

## 01

**O MODO FANTÁSTICO EM *O HOBBIT* –  
(RE)FLUXOS CINEMA/LITERATURA<sup>1</sup>**

Vitor Castelões Gama (UnB)

Werbson dos Santos Silva (UnB)

William Alves Biserra (UnB)

*Recebido em 05 fev 2018.**Aprovado em 14 mai 2018.*

**Vitor Castelões Gama** é Doutorando em Literatura e Práticas Sociais na Universidade de Brasília, UnB. Produção bibliográfica: *“Riqueza, caos e forma: O pensamento Lukacsiano em estágio embrionário”* e *“Laurence Sterne e Luiz Ruffato: Convergências/Divergências”*, ambos relacionando a obra do escritor irlandês com outras artes. Participante dos grupos de pesquisa Literatura e Psicologia e LiterArtes. Interessado no diálogo interartes, estudos bibliográficos, literatura fantástica e ficção científica. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7956839039592328>. E-mail: [vitorcasteloesgama@Hotmail.com](mailto:vitorcasteloesgama@Hotmail.com)

**Werbson dos Santos Silva** é Mestrando em Literatura e Práticas Sociais na Universidade de Brasília, UnB. Produção bibliográfica: *“Diálogo fantástico entre J. R. R. Tolkien e C. S. Lewis: uma subcriação a partir do sagrado”* e *“Teopoética: uma aproximação entre C. S. Lewis e J. R. R. Tolkien”*. Participante dos grupos de pesquisa Literatura e Psicologia e Literatura e Religiosidades. Interessado no diálogo literatura comparada, literatura e religião, literatura fantástica, romance histórico. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2652336503781346>. E-mail: [werbson.calin@gmail.com](mailto:werbson.calin@gmail.com)

1 Título do artigo em inglês: “THE FANTASTIC MODE IN THE HOBBIT - (RE)FLUX CINEMA/LITERATURE”

**William Alves Biserra** é Pós-doutor em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Professor adjunto de Literaturas de Língua Inglesa na Universidade de Brasília, UnB. É docente-orientador do programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. Produção Bibliográfica: *“Escritores e línguas: o crítico aprendiz, o aprendiz crítico: ensaios de crítica literária (literatura inglesa, estadunidense, francesa, brasileira e portuguesa) e filologia.”* e *“Shakespeare: 400 anos de legado”*. Líder do grupo de pesquisa Literatura e Psicologia e Literatura e Sagrado. Interessado em pesquisas relativas à psicanálise e literatura, literatura e religião e literaturas anglófonas. CV\_Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4449251240105403>. E-mail: [wiliamalvesbiserra@gmail.com](mailto:wiliamalvesbiserra@gmail.com)

**Resumo:** No encontro e desencontro das linguagens cinematográfica e literária, geralmente, gera-se uma tensão, às vezes, nem sempre simples de ser resolvida — por exemplo, a fidelidade ao original. Tendo isso em mente, o presente artigo procura fomentar esta discussão a partir da adaptação fílmica do livro *O Hobbit*, do escritor J. R. R. Tolkien. O objetivo é perceber como essa tensão se desenrola, especialmente, com relação às definições de literatura fantástica, caracterizada como um gênero literário, na acepção de Tzvetan Todorov e David Roas, ou como Modo Poético, na definição de Remo Ceserani e Marisa Martins Gama-Khalil.

**Palavras-Chave:** Tolkien; Hobbit; Cinema; Adaptação.

**Abstract:** In the encounter and mismatch of the cinematographic and literary languages, usually, a tension is generated, sometimes not always simple to be solved — for example, fidelity to the original. With this in mind, the present article seeks to foster this discussion from the film adaptation of the book *The Hobbit* by the writer J. R. R. Tolkien. The aim is

to understand how this tension unfolds, especially with respect to the definitions of fantastic literature, characterized as a literary genre in the sense of Tzvetan Todorov and David Roas, or as Poetic Mode, in the definition of Remo Ceserani and Marisa Martins Gama-Khalil.

**Keywords:** Tolkien; Hobbit; Cinema; Adaptation.

Nenhuma receita simples para histórias infantis  
vai lhe dar criaturas tão enraizadas em sua própria  
terra e histórias como aquelas que o professor  
Tolkien – que obviamente sabe muito sobre elas  
do que precisa para esta fábula.  
C.S Lewis

Desde os primórdios da sétima arte, o cinema e a literatura estiveram unidos. O diretor D. W. Griffith (1875-1948) – apontado como aquele que teria desenvolvido a linguagem cinematográfica – reconhecia como uma de suas maiores influências, o escritor Charles Dickens. Apesar do elo entre cinema e literatura, é inegável que esse diálogo interartes pode se tornar tenso e agonístico, sobretudo quando o assunto é a fidelidade da adaptação. André Bazin (1991, p.81), ao retratar a evolução da linguagem cinematográfica, assegura que as evoluções técnicas proporcionaram ao diretor poder escrever “diretamente em cinema”. Dessa forma, “o cineasta não é somente o concorrente do pintor e do dramaturgo, mas se iguala, enfim, ao romancista”. Com efeito, “o cinema entrou insensivelmente na época do roteiro” (BAZIN, 1991, p.103). Por seu lado, Robert Stam refere-se à associação da literatura e do cinema reiterando que a lealdade estrita não seria algo desejável ao script cinematográfico. Para ele,

a passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p.20)

No caso da obra de J. R. R. Tolkien, *O Senhor dos Anéis*, foram não menos do que cinco adaptações fílmicas, a primeira em 1978, poucos anos depois da morte do autor, que era notadamente contrário às adaptações<sup>2</sup>. Esse desagrado está explícito em uma carta datada de junho de 1958 endereçada ao agente literário Forrest J. Ackerman; nela, Tolkien comenta sobre um script do cineasta Morton Grady Zimmerman. Ele assevera que, se levado a efeito essa produção cinematográfica, as pessoas poderiam não gostar de suas críticas devido ao tratamento descuidado com a sua obra.

