – O que você me daria? Um beijo? Sua mão em casamento?

– O que for seu desejo – respondeu Victória, achando divertido tudo aquilo. [...] Deliciada, Victoria Forester riu do caixeiro magricela, riu alto, riu muito, e seu riso cristalino acompanhou Tristran morro abaixo e pelo caminho afora. (2008, p. 60-61)

Victória, Tristran descartaria sua condição enquanto membro do mundo encantado e aceitaria, assim, sua situação como pertencente ao mundo humano.

Entretanto, notamos como Victória trata desdenhosamente as promessas de Tristran, pois ela não acredita que o herói vá conseguir fazer a jornada e não mostra qualquer interesse em se casar com o herói.

Ao chegar em casa, o jovem se prepara para deixar a casa dos pais em busca da estrela. É nesse momento, em que deixa a segurança do lar e parte para a aventura, que ele inicia verdadeiramente sua experiência no mundo mágico para então se decidir a qual lado da muralha ele realmente pertence.

Ao falar com seu pai sobre os planos de sua jornada ao mundo encantado, Dunstan entende que o filho deve voltar para sua própria gente e, mesmo sem o conhecimento de Tristran, o pai parece saber que seu filho não se encaixaria no mundo humano e, assim como aconteceu com a gata, ele deveria ficar com sua gente.

“Where are you going?” asked Dunstan.

“East,” said his son.

East. His father nodded. There were two easts—east to the next county, through the forest, and East, the other side of the wall. Dunstan Thorn knew without asking to which his son was referring.

“And will you be coming back?” asked his father.

Tristran grinned widely. “Of course,” he said. (1999, p. 67)³²

Diferente da mãe, Dunstan não discute com seu filho se ele deveria ou não ultrapassar a muralha. Ele o leva até os guardas e o ajuda a iniciar sua aventura ao convencer os guardas de que era o destino de Tristran voltar para sua gente, para seu próprio mundo.

Ao se despedir do jovem, Dunstan lhe entrega a flor de vidro que havia recebido de Lady Una, verdadeira mãe do herói, dezoito anos atrás. Dessa forma, Dunstan se torna o primeiro doador mágico do herói, lhe entregando a flor que o protegeria e mais tarde o ajudaria a conseguir auxílio em sua jornada.

O pai, entretanto, ajuda Tristran de bom grado, sem que seja necessário que o favor seja devolvido. Essa é uma característica importante do herói contemporâneo: ele precisa de

³² – Aonde você vai? – perguntou Dunstan.

– Para o leste – respondeu o filho.

Para o *leste*. O pai concordou em silêncio. Havia dois lestes – o leste que levava ao condado vizinho, através da floresta, e o leste do outro lado da muralha. Sem perguntar, Dunstan Thorn sabia a qual leste seu filho se referia.

– E você pretende voltar? – perguntou o pai.

– Claro que sim – respondeu Tristran com um largo sorriso. (2008, p. 62)

ajudantes, não consegue enfrentar a jornada e seus perigos sem auxílio, entretanto, o auxílio pode vir de bom grado, sem que seja necessário que o herói passe antes por uma prova de seu valor:

His father pressed something cold into his hand.
 [...] The cold thing in his hand chimed once: a crystalline tinkling like the bells of a tiny glass cathedral. He opened his hand and held it up to the moonlight.
 It was a snowdrop, made all of glass. (1999, p. 70-72)³³

Além de oferecer proteção com a entrega da *snowdrop*, ou fura-neve, é graças a Dunstan que o herói consegue atravessar o muro de pedra e entrar no mundo encantado. A entrega da *snowdrop* trás à jornada que se aproxima um simbolismo especial. Considerada um sinal de esperança, a flor é apresentada no romance como uma fonte de proteção e de sorte a quem a possui; o herói está destinado a cumprir sua missão e encontrar sua amada.

Junto com o Capitão Johannes, sobre o qual comentarei mais a frente, o pai se apresenta como um dos principais auxiliares do herói, pois sem ele a jornada seria impossível. É ele que abre as portas do mundo mágico a Tristran e o incentiva a seguir seu caminho rumo a seu amor e suas descobertas pessoais, proporcionando seu amadurecimento.

Ao finalmente atravessar o muro e entrar no mundo mágico, assim como seu pai, o rapaz se vê indeciso e com medo do que espera por ele a frente. Entretanto, diferente de Dunstan, Tristran não recusa a jornada, ele entra na terra mágica e aceita sua missão de procurar e recuperar a estrela caída:

And he knew that if he turned around and went back, no one would think any less of him for it—not his father, nor his mother; and even Victoria Forester would likely as not merely smile at him the next time she saw him, and call him “shopboy,” and add that stars, once fallen, often proved difficult in the finding.
 He paused, then.
 He thought of Victoria’s lips, and her grey eyes, and the sound of her laughter. He straightened his shoulders, placed the crystal snowdrop in the top buttonhole of his coat, now undone. And, too ignorant to be scared, too young to be awed, Tristran Thorn passed beyond the fields we know...

³³ Seu pai enfiou em sua mão algum objeto frio.

[...]

O objeto frio em sua mão deu uma cantarolada: um retinir cristalino como os sinos de uma minúscula catedral de vidro. Ele abriu a mão e o segurou ao luar.

Era uma fura-neve, toda feita de vidro. (2008, p. 64-65)

... and into Faerie. (1999, p. 72-73)³⁴

Tristan não deseja ser simplesmente um caixeiro aos olhos da pessoa por quem está apaixonado e, sendo o herói ainda muito jovem e inexperiente, ele inicia sua jornada em busca da estrela. Entretanto, o rapaz no começo de sua jornada ainda não possui maturidade, ele não enfrenta os guardas da muralha para iniciar sua busca, por exemplo, sendo a empreitada necessária para que ele amadureça enquanto pessoa e enquanto herói, como é possível notar, ao final do romance, quando Tristan volta para o vilarejo de *Wall*.

Pouco depois de iniciar sua viagem o rapaz encontra o homenzinho peludo. Essa personagem não só auxilia Tristan sobre como se portar no mundo mágico, o que ele deve ou não falar, como também lhe entrega uma vela mágica, o que facilita a jornada do herói até a estrela:

“Did you mean it?” said the little man. “About the fallen star?”
 “Yes,” said Tristan.
 “Well, I’d not mention it about if I were you,” said the little man. “There’s those as would be unhealthily interested in such information. Better keep mum. But never lie.”
 “So what should I say?”
 “Well,” he said, “f’r example, if they ask where you’ve come from, you could say ‘Behind me,’ and if they asked where you’re going, you’d say ‘In front of me.’”
 “I see,” said Tristan. (1999, p. 105)³⁵

³⁴ E ele soube que, caso se virasse de costas e voltasse, ninguém o menosprezaria – não seu pai, nem sua mãe. E até mesmo era bem provável que Victoria Forester simplesmente sorrisse para ele na próxima vez que o visse e o chamasse de “caixeiro”, acrescentando que costuma ser difícil encontrar uma estrela, depois que ela cai.

Nesse instante, ele parou.

Pensou na boca de Victoria, nos olhos cinzentos e no som de seu riso. Endireitou os ombros, prendeu a fura-neve na casa do botão mais alto do casaco, que agora estava desabotoado. E inexperiente demais para sentir medo, jovem demais para se deixar assombrar, Tristan Thorn transpôs os campos que conhecemos...

... e entrou na Terra Encantada. (2008, p. 65-66)

³⁵ – Você estava falando sério? – disse o homenzinho. – A respeito da estrela que caiu?

– Estava – respondeu Tristan.

– Bem, eu não mencionaria esse assunto por aí, se fosse você – disse o homenzinho. – Tem gente que teria um interesse meio perigoso nesse tipo de informação. Melhor ficar de bico calado. Mas nunca minta.

– Então, o que devo dizer?

– Bem, por exemplo, se alguém lhe perguntar de onde você vem, você poderia responder “Do que ficou para trás”. E se lhe perguntarem para onde está indo, poderia dizer “Para o que estive à minha frente”.

– Entendi – disse Tristan. (2008, p. 92-93)

O homenzinho peludo é o primeiro auxiliar do herói para quem este prova-se digno antes de receber ajuda. Quando se encontram, Tristran compartilha os alimetos que carregava para a viagem com o homenzinho e posteriormente, após salvá-lo da *Serewood*, uma floresta que devora os viajantes que se aventuram por ela, o herói recebe mais um item que o ajudaria em sua viagem: a vela mágica.

É durante a passagem de ambas as personagens pela *Serewood* que Tristran descobre ser portador de uma habilidade mágica: ele sabe a exata localização de qualquer lugar ou qualquer pessoa que esteja no mundo mágico, mesmo que ele não conheça tal pessoa ou lugar. Sua habilidade, entretanto, apenas se manifesta caso uma outra pessoa lhe pergunte sobre a localização de algo ou alguém.

Quando a floresta começa a soltar folhas sobre eles, que vão destruindo suas roupas e lhes causando ferimentos, o homenzinho pergunta onde estaria a trilha, pergunta à qual Tristran responde imediatamente.

Dividir a pouca comida que tinha e salvar a vida do homenzinho peludo podem ser vistas como provas da bondade, generosidade e da vontade do herói em ajudar ao próximo. Apesar de não ser obrigatório, vê-se aqui pontos em comum com os heróis dos contos russos: o herói prova-se digno ao ajudar o próximo e, como recompensa, também é ajudado através de ações e/ou objetos mágicos.

Além da vela mágica, das informações e das roupas para ajudar Tristran a se misturar com o povo do mundo encantado, o homenzinho também lhe entrega a corrente prateada para que seja possível ao herói transportar a estrela de volta ao mundo humano:

“You done me a good turn,” he said, munching a crisp apple, “and I doesn’t forget something like that. First we’ll get your clothes took care of, and then we’ll send you off after your star. Yus?”

[...]

“Can I get there by candlelight? There and back again. Only it’s the candle-wax, you see. Most candles won’t do it. This one took a lot of findin’.” And he pulled out a candle-stub the size of a crabapple, and handed it to Tristran.

[...] “Take this, too. You’ll need it.”

It glittered in the moonlight. Tristran took it; the little man’s gift seemed to be a thin silver chain, with a loop at each end. It was cold and slippery to the touch.

[...] You’ll be needin’ it to bring your star back with you.” (1999, p. 116-134)³⁶

³⁶ [...] – Você me salvou – prosseguiu ele, mordendo uma maçã fresca – e isso não é coisa que se esqueça. Primeiro, vamos cuidar de sua roupa e depois você pode ir em busca de sua estrela. Certo?

Percebemos também que ao colocar as novas roupas, o herói se transforma. É nesse momento que ele deixa seu passado no mundo humano para trás e começa a se identificar cada vez mais com o mundo encantado. Não apenas por causa dos poderes recém descobertos, Tristran metamorfoseia-se para seguir sua viagem em busca de seu verdadeiro amor.

They certainly were fine new clothes. While clothes do not, as the saying would sometimes have it, make the man, and fine feathers do not make fine birds, sometimes they can add a certain spice to a recipe. And Tristran Thorn in crimson and canary was not the same man that Tristran Thorn in his overcoat and Sunday suit had been. There was a swagger to his steps, a jauntiness to his movements, that had not been there before. His chin went up instead of down, and there was a glint in his eye that he had not possessed when he had worn a bowler hat. (1999, p. 131)³⁷

Após deixar o homenzinho peludo com a ajuda da vela mágica, o herói encontra a estrela caída em uma cratera ao lado de um pequeno lago. Logo ambos começam a viagem de volta para o vilarejo de *Wall* sem a ajuda da vela mágica, uma vez que esta estava totalmente derretida. Ambos então dirigem-se a uma clareira na qual encontram, como comentado, um leão e um unicórnio brigando por uma coroa. O herói salva o unicórnio ao entregar a coroa ao leão e, após os três passarem a noite na clareira descansando – Tristran, Yvaine e o unicórnio – eles recomeçam a caminhada em direção à muralha.

O unicórnio torna-se mais um dos auxiliares do herói, servindo aqui especificamente de transporte para Tristran e a estrela. Ao salvar a vida do unicórnio, o herói toca mais uma vez nos contos russos: ele salva a vida do animal que, mesmo que não de forma obrigatória, retribui. Primeiramente o animal serve como transporte para Yvaine, e posteriormente também para o rapaz:

[...] – *À luz de velas eu consigo chegar lá? E ainda dá para voltar.* Só que é a cera das velas, sabe? A maioria das velas não consegue. Encontrar essa aqui me deu um trabalhão. – E ele tirou da mochila um toco de vela do tamanho de uma maçã silvestre e o entregou a Tristran.

[...] – Leve isso aqui também. Você vai precisar.

O objeto cintilou ao luar. Tristran o pegou. O presente do homenzinho parecia ser uma fina corrente de prata, com um fecho em cada ponta. Era fria e escorregadia.

[...] Você vai precisar dela para fazer com que a estrela o acompanhe de volta. (2008, p. 101, 113)

³⁷ Sem dúvida, *eram* belas roupas novas. Se é verdade que, como às vezes diz o ditado, o hábito não faz o monge e beleza não põe mesa, pode ocorrer que a roupa acrescenta um tempero a uma receita. E Tristran Thorn em carmim e amarelo-canário não era o mesmo Tristran Thorn de sobretudo e terno domingueiro. Agora havia uma arrogância em seus passos, uma vivacidade nos movimentos que não aparecia antes. O queixo estava para cima, em vez de para baixo. E havia um brilho em seu olhar que ele não possuía nos tempos em que usava chapéu-coco. (2008, p. 111)

[...] “Look, I know all that stuff about frustrating my plans every step of the way, but if the unicorn is willing, perhaps it would carry you on its back, for a little way.”

[...] “Can you understand me?” [...] “Will you carry the lady? Please?”

The beast said not a word, nor did it nod or stamp. But it walked to the star, and it knelt down at her feet.

[...]

“You had better come up here, too,” she said. “If the unicorn will let you. Otherwise you’ll just faint or something, and drag me onto the ground with you. And we need to go somewhere so that you can get food.”

Tristan nodded, gratefully. (1999, p. 171-173)³⁸

Apesar de ter o unicórnio como auxiliar e meio de transporte, ao se afastar da estrela e do animal para buscar suprimentos em uma cidade próxima, ambos acabam deixando o lugar no qual Tristan havia confiado que eles estariam. O animal parece mais preocupado em ajudar Yvaine do que o herói: “He should not have loosed her chain, he should have tied it to a tree” (1999, p. 178)³⁹. Ao confiar na estrela e no unicórnio, o jovem mostra-se um herói tolo e incauto que, após encontrar e capturar a estrela, acaba por perdê-la, inicialmente sem esperanças de recuperá-la já que não sabia para onde o unicórnio a havia levado.

O animal, portanto, na narrativa, não é apenas um auxiliar do herói, ele também se configura como um auxiliar da estrela, levando-a em segurança até uma estalagem, na qual posteriormente o herói os encontrará e terá sua vida salva pelo unicórnio.

Após a fuga de ambas as personagens, Tristan depara-se com um novo auxiliar: a árvore. O auxílio aqui vem por intermédio de um pedido de Pã, senhor das florestas, que solicita que a árvore (na verdade uma ninfa transformada em árvore por um feiticeiro) informe ao jovem para onde a estrela está indo, que esta está em perigo e o modo como o herói poderá salvá-la. Mais uma vez a ajuda chega ao jovem de bom grado, sem que ele

³⁸ – Olhe, sei de toda essa história de prejudicar meus planos a cada passo do caminho, mas, se o unicórnio estiver disposto, talvez ele pudesse carrega-la no lombo um pouco.

[...] – Você consegue me entender? [...] – Você quer carregar a moça? Por favor.

O animal não disse palavra, nem fez sinal com a cabeça ou com a pata. Mas foi andando até a estrela e se ajoelhou aos pés dela.

[...]

– Era melhor também você vir aqui para cima – disse ela. – Se o unicórnio deixar. Caso contrário, você vai simplesmente desmaiar ou coisa que o valha e me arrastar junto para o chão. E nós precisamos chegar a algum lugar para você conseguir comer.

Grato, Tristan concordou em silêncio. (2008, p. 141-142)

³⁹ Não devia ter soltado a corrente. Devia tê-la amarrado a uma árvore. (2008, p. 146)

precise passar por qualquer tipo de prova de seu valor; a ordem vem diretamente do senhor das florestas que, até o momento, não havia tido qualquer participação no romance: “Pan told me to help you” (1999, p. 185)⁴⁰.

A árvore apresenta-se não somente como um auxiliar, mas também como o que, seguindo a nomenclatura de Propp (1978), seria um doador. Ela ajuda o herói concedendo-lhe informações sobre a estrela e sobre como chegar até ela, mas também uma folha mágica, que lhe contará algo quando ele precisar:

“First, the star is in great danger. What occurs in the midst of a wood is soon known at its furthest borders, and the trees talk to the wind, and the wind passes the word along to the next wood it comes to. There are forces that mean her harm, and worse than harm. You must find her, and protect her.

“Secondly, there is a path through the forest, off past that fir tree (and I could tell you things about that fir tree that would make a boulder blush), and in a few minutes a carriage will be coming down that path. Hurry, and you will not miss it.

“And thirdly, hold out your hands.”

Tristran held out his hands. From high above him a copper-colored leaf came falling slowly, spinning and gliding and tumbling down. It landed neatly in the palm of his right hand.

“There,” said the tree. “Keep it safe. And listen to it, when you need it most. Now,” she told him, “the coach is nearly here. Run! Run!” (1999, p. 189-190)⁴¹

A árvore acaba direcionando o herói até seu próximo auxiliar: um cocheiro em uma carruagem que precisa de ajuda para seguir viagem. Ao chegar até o lugar onde estava a carruagem, Tristran ajuda o cocheiro a mover um tronco que impede que esta siga viagem, para em seguida lhe pedir por carona. Apesar de o cocheiro inicialmente se recusar a ajudar o herói, Tristran o lembra da ajuda concedida e, após Primus, o cocheiro, examinar o que as runas que levava no bolso diziam sobre o jovem, ele decide levá-lo consigo em sua carruagem.

⁴⁰ Pã me mandou ajudar você.” (2007, p. 152)

⁴¹ ‘Em primeiro lugar, a estrela está correndo enorme perigo. [...] Há forças que querem lhe fazer mal, e pior do que isso. Você precisa encontra-la e protegê-la.’

‘Em segundo lugar, corre um caminho por esta floresta, pouco depois daquele pinheiro [...], e daqui a alguns minutos uma carruagem vai passar por lá. Corra e não a perderá.’

‘E em terceiro lugar, estenda as mãos.’

Tristran as estendeu. De lá do alto, uma folha da cor de cobre veio caindo devagar, girando, deslizando e tombando. Ela pousou perfeitamente na palma da mão direita de Tristran.

– Pronto! – disse a árvore. – Guarde-a bem. E escute o que ela tiver a dizer quando você sentir que tem a maior necessidade. Agora, a carruagem está quase chegando. Depressa! Corra! (2008, p. 155-156)

Assim como no caso do homenzinho peludo, o herói recebe um favor em troca de suas boas ações, além disso, Tristran passa no teste das runas, que confirmam a Primus que o jovem é digno de confiança.