Os cânones da arte narrativa em qualquer mídia não podem ser completamente diferentes; e o fracasso de filmes ruins com frequência está precisamente no exagero e na intrusão de material injustificado que se deve à não-percepção de onde o núcleo do original se situa. (TOLKIEN, *Apud* CARPENTER, 2006, p.258. Carta 210)

Depreendem-se a partir desse excerto duas conclusões importantes. A primeira delas é que Tolkien capta a mudança que estava em curso na época: os roteiros cinematográficos que modificavam o original, talvez numa tentativa de mostrar certa independência. Além disso, mostra de modo bastante claro o que

2 Usamos o conceito de adaptação em um nível amplo, compreendendo tanto transposições de uma mídia a outra, combinações e referências.

pensa o autor sobre a problemática da adaptação, especialmente, porque Tolkien não gostaria de ter acréscimos em sua obra, posto que em sua teoria literária *Sobre histórias de fadas* (TOLKIEN, 2010), expõe como a arte fantástica é mais bem expressa pelas palavras. Tolkien (1892-1973) é um escritor que aos poucos vem se tornando tema de pesquisas no meio acadêmico brasileiro. A notoriedade mundial veio com a publicação da trilogia de *O Senhor dos Anéis* em 1954 e 1955. Todavia, esse não foi seu primeiro lançamento. Em 1937, publicou um livro infanto-juvenil – *O Hobbit*, iniciador da saga do anel. Flieger (2002) ao dar algumas explicações da razão de se ler a produção literária tolkieniana – Tolkien intitulou-a de *Legendarium* –, afirma que ela pode ser feita em busca de alívio e divertimento, bem como mediadora de uma poderosa tentativa de apreensão dos paradoxos e das ansiedades às quais o homem envolve-se em sua vida.

Tem havido um crescente interesse pelo gênero literário fantástico e esse entusiasmo está relacionado, em grande medida, com os escritos desse autor, posto que foi o seu *Legendarium* que recolocou o gênero fantástico novamente em evidência. Ele figura na lista dos mais vendidos do século XX<sup>3</sup>. Além disso, numa pesquisa feita em 1996 pela livraria londrina Waterstone's em conjunto com uma emissora de TV – *Channel 4* – para escolherem os 100 livros mais marcantes e influentes do século XX, *O Senhor dos Anéis* foi ganhador. Seu outro livro, *O Hobbit*, figura na 19ª posição nessa mesma eleição<sup>4</sup>. Essas pesquisas refletem a popularidade e o alcance que o gênero fantástico obteve depois das publicações desse autor,

3 Disponível em <<http://www.listchallenges.com/101-best-selling-books-of-all-time>> Acesso em 26/08/2017.

4 Disponível em <<http://www.wesselenyi.com/top100books.htm>> Acesso em 26/10/2017.

que conseguiu endereçar os anseios e captar o *zeitgeist* da época. Rosa Silvia López (2004) lembra que os anos 1960 são marcados por movimentos contraculturais, havia uma revolta deliberada contra o sistema político vigente.

No início do século XX, o universo das artes sofreu grandes convulsões com os avanços tecnológicos, os quais possibilitaram a reprodução em grande escala dos produtos a serem comercializados, inclusive obras de arte poderiam chegar ao grande público: a massa. Temos aí, o pleno desenvolvimento da chamada “cultura de massa” e da “indústria cultural”. Na década de 1960, movimentos de vanguarda e da assim chamada ‘guerrilha cultural’ [...] surgem com uma força renovada, principalmente pelo descompasso em que o mundo inteiro ficou após a absurda perplexidade gerada pelo lançamento da bomba atômica sobre Hiroshima e Nagasaki. (LÓPEZ, 2004, p.23)

López se harmoniza com White (2013) quando este evidencia que a transformação propiciada pelo advento da era tecnológica causou um *boom* na ficção científica e literatura fantástica. Além disso, White assegura que houve uma separação entre esses gêneros também nesse período, uma vez que a fantasia não ambientava suas narrativas em mundos futurísticos e tecnológicos, mas produziam mundos alternativos muitas vezes distantes da realidade.