Ao chegar à estalagem, Tristran é salvo pelo unicórnio e, sabendo que Yvaine corria perigo, o herói ouve o que a folha da árvore tinha a lhe dizer, entra na estalagem e salva a estrela de ser morta pela rainha das bruxas, que deseja ingerir o coração da jovem e, assim, ter de volta sua juventude. Não existe aqui um confronto entre o herói e o malfeitor; Tristran simplesmente salva sua vida e a da estrela fugindo da bruxa com a ajuda dos restos remoldados da vela mágica:

Tristran had thrown himself onto his hands and knees, and had crawled toward the fireplace. In his left hand he had hold of the lump of wax, all that remained of the candle that had brought him here. He had been squeezing it in his hand until it was soft and malleable.

[...]

Tristran took the star's hand in his right hand. "Stand up," he told her.

"I cannot," she said, simply.

"Stand, or we die now," he told her, getting to his feet. The star nodded, and, awkwardly, resting her weight on him, she began to try to pull herself to her feet.

"Stand, or you die now?" echoed the witch-queen. "Oh, you die now, children, standing or sitting. It is all the same to me." She took another step toward them.

"Now," said Tristran, one hand gripping the star's arm, the other holding his makeshift candle, "now, walk!"

And he thrust his left hand into the fire.

There was pain, and burning, such that he could have screamed, and the witch-queen stared at him as if he were madness personified.

Then his improvised wick caught, and burned with a steady blue flame, and the world began to shimmer around them. "Please walk," he begged the star.

"Don't let go of me."

And she took an awkward step.

They left the inn behind them, the howls of the witch-queen ringing in their ears.

They were underground, and the candlelight flickered from the wet cave walls; and with their next halting step they were in a desert of white sand, in the moonlight; and with their third step they were high above the earth, looking down on the hills and trees and rivers far below them.

And it was then that the last of the wax ran molten over Tristran's hand, and the burning became impossible for him to bear, and the last of the flame burned out forever. (1999, p. 218-221)⁴²

⁴² Tristran tinha se jogado de quatro no chão e engatinhado na direção da lareira. Na mão esquerda, ele segurava o toco de cera, o que restava da vela que o tinha trazido até ali. Ele a vinha espremendo na mão para ela ficar mole e maleável.

[...]

Tristran pegou a mão da estrela na mão direita.

– Levante-se – disse ele.

– Não consigo – respondeu ela, simplesmente.

Apesar de salvar a heroína, o herói acaba retirando-a de uma situação de morte certa e levando-a a outra situação de morte certa. Apesar de salvá-la de ser morta pela rainha das bruxas, Tristran acaba levando-a para as nuvens, um local muito acima da superfície, de onde não havia como descerem e de onde, assim que a nuvem se dispersasse, ambos acabariam morrendo na queda:

“There’s no food, no water, we’re half a mile or so above the world with no way of getting down, and no control over where the cloud is going. And both of us are injured. Did I leave anything out?”
 “You forgot the bit about clouds dissipating and vanishing into nothing,” said Yvaine. “They do that. I’ve seen them. I could not survive another fall.”
 (1999, p. 230)⁴³

Tristran, um herói que não salva a donzela colocando-a em segurança, ao contrário, ele a salva levando para outra situação tão perigosa quanto a inicial: “‘Well,’ he said. ‘We’re probably doomed, then [...]’” (1999, p. 230)⁴⁴. Além disso, a Tristran e Yvaine não formam um casal fisicamente perfeito, como vemos tradicionalmente em muitos contos de fadas e histórias românticas. Yvaine acaba com sequelas por causa da perna quebrada e esforço que precisou fazer para andar desde que caiu na terra; já Tristran, além da aparência incomum, acaba com uma mão inutilizada depois de tê-la queimado no fogo.

– Levante-se ou vamos morrer agora mesmo – disse ele, pondo-se de pé. A estrela fez que sim e, apoiando desajeitada o peso nele, começou a tentar ficar em pé.
 – *Levante-se ou vamos morrer agora mesmo?* – repetiu a rainha das bruxas. – Ora, crianças, vocês morrem agora, em pé ou sentados. Para mim, dá na mesma. – Ela deu mais um passo na direção deles.
 – Agora – disse Tristran, com uma das mãos agarrando o braço da estrela, e a outra segurando a vela improvisada –, agora, *ande!*
 E ele enfiou a mão esquerda no fogo.
 [...]

 – Ande, por favor – implorou ele à estrela. – Não largue minha mão.
 E ela deu um passo desajeitado.
 Os dois deixaram para trás a estalagem, com os uivos da rainha das bruxas ecoando nos ouvidos.
 [...] E, com o terceiro passo estavam muito acima da superfície da terra, contemplando os montes, as árvores e os rios lá embaixo.
 Foi então que o fim da cera derreteu sobre a mão de Tristran, e para ele o ardor da queimadura se tornou impossível de suportar, e aquela última chama se extinguiu para sempre. (2008, p. 178-180)

⁴³ – Não temos comida, nem água, estamos mais de meio quilômetro acima do mundo, sem meios para descer e sem nenhum controle sobre a direção para onde a nuvem está indo. E nós dois estamos feridos. Deixei alguma coisa de fora?

– Você se esqueceu da parte sobre as nuvens terem o hábito de se dissipar e desaparecer como se nunca tivessem existido – disse Yvaine. – Elas fazem isso. Já presenciei. Eu não sobreviveria a mais uma queda. (2007, p. 188)

⁴⁴ – Bem – disse Tristran, dando de ombros. – É provável que estejamos condenados.” (2008, p. 189)

“Look at us,” he said. “A fine pair. You with your broken leg, me with my hand.”

“Show me your hand.”

He pulled it from the cool of the cloud: his hand was red, and blisters were coming up on each side of it and on the back of it, where the flames had licked against his flesh.

“Does it hurt?” she asked.

“Yes,” he said.

“Quite a lot, really.”

“Good,” said Yvaine. (1999, p. 229-230)⁴⁵

Enquanto Tristran procurava alguém na nuvem, mesmo sem muita expectativa de realmente encontrar alguém que o ajudasse, surge um navio voador, que acaba oferecendo ao herói e à heroína ajuda para saírem da nuvem antes que ela desaparecesse:

“Ahoy!” came a voice from far above them. “Ahoy down there! Parties in need of assistance?”

Glinting golden in the sunlight was a small ship, its sails billowing, and a ruddy, mustachioed face looked down at them from over the side. (1999, p. 238-239)⁴⁶

Tristran encontra assim mais um auxiliar, o capitão Johannes Alberic, capitão da nau voadora *Perdita*, que ajuda o jovem, por conhecer o homenzinho peludo e por este ter lhe falado sobre as ações de Tristran. As boas ações do herói retornam para si, ele é ajudado e salvo por ser reconhecido prontamente como alguém merecedor de tal ajuda. Ao chegarem ao navio é providenciado que Yvaine receba roupas novas e que Tristran receba cuidados médicos para sua mão queimada; o auxílio é oferecido de bom grado pelo capitão e pelos demais tripulantes do navio.

Percebe-se que alguns dos comentários de Propp (1978) e Simonsen (1987), mesmo que não se configurando como componentes obrigatórios para o herói do conto, ainda se fazem

⁴⁵ – Olhe só para nós dois – disse ele. – Que belo par! Você, com a perna quebrada, e eu com essa minha mão.

– Mostre-me sua mão.

Ele a tirou de dentro da nuvem fresca. A mão estava vermelha e bolhas surgiam em cada lado, bem como no dorso, onde as chamas tinham lambido a carne.

– Dói? – perguntou ela.

– Dói – respondeu ele. – Na verdade, dói muito.

– Que bom! – disse Yvaine. (2008, p. 188)

⁴⁶ – Ó de bordo! – Foi uma voz vindo de muito mais alto. – Ei, vocês aí embaixo! Precisam de ajuda?

Era um pequeno navio, que rebrilhava dourado ao sol, com as velas enfunadas. Um rosto corado, de bigodes, olhava para eles do alto do costado. (2008, p. 194)

presentes para o herói contemporâneo. Ele precisa de auxiliares para que sua jornada seja completada e seus objetivos alcançados, sem eles, ou sem os objetos que estes lhe concedem, Tristran não conseguiria completar sua viagem. Entretanto, nem sempre ele prova-se digno de ajuda, esta vem devido às boas ações que o herói realiza pelo caminho, ajudando e salvando outros seres, parte de um ciclo de boas ações que são retribuídas.

Quando Tristran volta ao vilarejo de *Wall*, ele não é mais o garoto inseguro e que precisa de seu pai para falar por ele. Ao tentar atravessar a muralha para o lado humano, e ser impedido, o jovem declara que atravessará de qualquer jeito, sendo impedido apenas por Yvaine, que não desejava que o herói entrasse em um confronto. O herói mostra-se aqui mais amadurecido do que quando saiu do vilarejo, capaz de falar por si e enfrentar aqueles que o desafiam.

Conforme a narrativa avança, a relação entre Tristran e Yvaine vai tornando-se mais forte e é perceptível a afeição crescente entre os dois, de modo que o jovem vai aos poucos esquecendo seus sentimentos por Victoria Forester e substituindo-os por um novo sentimento pela estrela. Quando o jovem encontra a estrela, ele a vê como uma pessoa comum, descobrindo sua verdadeira natureza depois que ambos conversam. Entretanto, diferente do que vemos geralmente em contos de fadas e histórias românticas, a relação entre Tristran e Yvaine começa de forma ruim. A jovem não gosta do herói e o ofende desde o primeiro encontro de ambos:

“You’re the star,” said Tristran, comprehension dawning.
 “And you’re a clodpoll,” said the girl, bitterly, “and a ninny, a numbskull, a lackwit and a coxcomb!”
 [...]

 “Mm,” said Tristran. “Can you walk?”
 “No,” she said. “My leg’s broken. Are you deaf, as well as stupid?” (1999, p. 138-139)⁴⁷

A princípio, Tristran se configura como um malfeitor aos olhos da estrela. Enquanto Yvaine ainda jazia caída, com medo e ferida por causa da queda, Tristran aparece, a amarra com a corrente que recebera do homenzinho peludo, e a força a se mover em direção à

⁴⁷ – Você é uma estrela – disse Tristran começando a entender.

– E você é um palerma – retrucou a garota, com rancor –, um mariquinhas, um pateta, um parvo e um metido!

[...] – Humm – disse Tristran. – Você consegue andar?

– Não – respondeu ela. – Minha perna está quebrada. Você é surdo, além de imbecil? (2008, p. 116-117)

muralha que separa ambos os mundos, sem saber que assim que ela atravessasse se transformaria em rocha celeste.

Diferente da típica donzela dos contos de fadas, Yvaine não é uma moça delicada e frágil. Ao contrário, a estrela se mostra uma mulher de personalidade e temperamento forte e mais decidida que o herói, salvando-o algumas vezes dos perigos. Mesmo quando acorrentada por Tristan, a jovem não se mostra com medo, longe disso, ela o enfrenta do mesmo modo como enfrentará a bruxa ao final da narrativa:

[...] he unwound one end of the silver chain, and slipped it around the girl's slim wrist. He felt the loop of the chain tighten about his own. She stared up at him, bitterly. "What," she asked, in a voice that was suddenly beyond outrage, beyond hate, "do you think you are doing?" "Taking you home with me," said Tristan. "I made an oath." [...]

"I just want you to know," said the girl, coldly, "that whoever you are, and whatever you intend with me, I shall give you no aid of any kind, nor shall I assist you, and I shall do whatever is in my power to frustrate your plans and devices." And then she added, with feeling, "Idiot." (1999, p. 138-139)⁴⁸

Percebe-se também que, em alguns momentos, as funções pertencentes aos papéis de herói e de vítima em necessidade de ajuda se invertem. Durante sua jornada, em alguns momentos, é Yvaine que salva Tristan, não o contrário e, diferente do instante em que o herói a salva da bruxa, Yvaine salva Tristan colocando-o em segurança:

In the town of Simcock-Under-Hill, Tristan and Yvaine had an encounter with a goblin press-gang that might have ended unhappily, with Tristan spending the rest of his life fighting the goblins' endless wars beneath the earth, had it not been for Yvaine's quick thinking and her sharp tongue. [...] In a tavern in Fulkeston, Tristan gained great renown by reciting from memory Coleridge's "Kubla Khan,"⁴⁹ the Twenty-Third Psalm⁵⁰, the

⁴⁸ [...] ele desenrolou uma ponta da corrente de prata e a passou pelo pulso fino da menina. Sentiu a alça da corrente se apertar em seu próprio pulso.

Ela olhou para Tristan com raiva.

– O que – perguntou, com uma voz que de repente estava para lá da indignação, para lá do ódio – você pensa que está fazendo?

– Levando você para casa comigo – disse Tristan. – Foi um juramento que fiz.

[...] – Só quero que você saiba – disse a garota, com frieza – que não importa quem você seja, não importa o que pretenda fazer comigo, não lhe darei nenhum tipo de ajuda, nem pretendo cooperar. E ainda hei de fazer tudo o que estiver ao meu alcance para prejudicar seus planos e esquemas. – E então acrescentou com ênfase: – Idiota. (2008, p. 116-117)

⁴⁹ Também chamado de *A Vision in a Dream*. Poema do escritor britânico Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), completado em 1797. O poema fala sobre Xanadu, capital de veraneio do imperador chinês.

“Quality of Mercy” speech from *The Merchant of Venice*⁵¹, and a poem about a boy who stood on the burning deck where all but he had fled⁵², each of which he had been obliged to commit to memory in his school days. He blessed Mrs. Cherry for her efforts in making him memorize verse, until it became apparent that the townsfolk of Fulkeston had decided that he would stay with them forever and become the next bard of the town; Tristran and Yvaine were forced to sneak out of the town at the dead of night, and they only escaped because Yvaine persuaded (by some means, on which Tristran was never entirely clear) the dogs of the town not to bark as they left. (1999, p. 247-248)⁵³

Outro exemplo dessa inversão de papéis é o enfrentamento com a rainha das bruxas, no qual não é Tristran que atua, mas sim Yvaine, que acaba por vencê-la sem que ocorra um confronto físico. Nota-se, portanto, mais uma vez que é a donzela, que assume o papel de heroína e desafia e enfrenta a bruxa.

Não é necessariamente o herói que deve desafiar o malfeitor e restaurar o equilíbrio inicial. O herói contemporâneo cede seu papel enquanto salvador para a donzela, e acaba sendo resgatado por ela. Yvaine nunca entra em um confronto físico, ela não precisa, a estrela é esperta e corajosa o suficiente para resolver seus desafios através do diálogo.

Ao encontrar Yvaine, a rainha das bruxas declara que deseja arrancar seu coração a fim de trazer de volta sua juventude, entretanto, a jovem não se sente amedrontada e enfrenta a vilã:

⁵⁰ Conhecido salmo da Bíblia, como segue: O Senhor é meu pastor, nada me faltará./ Em verdes prados ele me faz repousar./ Conduz-me junto às águas refrescantes,/ restaura as forças de minha alma./ Pelos caminhos retos ele me leva./ por amor do seu nome./ Ainda que eu atravessasse o vale escuro,/ nada temerei, pois estais comigo./ Vosso bordão e vosso báculo/ são o meu amparo./ Preparais para mim a mesa/ a vista de meus inimigos/ Derramais o perfume sobre minha cabeça,/ transborda a minha taça./ A vossa bondade e misericórdia hão de seguir-me./ por todos os dias da minha vida./ E habitari na casa do Senhor/ por longos dias.

⁵¹ Discurso proferido pela personagem Portia, na peça *The Merchant of Venice*, escrita entre 1596 e 1598.

⁵² Referência ao poema *Casabianca* (1826), da escritora britânica Felicia Dorothea Hemans (1793-1835).

⁵³ Na cidade de Simcock-sob-o-Monte, Tristran e Yvaine tiveram um confronto com um pelotão de gnomos, que poderia ter terminado mal, com Tristran passando o resto da vida travando as intermináveis guerras dos gnomos nas profundezas da terra, se não fosse pelo pensamento rápido e pela língua afiada de Yvaine. [...] Numa taberna em Fulkeston, Tristran conquistou enorme renome recitando de cor partes do *Kubla Kahn* de Coleridge, o Salmo 23, a fala sobre a “Qualidade da Misericórdia”, de *O mercador de Veneza*, e um poema sobre um menino que estava parado no meio de um convés incendiado do qual todos tinha fugido, menos ele. [...] até ficar evidente que o povo de Fulkeston tinha decidido que ele ficaria com eles para sempre e se tornaria o novo bardo da pequena cidade. Tristran e Yvaine se viram forçados a escapar da cidade sorrateiramente no meio da noite. E somente escapuliram porque Yvaine (de algum modo, sobre o qual Tristran nunca teve uma ideia clara) conseguiu persuadir os cachorros da cidade a não latir enquanto eles saíam. (2008, p. 200-201)

“If you touch me,” said the star, “lay but a finger on me, you will regret it forevermore.”

[...]

The star waited for her to be done, and then she said, “I have given my heart to another.”

“The boy? The one in the inn? With the unicorn?”

“Yes.”

“You should have let me take it back then, for my sisters and me. We could have been young again, well into the next age of the world. Your boy will break it, or waste it, or lose it. They all do.”

“Nonetheless,” said the star, “he has my heart. I hope that your sisters will not be too hard on you, when you return to them without it.” (1999, p. 321-323)⁵⁴

Temos assim a donzela assumindo o lugar de Tristran como herói ao enfrentar a bruxa e, mesmo não derrotando ou punindo-a, Yvaine a faz desistir de suas intenções e retornar para suas irmãs sem ter conseguido cumprir a missão para a qual foi designada.

Tristran não é exatamente o que se espera de um herói, ao menos no que se refere a colocar a donzela em segurança. A única vez que Tristran verdadeiramente salva Yvaine, como comentamos, ele acaba salvando-a de uma situação de morte certa e levando-a para outra situação de morte certa. Enquanto isso a estrela, quando coloca-se no papel de heroína, mostra-se mais eficaz ao livrar ambos dos perigos.

Por fim gostaria de discutir sobre o final do romance. Diferente do final feliz de muitos contos populares em que o herói ascende socialmente e se casa, ou de versões mais conhecidas dos contos de fadas, por exemplo, no qual temos como característica forte o casamento do herói e da donzela e a felicidade eterna e duradoura, representada pelo “felizes para sempre”, a narrativa não apresenta um final feliz. Ao fim do romance, por exemplo, vemos Tristran como um rei corajoso, mas, ao mesmo tempo, inseguro para tomar decisões:

⁵⁴ – Se tocar em mim, se puser um dedo que seja em mim, há de se arrepender para todo o sempre.

[...]

– Já dei meu coração a outra pessoa.

– O rapaz? O que estava na estalagem? Com o unicórnio?

– Esse mesmo.

– Naquela hora, você deveria ter deixado que eu o tomasse, que o levasse para minhas irmãs e para mim. Nós poderíamos ter voltado à juventude, e ela duraria até a próxima Era do Mundo. Esse seu rapaz irá parti-lo, desperdiça-lo ou perdê-lo. É o que todos eles fazem.

– Mesmo assim, meu coração é dele. Espero que suas irmãs não sejam duras demais com você quando chegar de volta sem ele. (2008, p. 255-256)

“[...] He made as few decisions as possible, but those he made were wise ones, even if the wisdom was not always apparent at the time. [...]” (1999, p. 330)⁵⁵

Finalmente o jovem e a estrela casam-se, mas, como todos os mortais, Tristan envelhece e morre. Yvaine, por outro lado, sendo uma estrela, não envelhece como o herói e, após a morte de seu marido, ela torna-se a nova governante do mundo encantado.