Em termos de popularidade global, o gênero fantástico é hoje um dos mais importantes, mas quando Tolkien começou a escrever, a “ficção fantástica” (ou os “romances épicos”, como é chamada por alguns) estava muito à margem e era sempre incluída entre as obras seminais de ficção científica. (WHITE, 2013, p.87)

Exatamente no período da contracultura assinalado por López, a ficção científica ganhou espaço na indústria cinematográfica, posto que havia o desejo de representar uma realidade alternativa à estabelecida e fomentados por uma acentuada evolução nas técnicas de efeitos especiais. Este fato é sinalizado por Bazin:

Até por volta de 1938, o cinema (em preto-e-branco) esteve em constante progresso. Progresso técnico, em primeiro lugar (iluminação artificial, emulsão pancromática, *travelling*, som) e, por conseguinte, enriquecimento dos meios de expressão (primeiro plano, montagem, montagem paralela, montagem rápida, elipse, reenquadramento, etc.). (1991, p.103)

Com isso, a publicação recente de *O Senhor dos Anéis* (1954-1955) cumpria com louvor o anseio assinalado por López; porquanto, ao fundamentar a ficção fantástica, a obra de Tolkien abria a possibilidade de uma realidade alternativa no interior de uma narrativa fantástica acontecida em um tempo longínquo. Logo, em virtude da ascensão mundial de Tolkien, a visita do agente literário Forrest J. Ackerman — um entusiasta da ficção científica e criador do termo *sci-fi* — para lhe apresentar a proposta de transformar seu livro em filme a partir do roteiro de M. G. Zimmerman não foi injustificada. Recentemente (2017), as discussões quanto à adaptação da obra tolkieniana foram reacendidas com o interesse demonstrado pela empresa *Amazon* em realizar uma série televisiva baseada em *O Senhor dos Anéis*.

Neste artigo focamos na trilogia baseada em *O Hobbit*, respectivamente: *O Hobbit: Uma jornada inesperada* (2012); *O Hobbit: A desolação de Smaug* (2013); *O Hobbit: A batalha dos cinco exércitos* (2014), dirigidos por Peter Jackson. Nosso

objetivo é cotejar a adaptação realizada pelos filmes e o que estes significariam para a apreciação crítica dessas obras. Para levar a termo esse propósito, é útil pensar no fantástico e seus elementos constituintes. Portanto, como a obra de Tolkien se encaixaria nesse espectro? Essa não é uma pergunta tão simples de ser respondida dado que o trabalho de se ordenar as múltiplas formas nas quais a narrativa fantástica pode apresentar os elementos insólitos em seu enredo exige dificuldades. Inicialmente, o fantástico pode ser estudado a partir de duas correntes: a daqueles que o consideram como gênero, e a daqueles que o consideram como modo.

Os primeiros empenham-se em eleger e agrupar um corpus de narrativas fantásticas em gêneros. Com isso, estipulam o fantástico como um gênero fechado, sendo, portanto, mais restritivo, uma vez que seu nascimento e sua natureza podem ser situados historicamente. Diante disso, os limites são estabelecidos pela diferenciação a outros gêneros para que o fantástico possa ser constituído e deles se destacar. O segundo entende o fantástico como um modo poético, ou seja, não se limita no tempo ou espaço, pois se manifesta por meio dos diversos gêneros literários ao longo de diferentes épocas. Em outras palavras, essa corrente articula-se pela semelhança mais do que pela diferença.

Apesar das diferenças existentes entre quase todas as abordagens [...] verifica-se que elas concordam por completo num ponto, pelo menos: qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais. (FURTADO, 1980, p.19)

Diante do exposto, em qual dessas correntes pode-se situar o *Legendarium* tolkieniano? Se ele for analisado em conformidade



com a corrente do gênero, ele não pertenceria ao fantástico. Um dos grandes proponentes dessa corrente foi Tzvetan Todorov. Com seu estudo *Introdução à literatura fantástica*, publicado em 1970, obteve-se um estudo mais detalhado e consistente das características formais do fantástico. Isso, consequentemente, fez com que o fantástico ganhasse a devida importância, visto que seu trabalho trouxe “uma perspectiva teórica que agrupou formas similares de trabalho com o sobrenatural e apartou essas formas de outras, com características dissonantes” (GAMA-KHALIL, 2013, p.19). Todorov colocava o gênero fantástico entre dois outros, o estranho e o maravilhoso. A classificação se daria em consequência da posição adotada frente a um acontecimento dentro da narrativa. Preliminarmente, se esse acontecimento fosse explicado utilizando-se parâmetros naturais e científicos, os quais os aproximariam da realidade no tempo e espaço, esse seria o gênero estranho. De outra forma, se o acontecimento fosse elucidado admitindo-se a existência de novas leis da natureza, ter-se-ia o gênero maravilhoso. Já o gênero fantástico, deveria atender três condições básicas; dentre essas, duas seriam necessárias e uma apenas desejada.

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente sentida por um personagem; desta forma, o papel de leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação se encontra representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante

que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação 'poética'. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições. (TODOROV, 2017, p.38-39)

Com efeito, dentro dessa corrente, o *Legendarium* tolkieniano seria classificado em relação a um gênero que Todorov chama de fantástico-maravilhoso ou então ao maravilhoso puro, porquanto não preencheria uma característica essencial ao gênero fantástico: a hesitação. O gênero maravilhoso conteria histórias que “se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural” (TODOROV, 2017, p.58). David Roas, com algumas ressalvas, também crê que a hesitação é um elemento típico do fantástico, portanto, a ausência de hesitação da parte tolkieniana lhe privaria da classificação do fantástico e tenderia para a literatura maravilhosa (ROAS, 2014, p.33).