Ao contrário do que veremos no filme, Yvaine nunca consegue voltar para perto de suas irmãs no firmamento e, sozinha após a morte de seu amado Tristan, seu único conforto torna-se passar algumas noites na torre mais alta do palácio olhando as suas irmãs que continuam no céu:

Tristan and Yvaine were happy together. Not forever-after, for Time, the thief, eventually takes all things into his dusty storehouse, but they were happy, as these things go, for a long while. And then Death came in the night, and whispered her secret into the ear of the eighty-second Lord of Stormhold, and he nodded his grey head and he said nothing more [...]
 [...] Yvaine became the Lady of Stormhold, and proved a better monarch, in peace and in war, than any would have dared to hope. She did not age as her husband had aged, and her eyes remained as blue, her hair as golden-white, and—as the free citizens of the Stormhold would have occasional cause to discover—her temper as quick to flare as on the day that Tristan first encountered her in the glade beside the pool.
 She walks with a limp to this day, although no one in the Stormhold would ever remark upon it, any more than they dare remark upon the way she glitters and shines, upon occasion, in the darkness.
 They say that each night, when the duties of state permit, she climbs, on foot, and limps, alone, to the highest peak of the palace, where she stands for hour after hour, seeming not to notice the cold peak winds. She says nothing at all, but simply stares upward into the dark sky and watches, with sad eyes, the slow dance of the infinite stars. (1999, p. 331-333)⁵⁶

⁵⁵ “Ele tomava o mínimo possível de decisões, mas as que tomava eram sábias, mesmo que a sabedoria nem sempre estivesse aparente na ocasião.” (2008, p. 263)

⁵⁶ Tristan e Yvaine foram felizes juntos. Não para sempre, pois o Tempo, esse ladrão, acaba levando tudo para o seu depósito empoeirado, mas foram felizes na medida do possível. E então uma noite a Morte chegou e murmurou seu segredo no ouvido do octogésimo segundo Senhor da Fortaleza da Tempestade. Ele fez que sim, com a cabeça grisalha e nada mais disse. [...]

Yvaine passou a ser a Senhora da Fortaleza da Tempestade e se revelou uma monarca melhor, na paz e na guerra, do que qualquer pessoa teria ousado esperar. Ela não envelheceu como o marido, e seus olhos permaneceram tão azuis, os cabelos tão claros de um branco dourado e – como os cidadãos livres da Fortaleza da Tempestade de vez em quando teriam a oportunidade de descobrir – seu pávio tão curto quanto no dia em que Tristan a viu pela primeira vez na ravina, junto da água.

Até o dia de hoje, ela manca ao andar, apesar de ninguém na Fortaleza da Tempestade jamais comentar esse fato, da mesma forma que não ousam tocar no assunto de como de vez em quando ela cintila e brilha na escuridão.

Dizem que todas as noites, quando os deveres de Estado permitem, ela sobe, a pé, e segue sozinha, mancando, até o pico mais alto do palácio, onde fica parada horas a fio, parecendo não se dar conta dos ventos gelados. Ela não diz nada, mas olha simplesmente para o alto, para a escuridão do céu, e observa, entristecida, a lenta dança das estrelas sem fim. (2007, p. 264-265)

A narrativa nos apresenta, portanto, um herói que, ao mesmo que toca em algumas características comentadas por Propp (1978) e Simonsen (1987), também possui aspectos próprios, que se distanciam das discussões sobre o herói apresentadas acima. Tristran salva Yvaine dos perigos, mas, ao mesmo tempo, cede seu lugar para que esta também o salve. O jovem e a donzela que ele protege possuem defeitos físicos e de personalidade, não muito comuns nas histórias românticas atuais, onde o casal principal tende ser idealizado em aparência e em seu lado psicológico. A relação do herói com a donzela é problemática, visto o temperamento forte e o mau humor desta, o que a faz ser, muitas vezes, vista como uma personagem mais forte que o próprio herói. Prova disso é o fato de ela enfrentar o malfeitor e vencer, enquanto Tristran, salvo algumas exceções, procura uma forma de fuga de muitos de seus problemas.

Uma das modificações mais significativas apresentadas pela adaptação fílmica é exatamente a relação entre o casal protagonista. Assim, gostaria, a seguir, de analisar o modo como essas características apresentadas no romance são trazidas até a adaptação cinematográfica, estudando a maneira como a figura do herói é construída na película de Matthew Vaughn.

3.3 A representação do herói na adaptação

No início do filme, assim como no início do livro, vemos Dunstan indo em direção ao reino mágico. Diferente do romance, no qual os povos dos dois lados da muralha mantêm contato a cada nove anos, na adaptação temos o mundo encantado como um lugar completamente desconhecido, uma vez que não existe nenhum tipo de contato entre os povos.

Nota-se nesse fato a elevação do mundo mágico como mais misterioso do que o vemos no romance. Na narrativa, o contato entre os povos faz com que as pessoas do mundo humano tenham alguma ideia do que os aguarda do outro lado da muralha, já no filme, esse mundo sobrenatural é completamente desconhecido e, quando o herói deve se aventurar pelo novo mundo, ele não sabe o que esperar.

Ao atravessar a muralha e entrar na feira, Dunstan encontra Lady Una acorrentada como escrava da bruxa dona da barraca que vende flores de vidro. Para libertar a jovem, diferente do romance, que exige uma séria de tarefas que devem ser cumpridas, no filme Dunstan deveria matar a bruxa que a mantém prisioneira. Na adaptação a tarefa do herói se apresenta prontamente para o jovem: derrotar o malfeitor e libertar a donzela cativa. Entretanto, vemos

mais uma vez o rapaz recusando a tarefa e renunciando ao papel de herói – ele deseja libertar Lady Una, mas não deseja empreender uma campanha, talvez perigosa, para esse fim.

“Will you liberate me?”

[Dunstan tenta cortar a corrente mas ela acaba juntando-se novamente por mágica]

“It’s an enchanted chain. I’ll only be free when she dies. Sorry.”

“Well, if I can’t liberate you, what do you want of me?” (VAUGHN, 00:05:10 – 00:05:31)⁵⁷

As características físicas das personagens são transformadas na adaptação cinematográfica de modo a embelezá-los e fazê-los parecer mais humanos. Lady Una, por exemplo, descrita no romance como perceptivelmente pertencente ao mundo mágico por causa de suas características felinas, é aqui representada como uma mulher humana, sem os atributos físicos que a diferenciavam das mulheres do povoado de *Wall* (imagem 2). Essa transformação dos atributos físicos das personagens contribui grandemente para a identificação de Lady Una com seu status de princesa, filha do rei do mundo encantado:



(Imagem 2: Dunstan vê Lady Una pela primeira vez.)

O herói também não possui atributos físicos que o diferenciem de outros jovens do povoado. Suas orelhas, herança de sua mãe, são normais, tornando-o um jovem de aparência normal, o que auxilia na identificação do público com essa personagem. Suas habilidades de

⁵⁷ – Você vai me libertar?

[Dunstan tenta cortar a corrente mas ela acaba juntando-se novamente por mágica]

– É uma corrente encantada. Serei livre apenas quando ela morrer. Sinto muito.

– Bom, se não posso te libertar, o que você quer de mim? [tradução minha]

localização, mostradas na narrativa, são retratadas rapidamente no novo suporte, apesar de, aqui, ele descrever essa habilidade como devido ao seu amor por Victoria Forester.

Tristan é, assim, retratado como um rapaz mais bonito do que sua descrição no romance poderia sugerir (Imagem 3), sem os defeitos físicos que o identificavam como uma pessoa pertencente ao outro lado da muralha e que busca, acima de tudo, seu verdadeiro amor.



(Imagem 3: Tristan trabalhando na loja de suprimentos)

Notamos aí um esforço para manter os heróis e as possíveis donzelas a serem salvas como pessoas normais. Essa forma de retratar fisicamente as personagens permite que os espectadores se identifiquem melhor com essas personagens masculinas e femininas. Passa-se assim uma mensagem de que o herói pode ser qualquer um, pois o que torna alguém um herói são os atos dignos e extraordinários, e não a herança e as habilidades especiais que alguém possui. Essas transformações que ocorrem na adaptação, a meu ver, tornam o herói uma personagem mais interessante exatamente por ele ser um jovem do povo; ele não é herói por seus poderes ou por força de um nascimento sobrenatural, mas sim por ser alguém de bom coração que deseja, antes de tudo, conquistar a jovem a quem ama.

O nome do herói, na adaptação, também é transformado, de Tristan pra Tristan. Percebe-se aí uma forma não só de trazer o nome da personagem para algo mais próximo do público como também uma maneira de fazer uma associação entre o herói de *Stardust* (1999) e o da lenda de *Tristan and Isolde*⁵⁸, uma das mais famosas histórias de amor da literatura

⁵⁸ Lenda medieval sobre o trágico amor entre Tristan e Isolde. Os jovens se apaixonam um pelo outro, mas seu amor é proibido pois Isolde era prometida ao tio de Tristan. Os jovens, entretanto, vivem seu amor proibido mas, ao final, acabam morrendo.

inglesa. Isso dá mais força à história romântica do filme e antecede o romance que nascerá entre Tristan e Yvaine, sem o triste fim dos protagonistas da lenda.

Inicialmente Tristan é apaixonado por Victoria Forester, entretanto a garota deseja o jovem Humphrey, superior à Tristan social e economicamente. Como forma de provar seu valor e seu amor à garota, Tristan lhe promete trazer a estrela cadente caso ela se case com ele quando este retornar.

Antes da jornada, quando Tristan fala com Victoria, que está em seu quarto no segundo andar de casa, ou quando perde sua primeira luta contra Humphrey, o herói é sempre focalizado pela câmera em *plongée*, ou seja, a câmera focaliza Tristan de um ângulo superior. Já quando Victoria e Humphrey são focalizados, a câmera se encontra em *contra-plongée*, ou seja, ambos são focalizados a partir de um ângulo inferior. Essa diferença na focalização das personagens mostra claramente o status de superioridade de Victoria e Humphrey em relação a Tristan (Imagens 4a, 4b, 5a e 5b); ele ainda não é um herói maduro e não se encontra apto a enfrentar os desafios que lhe são impostos:



(Imagem 3a: ponto de vista de Tristan, olhando a janela de Victoria.)



(Imagem 3b: ponto de vista de Victoria, olhando para Tristan na rua.)



(Imagem 4a: ponto de vista de Tristan, após ser derrotado por Humphrey.)



(Imagem 4b: ponto de vista de Humphrey, olhando para Tristan após brigarem por Victoria)

Essa focalização muda quando Tristan volta de sua jornada. Agora ele é um homem que sabe lutar e que enfrentou muitos perigos, apesar de ainda não ter matado a bruxa para salvar sua verdadeira amada Yvaine. Entretanto, quando o jovem conversa com Victoria e Humphrey, como veremos mais à frente, essa focalização os coloca em igualdade; todos são focalizados à altura dos olhos.

Ao tentar passar pela muralha, o herói é impedido pelo guarda que a protege. Dessa forma, Tristan acaba voltando para casa e recebe de seu pai ajuda para encontrar a estrela caída; ele lhe entrega a vela mágica e a acende. O herói, agora, não precisa mais passar pela *Serewood* ou encontrar o homenzinho peludo, pois seu pai se encarrega de entregar-lhe, além da *snowdrop* e da vela mágica, também a corrente que o jovem usará para capturar a estrela e obrigá-la a seguir viagem a seu lado. Percebe-se aí um exemplo de redução com relação ao texto adaptado, artifício próprio do processo de adaptação. Isso torna o texto filmico mais

dinâmico e apto a focar-se, posteriormente, no desenvolvimento da relação entre Tristan e a Yvaine. Além disso, o foco na busca das outras personagens pela estrela, ou pelo colar que ela carrega, também ganha mais espaço; essas personagens e os esforços do herói para proteger a jovem tornam a adaptação mais emocionante, pela alta carga de ação que ela acaba contendo. O encontro com o Capitão Shakespeare, (o qual comentaremos mais a frente), a perseguição e as armadilhas da rainha das bruxas Lamia, e a busca dos príncipes Primus e Septimus pelo colar de topázio que a estrela carrega fazem crescente a tensão no filme até o desfecho violento entre a rainha das bruxas, suas irmãs, Yvaine, Tristan e Septimus, que termina em uma grande batalha.

A relação entre o herói e a estrela também é um ponto interessante. Ao encontrar a jovem caída em uma clareira, notamos que, assim como no romance, ambos não se dão bem, e a princípio o herói pensa que ela poderia ser sua mãe, o que dá um toque cômico ao filme:

[Tristan voa magicamente devido à vela e aterrissa, se chocando contra Yvaine]
 “Mother? Oh! Oh! Mother, I’m so... I’m so sorry. Are you all right?”
 “No, I... I’m not. And I’m not your mother, so get off me.”
 “You’re... you’re not my mother?”
 “Do I look like I’m your mother?”
 “No. Sorry. Well, are... are you all right. Do you... do you want some help?”
 “You could help by leaving me alone!”
 “All right. Oh, my God. ‘Light the candle and think of me’. I was. I was thinking of my mo... but then Victoria and the star just popped into... [Tristan começa a procurar a estrela] Oh, excuse me madam. Sorry. This may seem strange, but have you seen a fallen star anywhere?”
 “You’re funny.”
 “No, really, we’re in a crater, this must be where it fell.”
 “Yeah, this is where it fell. It is. Or, if you want to be really specific, up there is where this weird, bloody necklace came out of nowhere and knocked it out of the heavens when it was minding its own business. And over there is where it landed. And right here, this is where it got hit by a magical flying moron! (VAUGHN, 00:28:00 – 00:29:23)⁵⁹

⁵⁹ - Mãe? Oh! Oh! Mãe, me... me desculpe. Você está bem?

- Não, não estou. E eu não sou sua mãe, então saia de cima de mim.

- Você... você não é minha mãe?

- Eu pareço que sou sua mãe?

- Não. Sinto muito. Bom, você... você está bem? Você... você quer alguma ajuda?

- Você poderia ajudar me deixando sozinha!

- Tudo bem. Oh, meu Deus. “Acenda a vela e pense em mim”. Eu estava. Eu estava pensando na minha mã... mas aí Victoria e a estrela apareceram na minha mente... [Tristan começa a procurar a estrela] Oh, com licença madame. Desculpe. Isso pode parecer estranho, mas você viu uma estrela caída em algum lugar?

- Você é engraçado.

- Não, de verdade, estamos numa cratera, aqui deve ser onde ela caiu.

- Sim, este é o lugar onde ela caiu. Ou, se você quiser ser mais específico, lá em cima é onde esse estranho, maldito colar veio do nada e a derrubou dos céus quando ela estava cuidando da própria vida. E alí é onde ela aterrissou. E aqui é onde ela foi atingida por um imbecil mágico voador! [tradução minha]

A princípio, Yvaine resiste a Tristan, mas ela acaba cedendo ao receber do herói a promessa que, assim que ele mostrasse a estrela a Victoria e ela lhe concedesse sua mão em casamento, Tristan daria à estrela o resto da vela mágica para que ela pudesse voltar ao céu.

Enquanto que no texto literário o herói obriga a estrela a segui-lo, uma vez que ela está acorrentada, a mesma atitude talvez não fosse bem aceita pelos expectadores, dado que faria com que o herói se assemelhasse muito a um malfeitor. Assim, ao invés do jovem obrigar a estrela ferida a segui-lo, ele a ajuda a caminhar e lhe oferece, em troca de sua colaboração, os restos da vela mágica para que ela também pudesse realizar seu desejo de voltar para junto de suas irmãs.

O herói que nos é apresentado no filme, ao contrário do romance, não possui traços de maldade, dessa forma, não seria aceitável que ele fosse visto pela estrela e, conseqüentemente, pelo público, como um sequestrador ou como alguém que obriga uma dama ferida a caminhar contra sua vontade. Ao propor o acordo, Tristan ao mesmo tempo consegue a cooperação de Yvaine para seu plano e continua como um herói inteiramente bom frente aos espectadores, diferente do herói da narrativa que possui traços de bondade, mas também opera, inicialmente, como um vilão para a estrela.

Yvaine, entretanto, se mostra mais frágil do que no romance. O acordo feito com o herói sela a paz entre os dois e, de forma diferente da narrativa, a estrela não é mal-humorada, mandona ou brava. Isso também mostra uma tentativa de proporcionar uma maior aceitação da estrela por parte do público. Ao transformar a jovem em uma donzela frágil que precisa ser salva, cria-se uma grande identificação entre Yvaine e o estereótipo da princesa bela e frágil.

Outro ponto interessante é o encontro entre a estrela e o unicórnio. No romance, o animal serve como uma auxiliar para o herói e para a donzela. No caso do herói, no romance este salva o unicórnio de ser morto pelo leão e, dessa forma, consegue a ajuda do animal como transporte em retribuição. Já no filme, o unicórnio aparece e serve apenas à Yvaine, primeiramente livrando-a da corrente mágica e, em seguida, salvando-a (e como consequência salvando o herói também) na estalagem. O tempo necessário para a explicação de como o animal entrou na história é rápido, o unicórnio apenas chega, salva a estrela e a leva para a estalagem, onde o herói a encontrará e a salvará.

A estalagem é importante para a estrela. Até o momento de sua chegada ao local, Yvaine ainda mancava devido à sua perna quebrada. No estabelecimento, a rainha das bruxas, que deseja lhe arrancar o coração, cura-lhe a perna, numa tentativa de deixá-la mais feliz e, assim, que seu coração fosse melhor aproveitado.

Yvaine agora é uma jovem bela e fisicamente perfeita. Após suavizar seu humor com a proposta do herói, o único defeito físico que possuía é curado; Yvaine, assim, torna-se cada vez mais próxima do estereótipo da princesa bela e perfeita.

A árvore mágica, que ajuda o herói na narrativa, também é recordada, mas é substituída pelas estrelas, irmãs de Yvaine que desejam ajudá-la. As histórias paralelas do romance são recortadas para que o filme tenha um ritmo mais ativo que a narrativa escrita. No livro, temos toda uma explicação do porquê de a árvore estar ajudando Tristan e, com isso, acabamos tendo também uma explicação sobre quem é Pã e como a árvore era antes uma ninfa e acabou sendo transformada por um feiticeiro. Ao escolher as estrelas como auxiliares do herói na adaptação, as explicações e as histórias que fogem da ação principal não são necessárias, uma vez que nos parece natural que as estrelas, como irmãs de Yvaine, desejem ajudá-la.

Tristan encontra a carruagem e consegue convencer o cocheiro a lhe dar carona, dizendo que, assim como ele mesmo precisa de ajuda agora, pode ser que no futuro Tristan possa ajudar o cocheiro em algo. Ambos então seguem em direção à hospedaria, onde param para descansar e onde o herói e a estrela se reencontram.

O herói, então, ao perceber as intenções da bruxa, salva a estrela de ser morta e, apesar de fazê-lo colocando sua mão com a vela mágica no fogo, Tristan não queima a mão como acontece no romance. Ao chegarem nas nuvens, ambos são capturados pelo capitão de um navio voador. Aqui temos uma mudança no nome do capitão, que, além de ser um importante auxiliar para o herói, também promove um alívio cômico para a narrativa fílmica devido à dualidade de sua personalidade.

O capitão do navio voador agora é o Capitão Shakespeare, um homem que se mostra cruel na frente de sua tripulação, mas que na verdade é um homem sensível, culto e com tendências homossexuais. É durante sua estada no navio voador que Tristan e Yvaine se aproximam ainda mais do que esperamos de um príncipe e uma princesa. Tristan aprenderá a lutar e a se vestir e sua aparência será modificada para se tornar um homem mais bonito e maduro, longe do “cigano” desarrumado do texto literário. Yvaine será bem vestida, aprenderá a tocar piano e a dançar. Além disso, ela e Tristan se afeiçoarão ainda mais um ao outro, como dois jovens apaixonados.