O lugar em que transcorrem as ações de *O senhor dos anéis* não tem nada a ver com o funcionamento físico do nosso mundo, do que se deduz que nada do que ali aconteça pode ser sentido como ameaçador para a estabilidade de nossa realidade. Porque, em última instância não é nossa realidade, e sim um mundo autônomo, independente dela. O leitor do romance de Tolkien se sabe diante de um mundo absolutamente irreal, onde tudo é admissível, e onde, portanto, não existe possibilidade de transgressão. (ROAS, 2014, p.44-45)

O mesmo autor (ROAS, 2014, p.51) ressalta que a participação ativa do leitor é essencial ao fantástico em razão de estabelecer um

diferente tipo de pacto ficcional, que se equilibra entre a realidade e a ficção. Por isso, ambos os teóricos advogam pela hesitação. Porém, como esse posicionamento se compatibiliza com a leitura particularizada que Tolkien faz da tese da “suspensão voluntária da descrença” proposta por Coleridge, uma vez que também se trata de um pacto ficcional, mas em direções opostas? Tolkien, em sua teoria literária (2010, p.44), ressalta que a hesitação “[...] não parece ser uma boa descrição do que acontece” na literatura fantástica. Para tentar dar uma resposta satisfatória a essa questão há de se pensar em seu *Legendarium* pela corrente do Modo, que entretém um ponto de vista mais amplo. Júlio Cortázar, escritor argentino de literatura fantástica, deu a seguinte entrevista sobre a obra de Todorov:

não fiquei satisfeito com o imenso esforço que Todorov fez em L'introduction au Fantastique. O livro pode até ser útil como instrumento de trabalho, mas terminada a leitura, o meu sentimento de fantástico não havia sido explicado, o autor não encontra uma solução. (CORTÁZAR, *Apud* BERMEJO, 2002, p.36)

Não foi somente Cortázar quem ficou insatisfeito com essa corrente. Jorge Luis Borges — outro escritor argentino excepcional e leitor de Tolkien — afirma que “os romances realistas começaram a ser elaborados nos princípios do século XIX, enquanto todas as literaturas começaram com relatos fantásticos” (BORGES, *Apud* RODRIGUES, 2016). Cristiana Pires (2006) é uma das defensoras do fantástico como um Modo e, portanto, empreende uma investigação histórica dele. Para ela, o fantástico é um modo poético encontrado em diversas manifestações em diversos gêneros literários.

Assim, na Antiguidade greco-romana, egípcia e oriental, vimos que o **fantástico se traduz num ambiente feérico**, em que o herói empreende façanhas extraordinárias contra o mal, metaforizado em seres dotados de poderes, sobre-humanos como os gigantes, os dragões, os feiticeiros, contando com o auxílio das entidades divinas para o restabelecimento do bem [...] No que respeita a panorama literário europeu da época anterior às cruzadas, observou-se que a **literatura fantástica evidencia a riqueza do fabuloso imaginário da cultura céltica, à qual se deve a figura da fada, que conquista um lugar de primazia até aos finais do século XVIII**. Outra fonte, igualmente importante, é a matéria da **Bretanha sobre as aventuras do lendário rei Arthur e os Cavaleiros da Távola Redonda, que se mantêm em voga praticamente até à fase final da idade média**. Em ambos os casos persiste a dicotomia bem/mal, plasmada na luta incansável dos protagonistas pela preservação dos valores ético-morais. (PIRES, 2006, p.113-114 - grifo nosso)

É tomando esse “fantástico como ambiente feérico” que Tolkien desenvolve suas obras, isto é, num ambiente totalmente pré-moderno — contudo, conectado com nossa história real. Inclusive sua escolha de classificar seus escritos como conto de fadas se dá em razão de que um conto de fadas, necessariamente, não precisava falar sobre fadas, mas sim do *Faërie*, “o reino ou estado no qual as fadas existem” (TOLKIEN, *Árvore e folha*, 2017, p.9). Logo, os personagens desse Reino não se restringiriam a fadas, elfos, duendes, dragões, mas a todo um panorama que lhe fundamenta e dá vida. O que Tolkien propõe é um mundo em que esses seres fantásticos existiam, tendo perdido sua importância com o advento da Era dos Homens. Contudo, eles

ficaram no imaginário desses homens. Em vista disso, contrapondo-se à ideia apresentada por Roas de que o mundo escrito por Tolkien não tem nada a ver com o nosso, a ideia apresentada por Kyrmse a demole. “O mundo onde se passa é chamado de ‘Terra-média’, porém este nada mais é que nosso próprio mundo, num passado remotíssimo” (KYRMSE, 2003, p.9).

Nesse sentido, ao tratar do aspecto da hesitação, a teoria literária tolkieniana (TOLKIEN, 2017, p.14) exige que seus escritos sejam apresentados como “verdadeiros”. Por conseguinte, há clara distinção entre Tolkien e Todorov. Para o segundo, a dúvida na narrativa é ponto principal para uma ficção fantástica ser bem sucedida. Para o primeiro, se houver a incerteza, a narrativa caiu em completo descrédito e precisa-se “suspender a descrença” para tentar se encontrar valores na narrativa fantástica. Portanto, Tolkien redefine a ideia proposta por Coleridge, a suspensão voluntária da descrença que se pauta na decisão do leitor em não desacreditar o cenário em que está sendo colocado. Embora ele saiba que a história foi inventada, a aceita como verdade pelo bem da própria história. Isto significa que o espectador está disposto a aceitar as limitações que lhe são apresentadas, sacrificando o realismo ou plausibilidade da situação em proveito do entretenimento.