Ao sair do navio, ambos estão transformados. Yvaine é agora uma donzela frágil, sem forças para confrontar a rainha das bruxas, como ela faz no texto literário. Ao final da narrativa vemos que a estrela consegue matar a rainha das bruxas usando seus poderes especiais, entretanto, ela não consegue fazê-lo sozinha – para que seus poderes funcionem é necessário que o herói a ajude. Um contraponto com o romance, no qual é o herói que precisa

da ajuda da estrela para que seus poderes sejam usados, mostrando, no filme, que Yvaine é uma donzela que necessita da ajuda de Tristan.

Ao analisar os auxiliares do herói, nota-se que Tristan recebe a ajuda de quem precisa sem que seja necessário que se prove como merecedor de tal auxílio, o herói é sempre assistido de bom grado pelas outras personagens. Mesmo para o capitão Shakespeare, Tristan apenas explica de onde vem e para onde se dirige, sem que precise provar-se como uma boa pessoa; o capitão Shakespeare o ajuda pois admira as pessoas que vem do mundo não-mágico.

O fato de ser uma boa pessoa, no filme, é quase que inerente à condição de herói. Ao considerar que o herói é, em seu âmago, uma pessoa boa, que preza pelo bem estar dos outros, fica claro que não é necessário que Tristan prove seu valor, uma vez que temos internalizada uma imagem ideal do herói como uma pessoa que promove o bem. Tristan não precisa nos provar que é bom, nós já sabemos disso, e em um contexto como o fílmico, que se vale da condensação e que deve atentar para o controle do tempo da película, parece desnecessário que o herói precise provar sua bondade a outras personagens. Nós é que precisamos acreditar no valor de Tristan como herói, e nisso já acreditamos.

Por fim, gostaria de dar especial foco ao final da narrativa fílmica. Como comentado, o romance termina com Yvaine enfrentando a bruxa, Tristan então se torna o novo rei da Fortaleza da Tempestade e, posteriormente, o herói morre, e Yvaine continua a reinar sozinha, longe de seu amado e impossibilitada de voltar para junto das outras estrelas, suas irmãs. A estrela continua a mancar, e Tristan, muito indeciso, ainda possuía sua mão inutilizada e as características físicas incomuns.

Esse final é grandemente transformado na nova mídia. Como já mencionei, tanto Tristan como Yvaine acabam tornando-se, respectivamente, o ideal do herói e a donzela das histórias românticas. Dessa forma, o espectador tem prazer em se identificar com uma donzela frágil e bonita ou com um herói belo, forte e corajoso. Essa mesma questão da identificação nos proporciona o final como construído na adaptação.

No suporte fílmico, a rainha das bruxas Lamia encontra Yvaine, enquanto esta vai em direção à muralha que separa o mundo humano e o mundo mágico. Ao mesmo tempo temos o encontro entre Lamia e a bruxa Madame Semele. Durante esse encontro acontece uma luta entre ambas as vilãs que acaba com a derrota e morte de Madame Semele e a consequente libertação de Lady Una. Dessa maneira, inicia-se o desenvolvimento do final feliz, pois, com Madame Semele morta, Una agora não é mais escrava.

Desse momento de tensão temos o desdobramento de todo o final de salvamento heroico e de bravura de Tristan. A história do romance é expandida e se expande para

adicionar um final mais emocionante à adaptação, com lutas de espada, morte e a punição de todos os malfeitores. O herói acaba por salvar a estrela e sua mãe, ambas capturadas pela bruxa e suas irmãs. Ele mata as irmãs de Lamia e ajuda a estrela a derrotar a rainha das bruxas. Temos assim o herói que enfrenta e derrota o vilão.

Na adaptação filmica temos a punição de todos os malfeitores e das personagens que rejeitaram o herói. Inicialmente, Tristan está apaixonado por Victoria Forester, mas possui como rival o jovem Humphrey, pelo qual Victoria nutre real interesse, por sua beleza e por considera-lo superior à Tristan. É com intenção de derrotar esse rival que o jovem, ao observar a estrela cadente durante uma noite, promete trazê-la de volta a Victoria, caso esta lhe promettesse casamento. Entretanto, Victoria não acredita no rapaz e ainda prefere Humphrey como seu futuro esposo.

Mas Victoria rejeitou o herói no início da narrativa e, conseqüentemente, não deve atingir o final feliz. Ela, que no romance é uma garota comum, aqui é transformada em uma jovem mimada e interessada apenas na aparência de seu prometido. Victoria recusa Tristan e, quando muda de ideia ao vê-lo transformado ao final da narrativa, é recusada por ele. Assim, a jovem não participa do final feliz da película, ela deve ser punida por ter rejeitado o herói e, assim sendo, acaba por não se casar com Humphrey e é obrigada a ver Tristan e Yvaine como novos governantes do mundo mágico, invejando a boa fortuna de ambos.

O pai de Tristan também possui um final feliz. Diferente do romance no qual ele não aceita a jornada e acaba perdendo seu grande amor, a mãe de Tristan, na adaptação ele reencontra Lady Una e ambos acabam juntos. A recompensa se estende a todos aqueles que ajudaram o herói, pois todos eles merecem seu final feliz. O capitão Shakespeare, por exemplo, é aceito por sua tripulação que descobriu sua personalidade dócil e não precisa mais fingir-se de cruel para manter o respeito que possui como capitão frente à equipe de seu navio.

Os enquadramentos de câmera também são reveladores das novas posições ocupadas por Tristan e Yvaine frente às outras personagens. Ao reencontrar Victoria, Tristan não a chama pela janela do quarto, mas sim batendo na porta, e a câmera os mostra no mesmo ângulo, no mesmo nível, o mesmo ocorrendo quando ambos encontram Humphrey. Victoria e Humphrey não são mais superiores ao herói, uma vez que Tristan provou-se forte e corajoso, enfrentou os perigos do mundo mágico e voltou, amadurecido, para cumprir sua promessa e entregar a Victoria um pedaço da estrela, uma mecha de cabelos de Yvaine. Esse último encontro entre essas personagens acontece durante o dia, em vez de à noite como nos anteriores à viagem de Tristan. O herói não precisa mais se esconder, não é mais um garoto

fraco como era antes da jornada e agora lhe é possível encarar seu rival e a garota que lhe rejeitou (Imagens 6, 7 e 8).



(Imagem 6: Tristan reencontra Victoria.)



(Imagem 7: Victoria vê Tristan pela primeira vez depois que ele voltou de sua jornada.)



(Imagem 8: Humphrey entra Tristan conversando com Victoria e se prepara para lutar contra o herói.)

Ao final, durante a coroação de Tristan e Yvaine, vê-se inicialmente uma mistura entre o enquadramento em *plongée* e um enquandramento na linha dos olhos das personagens do herói, da donzela e das outras personagens que participaram da película e que continuavam vivas até o final. Após a coroa ser posta na cabeça de Tristan, o enquadramento das outras personagens é majoritariamente em *plongée*, enquanto que o enquandramento de Tristan e Yvaine, quando na visão das outras personagens é majoritariamente em *contra-plongée*. Isso mostra a forma como o herói é visto agora – ele não é mais um simples caixeiro de um povoado no interior da Inglaterra, ele agora é o rei do mundo encantado.

Outra grande transformação ocorre também ao final da narrativa. No texto literário temos a morte de Tristan, e Yvaine vivendo em solidão e saudade como nova governante do mundo mágico. Entretanto, esse final, como comentamos, é modificado no filme. Assim como a identificação do público com as personagens acontece durante a narrativa, e dessa forma temos uma idealização do herói e da estrela, existe ao final um desfecho mais interessante, ou ao menos mais confortável, com o qual o espectador pode ter prazer em se identificar: a felicidade perene.

Na película, a mãe de Tristan dá a ambos, como presente de casamento, uma vela mágica e, ao final quando Tristan já está velho e não pode mais governar o mundo encantado, eles acendem a vela especial e ambos se tornam estrelas no céu.

They ruled for 80 years, but no man can live forever, except he who possesses the heart of a star, and Yvaine had given hers to Tristan

⁶⁰ A adaptação cinematográfica foi filmada em paisagens da Inglaterra, Escócia e Islândia. Na figura, especificamente, temos a paisagem de Gloucestershire, um condado no sudoeste da Inglaterra, local onde foram filmadas todas as cenas envolvendo a casa da personagem Victoria Forester.

completely. When their children and grandchildren were grown, it was time to light the Babylon candle⁶¹. And they still live, happily ever after.⁶² (VAUGHN, 2007, 01:59:55-02:00:35)

Tristan assim se torna imortal por ter o coração de Yvaine, e a estrela retorna para junto de suas irmãs. O final feliz é compartilhado por todos, e o “felizes para sempre” é concretizado para o herói e sua donzela.

⁶¹ O nome *Babylon candle*, ou “vela da Babilônia”, na versão em português, foi usado apenas na adaptação filmica. Faz alusão a um poema presente no romance, que Tristan recita junto ao homenzinho peludo enquanto andavam na floresta, quando este lhe explica o poder da vela mágica. Segue o poema como recitado por Tristan no original em inglês: *How many miles to Babylon,/ Three score miles and ten./ Can I get there by candlelight?/ Yes, and back again./ Yes, if your feet are nimble and light./ You can get there by candlelight.* (1999, p. 106)

⁶² Eles reinaram por 80 anos, mas nenhum homem pode viver para sempre, exceto aquele que possui o coração de uma estrela, e Yvaine havia dado o dela para Tristan completamente. Quando seus filhos e netos estavam crescidos, era hora de acender a vela da Babilônia. E eles ainda vivem, felizes para sempre. [tradução minha]

4. Considerações finais

Em minha análise investiguei como o herói é construído no suporte literário para, em seguida, discutir a forma como essa personagem é traduzida para o suporte fílmico. Para tal análise utilizei o romance *Stardust* (1999), do autor britânico Neil Gaiman, e sua adaptação cinematográfica lançada em 2007, *Stardust: o mistério da estrela*, concentrando-me no áudio original do filme.