Para Tolkien, o que ocorre na leitura é a Crença Secundária quando há o verdadeiro Encantamento deste mundo criado. Em razão disso, apesar de os escritores terem carta branca para subverter as leis da natureza, incluindo as leis da física, a coerência interna, constância e consistência das regras estabelecidas para estes mundos devem ser seguidas. Em sua concepção, a arte cria o Mundo Secundário, ou melhor, o mundo imaginado. Portanto, não

há hesitação se o que é contado é real ou não. As sentenças, as frases constroem um mundo. Um espaço interpretativo que deixa o texto vívido. Em outras palavras, a imaginação faz seu trabalho.

Esse estado mental tem sido chamado de “suspensão voluntária da incredulidade”. Mas isso não me parece ser uma boa descrição do que acontece. O que acontece de fato é que o criador da narrativa demonstra ser um “subcriador” bem-sucedido. Ele concebe um Mundo Secundário no qual nossa mente pode entrar. Dentro dele, o que ele relata é “verdade”: está de acordo com as leis daquele mundo. Portanto, acreditamos enquanto estamos, por assim dizer, do lado de dentro. No momento em que surge a incredulidade, o encanto se rompe; a magia, ou melhor a arte, fracassou. Então estamos outra vez no Mundo Primário, olhando de fora o pequeno Mundo Secundário malsucedido. Se formos obrigados a ficar, por benevolência ou circunstância, então a incredulidade precisa ser suspensa (ou abafada), do contrário será intolerável ouvir e olhar. Mas essa suspensão da incredulidade é um substituto da coisa genuína, um subterfúgio que usamos quando nos deixamos levar por uma brincadeira ou um faz de conta, ou quando tentamos (mais ou menos voluntariamente) descobrir alguma virtude na obra de arte que fracassou para nós. (TOLKIEN, Sobre histórias de fadas, 2010, p.43-44)

A definição do fantástico como gênero, claramente tem seu valor e permite observar muitas obras satisfatoriamente. Em outras, lhes impedem movimentação. Como ressaltado, o fantástico como modo possui a vantagem de ser mais fluido. Remo Ceserani distingue características relativas ao modo: 1) posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da

narração; 2) a narração em primeira pessoa; 3) um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem; 4) envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor; 5) passagem de limite e de fronteira; 6) o objeto mediador; 7) as elipses; 8) a teatralidade; 9) a figuratividade; 10) o detalhe (2006, *passim*).

Essa concepção abrange mais o preconizado por Tolkien e, de maneira resumida, podemos dizer que as características de 1, 3 e 4 correspondem à relação esperada com o leitor e o que de fato realiza o escritor com sua subcriação, pois envolve o leitor que se vê no mundo subcriado em conjunto com o autor. As características 2, 5 e 6 também podem ser observadas em *O Hobbit*. Apesar, de a obra ser narrada principalmente em terceira pessoa, há momentos que o foco narrativo muda para primeira pessoa, também, o jogo entre limites e fronteiras é o principal motivo da obra, com um ritmo realizado pelos contrastes. Visível já no título do capítulo 4 do livro: “Montanha Acima, Montanha Adentro”. Também são frequentes os objetos mediadores, estes que agem como sinais de realidade e são instrumentos que corroboram a narrativa (mapas, figuras). Dessa forma, o livro pode ser frutiferamente analisado com relação ao modo fantástico, mais do que como gênero.

Considerando esta discussão, perguntamos como se dá a passagem do livro para o cinema? Deve-se notar, primeiramente, que uma adaptação não tem a obrigação de ser fiel à obra inspiradora. Diferente não significa inferior, tampouco, superior. Apenas que devem ser vistas de outras formas, entretanto:

Não há muito sentido em apenas insistir que um filme é um filme, adaptado ou não de uma fonte literária, e que este último não tem nenhuma

importância quando se trata de nossa resposta ao filme. O fato é que os espectadores simplesmente estão interessados em como os cineastas têm lidado com os negócios e a arte de transpor de um meio para outro - e que essa transposição e os processos envolvidos constituem um fenômeno de interesse contínuo para um grande número de pessoas. (MCFARLANE, 2007, p.18 - tradução nossa)<sup>5</sup>

Portanto, a maneira como se transpõe uma narrativa literária também importa, mas não apenas por um critério de fidelidade. Afinal, é mais importante entender as especificidades de cada meio, ou perceber uma nova perspectiva sobre sua obra favorita. Dessa forma, no início do primeiro filme observa-se uma diferença importante: a inserção da figura do narrador e de outra relação autor/espectador. Bilbo é representado como um estereótipo de escritor e imediatamente descobrimos que este está escrevendo suas memórias, informação que só seria descoberta pelo leitor ao ler *O Senhor dos Anéis*. Os 14 minutos iniciais do primeiro filme servem para introduzir este discurso memorialístico e imprimir a sugestão que Bilbo é o narrador, e que tudo que vemos foi ele quem escreveu. A que propósito serve esta mudança?