Para meus estudos reuni teorias que tratam do herói, o modo como ele se apresenta na narrativa, a motivação para sua jornada e como esta ocorre, além da maneira como o herói consegue a ajuda dos auxiliares para completar sua missão. A partir dessas teorias consegui verificar a maneira como o herói Tristran é construído na narrativa literária e como ele é transformado ao ser traduzido para o novo suporte.

Explorei as teorias sobre o cinema, o modo como deve ser estudado considerando seus elementos como luz, som, imagem, focalização, montagem e encadeamento, e as falhas ao se estudar uma montagem fílmica. Assim, me foi possível entender, entre outras coisas, o modo como a câmera focaliza os objetos e seres filmados em conjunto com os possíveis significados de cada tipo de enquadramento, o que me ajudou ao analisar a relação do herói com outras personagens no texto adaptado.

Por fim, reuni também teorias acerca do processo de adaptação, os cortes e adições necessários, a forma como deve ser visto e estudado e as relações que a adaptação estabelece com seu texto adaptado. Compreendi, a partir dessas teorias, as relações entre a literatura e o cinema, além destas me proporcionarem as ferramentas necessárias para poder analisar as possíveis razões das modificações que são feitas ao texto adaptado em sua tradução para o suporte fílmico.

A partir de minha análise é visível como ambos os suportes apresentam obras individualmente significativas e autônomas, ou seja, não é necessário que se tenha conhecimento de uma para que se possa entender a outra. A história é, assim, recortada e expandida, sem que, entretanto, a narrativa deixe de retratar uma visão única da obra adaptada. Ao mesmo tempo em que a história narrada no texto literário é trazida para a película, muitas passagens são transformadas, seja por força dos recortes necessários à promoção e funcionamento do filme, seja para que a história se enquadre nos moldes desejados pela equipe de produção.

No texto narrativo, nota-se que Tristran toca nos heróis dos clássicos greco-latinos e nos dos contos populares estudados por Propp (1978) e Simonsen (1987), ao mesmo tempo em

que apresenta características próprias como a ajuda que recebe como parte de um ciclo cármico no qual boas ações geram boas ações, sem a espera de uma recompensa imediata. Além disso, Tristan é um herói que cede seu lugar para a heroína, sendo esta a responsável por salvar-lhe muitas vezes, além de ser ela uma mulher forte e de personalidade que impõe-se diante do malfeitor, o enfrenta e o derrota, ainda que não de maneira violenta. É um herói que se aproxima do humano, com defeitos, medos, falhas de caráter, um lado bom e um lado ruim como qualquer indivíduo.

Quando o herói é levado para o filme, temos um maior apelo ao público ao qual a adaptação se dirige. Isso, longe de denegrir, em qualquer aspecto, a adaptação, torna a obra filmica altamente criativa. O herói e a donzela são trazidos a moldes aos quais o público tem prazer em se identificar: o herói é belo, forte e corajoso e enfrenta os perigos para salvar a jovem estrela. Esta por sua vez é uma moça delicada, física e emocionalmente idealizada e que precisa ser salva por seu grande amor. O casal protagonista nos apresenta pessoas idealizadas, virtuosas, que vivem aventuras em busca do desejo de seus corações e, ao final, após encontrar seu parceiro romântico, vive um eterno final feliz.

O limite de tempo da obra final obriga a adaptação aos recortes na história. Escolhe-se então um foco específico no qual a ação será concentrada, como o desenvolvimento da relação entre Tristan e Yvaine, que engloba, por exemplo, a luta de ambos para ficarem juntos e os perigos que enfrentam enquanto sua relação se desenvolve.

A adaptação, entretanto, não fica criativamente restrita, ela proporciona novas possibilidades ao texto. Aquilo que atrapalha o andamento da narrativa filmica, seja seu ritmo ou seu foco, é retirado, enquanto que aquilo que promove melhorias ao enredo é incorporado. Tal fato reflete não apenas o caráter artístico e criador da indústria cinematográfica, como também sua preocupação em agradar ao público do cinema e, dessa forma, garantir o retorno financeiro esperado quando da produção da adaptação.

Referências bibliográficas

- ANDREW, D. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press, 1984.
- BALOGH, A. M. Cine-olho e cine-cabeça-linguagem, metalinguagem e cinema. In: ANDRADE, F. F. A.; DROGUETT, J. G. D. (Org.) *O feitiço do cinema: ensaios de griffe sobre a sétima arte*. São Paulo: Saraiva, 2009. p. 27-37
- BLUESTONE, G. *Novels int Film*. Berkeley: University of California Press, 1973 apud WHELEHAN, I. Adaptations: The Contemporary Dilemmas. In: CARTMELL, D.; WHELEHAN, I. (eds.) *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge, 1999. p. 3-19
- BOOZER, J. (Ed.) *Authorship in Film Adaptation*. Austin: University of Texas Press, 2008. p. 1-30
- CARTER, J.; MCRAE, J. *The Penguin Guide to Literature in English*. Essex: Pearson Education Limited, 2001.
- CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.
- _____. A saga do herói. In: _____. *O poder do mito*. Org. Betty Sue Flowers. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Atena, 1990. p. 131-174
- CORRIGAN, T. *Film and literature: an introduction and reader*. New Jersey: Prentice-Hall, 1999.
- GAIMAN, N. *Stardust*. New York: Harper Collins, 1999.
- GAIMAN, N. *O mistério da estrela: Stardust*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2008.
- HUTCHEON, L. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- JOHNSON, R. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, T. (et al). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003. p. 37-59
- KOTHE, F. R. *O herói*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- LEITCH, T. Adaptation Studies at a Crossroads. *Adaptation*, v. 1, n. 1, p. 63-77, 2008.
- _____. Adaptation, the Genre. *Adaptation*, v. 1, n. 2, p. 106-120, 2008.
- _____. *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007.

- LOEB, J.; MORRIS, T. Heróis e super-heróis. In: IRWIN, W. *Super-heróis e a filosofia: verdade, justiça e o caminho socrático*. Coletânea de Matt Morris e Tom Morris. Trad. Marcos Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2006. p. 23-31
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MONACO, J. *How to Read a Film*. New York: Oxford University Press, 2009.
- MONIZ, A. Herói. **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: < http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=235:heroi&task=viewlink >. Acesso em: 14 jul. 2015.
- PAZ, N. *Mitos e ritos de iniciação nos contos de fadas*. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Pensamento, 1995.
- PITOMBO, H. *Entes perpétuos: o universo onírico de Neil Gaiman*. São Paulo: Kalaco, 2010.
- PROPP, V. *Morfologia do conto*. Tradução de Jaime Ferreira e Vitor Oliveira. Lisboa: Editora Vega, 1978.
- SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.
- SANDERS, J. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, 2006.
- SIMONSEN, M. *O conto popular*. Tradução de Luis Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- STAM, R. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In: NAREMORE, J. (Ed.) *Film Adaptation*. London: Athlone, 2000. p. 54-76.
- STARDUST: o mistério da estrela. Direção: Matthew Vaughn. Produção: Matthew Vaughn; Lorenzo di Bonaventura; Michael Dreyer; Neil Gaiman. Intérpretes: Claire Danes; Charlie Cox; Rupert Everett; Peter O'Toole; Michelle Pfeiffer; Robert DeNiro. Manaus: Videolar, 2007. 1 DVD (127 min), son., color. Produzido no Pólo Industrial de Manaus.
- TERNEIRO, A. R. O neoprotagonismo em *Crime e Castigo – Match point* entre literatura e cinema. In: ANDRADE, F. F. A.; DROGUETT, J. G. D. (Org.) *O feitiço do cinema: ensaios de griffe sobre a sétima arte*. São Paulo: Saraiva, 2009. p. 131-139
- TOLKIEN, J. R. R. On Fairy Stories. In _____. *The Monster and the Critics and Other Essays*. London: HarperCollins, 2006. p. 1-15
- VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise filmica*. Tradução de Maria Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.
- WAGNER, H.; GOLDEN, C.; BISSETE, S. R. *Os vários mundos de Neil Gaiman*. Trad. Santiago Nazarian. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

WHELEHAN, I. Adaptations: The Contemporary Dilemmas. In: CARTMELL, D.; WHELEHAN, I. (eds.) *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge, 1999. p. 3-19

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. (et al). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003. p. 61-89

Outra bibliografia consultada

ARAGAY, M. (Ed.) *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam: Rodopi, 2006.

BERNARDET, J. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BETTON, G. Teatro e cinema. Literatura e cinema. In: _____. *Estética do cinema*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987. p. 107-120

BOOKER, C. *The Seven Basic Plots: Why we tell stories*. London: Continuum, 2004. p. 69-86

CAMARANI, A. L. S. As veredas do realismo mágico nas estórias de Guimarães Rosa e Mia Couto. In: RAMOS, M. C. T.; ALVES, M. C. R.; HATTNER, A. L. *Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso*. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto, SP: HN, 2013. p. 107-120

GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 105-119

HATTNER, A. L. Literatura, cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre a teoria da adaptação. **Intinerários**, Araraquara, n. 36, p. 35-44, jan./jun. 2013.

HATTNER, A. L. Quem mexeu no meu texto? Observações sobre literatura e sua adaptação para outros suportes textuais. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, São Paulo, n. 16, p. 145-155, 2010.

MONEGAL, A. Ejes de translación. In: _____. *Luis Buñuel: de la literatura al cine*. Barcelona: Anthropos, 1993. p. 105-148

SPERBER, S. F. Introdução a lenda da flor azul, o mito e o conto de fadas. In: VOLOBUEF, K. (Org.). *Mito e magia*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 9-23