No livro, o distanciamento realizado pelo narrador, que não se deixa identificar, demonstra uma credibilidade, como um discurso legitimado, corroborada ainda mais pela ânsia documental. Voto de confiança que também poderia ser levado ao narrador em primeira pessoa do filme, mas, cuja voz é minada desde o início. Antes dos

5 No original: *There is not much point in merely insisting that a film is a film, whether or not it is adapted from a literary source, and that the latter is of no consequence when it comes to our response to the film. The fact is that filmgoers simply are interested in how filmmakers have gone about the business and art of transposition from one medium to another – and that this transposition and the processes involved constitute a phenomenon of continuing interest to large numbers of people.*



cinco minutos de metragem, há uma cena da escritura do passado e a sugestão de uma estilização, o tom memorialístico é patente. Ainda mais contundente é o comentário metatextual sobre o ato criativo aos 10 minutos, quando Bilbo diz: “Distante, em outro canto do mundo dragões eram somente faz de conta. Um pequeno truque conjurado por magos no solstício de verão” (HOBBIT, 2012, tradução nossa)<sup>6</sup>. Ao passo que no livro contam-se histórias e não “faz-de-conta”.

Pouco tempo depois outra cena denuncia. Bilbo estava narrando a história da queda dos anões e o desejo de vingança que nutriam, mas, aos 11 minutos, quando o plano retorna ao narrador, vê-se o personagem esboçando um sorriso fugidio, uma micro expressão discrepante com o que se narrava até então. Expressão esta, que aqueles que se dizem escritores percebem como um prazer antecipando em imaginar a reação do leitor. Afinal, estaria ele sorrindo da destruição que Smaug causou, do destino que acometera os anões, ou estava sorrindo de felicidade por uma frase bem escrita? É neste momento que Bilbo — com a aparição de Frodo — esconde a obra incompleta, talvez com medo que o sobrinho veja os artifícios da licença poética.

Aos 18 minutos de metragem, a discrepância entre o narrado e o visto se estabelece mais uma vez. O jovem Bilbo já sabia o desejo de Gandalf em levá-lo para uma aventura e esta situação atemorizava-o. Com medo da própria sombra, o narrador enquanto andava em uma feira confunde um homem, que carregava um saco, com Gandalf, mais especificamente por uma semelhança com o chapéu. O espectador do filme percebe o engano de Bilbo

6 Cabe ressaltar que esta e as falas subsequentes são transcrições do filme. No original: *Far away, in another corner of the world dragons were only a matter of make believe. A party trick conjured by wizards at midsummer's eve.*

imediatamente, pois não é a visão dele que observamos, uma vez que o ângulo de filmagem não deixa dúvidas de que não era o mago cinzento. Este efeito é realizado por meio de uma técnica de filmagem conhecida como *eye-trace*, que se refere ao processo de metrificar os posicionamentos dos olhos para conferir como a visão do espectador se movimenta entre um plano e outro. O objetivo desta técnica é saber como direcionar o olhar do espectador para a informação mais importante na tela. Portanto, se olharmos para os personagens conversando no lado direito, ao mudar a imagem, nosso olhar continuará inicialmente nesta direção e se deslocará para o ponto focal da ação.

No filme, o *eye-trace* é realizado primeiramente quando Bilbo e Worrywort conversam no lado esquerdo da tela. Para criar expectativa, Bilbo pergunta: “Por acaso viu um mago perambulando pela região?” (HOBBIT, 2012, tradução nossa).<sup>7</sup> A câmera centraliza em Worrywort, que responde de uma maneira familiar a todos que alguma vez na vida assistiram Pernalonga. “Um sujeito alto, barba cinzenta e longa, de chapéu pontudo?” (HOBBIT, 2012, tradução nossa).<sup>8</sup> É neste momento que a vista se desloca para o lado direito, de onde aparece um saco cinza emulando o chapéu de Gandalf. Com o olhar ainda neste canto da tela, vemos claramente que há um hobbit carregando este saco. Porém, Bilbo não vê dessa forma, e desloca-se para o lado esquerdo. Worrywort retoma ao plano e dá uma das respostas clássicas de Pernalonga. “Não posso dizer que vi” (HOBBIT, 2012, tradução nossa).<sup>9</sup> Repetimos, esta situação não é vista pela visão periférica, o que nos faria compartilhar da surpresa

7 No original: *Now, I don't suppose you've seen a wizard wandering around these parts.*

8 No original: *Tall fella, Long Gray Beard, Pointy Hat?*

9 No original: *Can't say I have.*

de Bilbo, ao contrário é realizada de maneira que descredita a visão subjetiva do narrador. Pode-se dizer que desde o início da trilogia haverá um jogo entre o realismo e hesitação que pode ser observado pela mudança nos focos narrativos e a verossimilhança interna.

Em uma análise fílmica é essencial observar alguns parâmetros para entender a relação do filme com sua história. Nesta trilogia, a direção de Peter Jackson joga cuidadosamente com questões de perspectiva, escala e movimento dos planos. De maneira geral, é possível dizer que a posição de filmagem dos planos é realizada “por cima dos ombros”, o que serve para ressaltar sempre a presença dos atores nas imagens e distanciar o espectador de uma identificação com a visão da câmera, logo, com a visão de algum personagem ou narrador.

Entretanto, há duas vezes em que o foco narrativo é modificado e exerce uma função estrutural. A primeira delas é quando, Gandalf após convidar Bilbo para a aventura, tem seu convite recusado. Neste momento, o mago deixa uma marcação na porta. Passa de um plano a outro, no qual Bilbo está na segurança de sua casa, é neste momento que Gandalf aparece observando pela janela e a perspectiva modifica-se para o ponto de vista de Bilbo. A segunda vez ocorre na fuga dos protagonistas em barris de Mirkwood e, por um breve momento, o plano muda para a primeira pessoa, novamente na perspectiva de Bilbo, como se estivesse se afogando. A câmera utilizada também é modificada para uma de uso específico em esportes radicais e filmagens de ação. A inadequação é perceptível pela qualidade inferior da imagem, mesmo em um plano tão curto. Nestes momentos a escala e os ângulos diferem-se consideravelmente do resto dos

filmes. Na fuga, a perspectiva de Bilbo é retomada para compensar a negligência que sofrera no decorrer da narrativa, uma vez que se privilegiou Gandalf e Thorin durante o segundo filme inteiro, restando ao narrador um papel passivo.

Portanto, a mudança do foco de visão serviu a dois propósitos: para que lembremos quem é o narrador da história e para desestabilizá-lo ao representar esta visão como destoante, seja pela imagem de pior qualidade que sugeriria uma visão e memória falha, ou por subjetivá-la. Isto é, quando no primeiro filme, Gandalf aparece de supetão em um primeiríssimo plano, escurecido e visto de baixo para cima, ou seja, eivado pelo medo. O volume da trilha sonora também aumenta marcadamente, para assustar.

É igualmente importante a questão da verossimilhança narrativa. Há momentos em que a adaptação aparenta seguir a visão de Tolkien ao incluir objetos mediadores. O mapa aparece em alguns planos do filme e o gigantesco contrato assinado pela companhia de Thorin é construído minuciosamente para a película. Além do mais é legalmente válido pela legislação americana. Há uma submissão à realidade externa. Entretanto, em outros momentos o filme não busca manter uma coerência interna com inconsistências gritantes. O fato é que este filme está inserido em todo um espectro mercantil da obra tolkieniana, que se retroalimentam.

Um filme como O Senhor dos Anéis é tanto ponto de partida quanto produto final de adaptação: apenas um ponto de referência em uma matriz de relações intertextuais criada pela promoção-cruzada

sinérgica. Videogames, novelas gráficas e literárias, trilhas sonoras, múltiplas versões e edições para DVD, prequelas, sequências e franquias. (HUNTER, 2007, p.154 - tradução nossa)<sup>10</sup>

Talvez partindo dos videogames que transformam Legolas em um personagem muito forte, o filme toma uma decisão infame e muito criticada: garantir poderes antigravidade para Legolas, personagem que nem aparece no livro inspirador. A crítica realizada não é tanto à inclusão deste personagem no filme, afinal, é um dos favoritos dos fãs, mas ao impossível momento em sua luta contra Bolg.

Novamente, indo contra a consciência interna há também o instrumento de narrativa *deus ex machina* injustificados — como quando no terceiro filme, três bodes de batalha estão parados no meio da guerra à espera dos protagonistas —, ambos os momentos que retiram o espectador de sua imersão e os leva a questionar as convenções fílmicas. Ainda característico é o diálogo referencial que também chama atenção à artificialidade, por exemplo, quando no final de *O Hobbit: a batalha dos cinco exércitos*, cenas do filme *A sociedade do Anel* são reutilizadas.

Podemos perceber como o filme busca exagerar um aspecto fantástico. É indicativa a mudança da técnica de filmagem, do enquadramento, pois enquanto a trilogia que Peter Jackson gravou para *O Senhor dos Anéis* se utilizava da “perspectiva forçada” para gravar os hobbits ao lado dos humanos, consideravelmente maiores, esta nova trilogia se utiliza de efeitos gráficos especiais

10 No original: *A film like The Lord of the Rings is a starting place as much as an end product of adaptation: just one reference point in a matrix of intertextual relations created by synergic cross-promotion. Video games, graphic and literary novelizations, CD soundtracks, multiple Director's Cuts and DVD versions, prequels, sequels, and franchises.*

(CGI). Uma mudança no FPS também demonstra isso, pois no lugar 24 FPS, o mais comum no cinema uma vez que garante um *motion-blur* parecido com a realidade ou ao menos não agressivo, foi filmado em 48 FPS<sup>11</sup>. Esta decisão foi realizada para que a imagem ficasse mais “clara”, de modo que a ação do filme não aparentasse estar tão borrada, isto porque haveria muito movimento ao mesmo tempo, em um mesmo plano. Além do mais, também permitiria uma melhor visualização nos cinemas 3D. Porém, no afã de conseguir essa realidade, o contrário foi feito, já que a sensação é de um esmagador amontoamento visual. Isto quando é possível ver o filme em condições ideais, pois *O Hobbit* “se tornou o primeiro sucesso de bilheteria a ser lançado em 48 FPS, embora uma minoria de cinemas estivesse equipada para essa velocidade. O estúdio teve que fornecê-lo em várias combinações de formatos de 3D, 48 FPS, 24” (THOMPSON, 2014, p.527 - tradução nossa)<sup>12</sup>.

A escolha em situar o filme no fantástico pode ser observada também em algumas mudanças de enredo na adaptação. A questão do anel de Sauron, no livro, é tratada de forma corriqueira, pois os anéis de poder não eram tão raros. Portanto, quando Bilbo consegue pegar o anel de Gollum, ele não tem problemas em partilhar a informação com seus companheiros. Assim, no capítulo VIII (Moscas e Aranhas), Bilbo após salvar os anões, tem de se explicar. “Mas logo começaram a fazer perguntas. Exigiam detalhadamente explicado todo o negócio do desaparecimento,

11 FPS ou *Frames per second*: Quadros por Segundo — Uma medida de cadência de um dispositivo audiovisual; *Motion Blur* — O efeito em que uma imagem registrada em alta velocidade se torna borrada, desfocada.

12 No original: *Became the first theatrical feature successfully released in 48 fps, though a minority of theaters were equipped for that speed. The studio had to supply it in various format combinations of 3D, 48 FPS, 24.*

e o achado no anel interessou-os tanto que por alguns instantes esqueceram seus problemas” (TOLKIEN, 2014, p.160). Finalmente, após esse ato de bravura, começaram a respeitar o hobbit, pois saber que ele possuía um anel mágico não era empecilho algum para crer em sua coragem.

Em comparação, no filme há uma atmosfera de suspense o tempo todo. Quando Gandalf percebe Bilbo escondendo o anel no bolso, e os outros anões o interpelam asperamente sobre a fuga da montanha dos orcs, o mago muda de assunto como se partilhassem um segredo escuso ou como se temesse o que os anões fariam se soubessem do anel. Esse e outros momentos se assemelham ao que Todorov chamou de “hesitação representada no interior da obra”, as dúvidas e o suspense são mantidos pelo máximo de tempo possível com o objetivo de aumentar a importância do poder do anel na narrativa.

Dadas essas diferenças é possível observar que o livro é mais satisfatoriamente lido com relação ao modo fantástico e o filme com relação ao gênero. Apesar de todos os defeitos, a sugestão de subjetividade na narração é uma adição interessante à história, e não é isenta de tradição. A mesma escolha em modificar as formas, do modo para o gênero, foi realizada no filme *O Mágico de Oz*, ao colocar Dorothy claramente sonhando com o reino de Oz.

Parece que é comum para a indústria cinematográfica, ao buscar o público adulto, crer que estes procuram sempre a hesitação como critério estético e não uma imersão e divertimento. Mais além, a escolha dos efeitos especiais pode dar liberdade à imaginação para os diretores e atores. Mas, quando má realizada, perde-se a

liberdade do espectador. Pensa-se que a experiência do cinema é sempre passiva. Entretanto, por outro lado, filmes que imergem o espectador em seu mundo são idolatrados, e *fanfics* são escritas, uma vez que o espectador quer viver nesse mundo e expandir o que vira nos filmes.<sup>13</sup> Em nossa opinião, Peter Jackson acertou na primeira trilogia, mas errou nesta. Os primeiros filmes permitiam esse vislumbre, justamente por que neles o modo fantástico é mais forte, como nos livros.

Afinal, a representação de um filme pode influenciar a imaginação. Quanto diálogo entre outras artes se realizou com a representação do olho de Sauron, na primeira trilogia? Em *O Hobbit*, Peter Jackson admitiu o erro ao representar Sauron daquela maneira e corrigiu a aparência, transformando-o na aparição negra no formato de uma pupila, condizente com o livro, mas era tarde demais, pois esta visão espalhou-se no imaginário dos espectadores.

Quando você lê um romance antes, você forma uma imagem mental pessoal do mundo fictício e quando você lê uma HQ antes, você constrói uma ideia visual cinética daquilo. Qualquer adaptação fílmica tem de lidar com essas primeiras interpretações e imagens pessoais. (LEFÈVRE, 2012, p.191)

Esta tensão presente entre livro e filme é a mesma que os fãs sentem diante da adaptação de sua obra favorita, algo natural. O medo é de que na transmutação de linguagens o encanto da obra se perca. Colbert esclarece que este temor é fácil de compreender, pois “uma montanha criada por computação gráfica pode criar um ambiente excelente para uma história, mas não pode explicar grandes ideias como a imortalidade ou o destino” (2002, p.7-8),

13 *Fanfic*: Termo derivado de *Fan-Fiction*, ou seja, a narrativa escrita e divulgada por fãs.



apesar de que na época do pré-lançamento de *A sociedade do Anel* descobriu-se que os fãs, “embora estivessem ansiosos com os filmes, estavam dispostos a ver mudanças e esperavam pelos filmes como uma maneira de continuar a experiência dos livros e validar sua devoção a eles” (HUNTER, 2007, p.157, tradução nossa)<sup>14</sup>. Para McFarlane é um equívoco dizer:

Que o filme faz menos exigências à imaginação do que um livro. Este tipo de pensamento é baseado — erroneamente, na minha opinião — na crença de que chegar a um acordo com uma narrativa contínua envolvendo um conjunto de personagens operando em um determinado tempo e lugar impõe um maior esforço por parte do leitor do que do espectador. Está tudo ali, expoentes dessa visão dirão, lá em cima na tela, deixando pouco para nós termos que trabalhar, enquanto na página temos que “traduzir” aquelas linhas de marcas pretas que constituem palavras, frases, cláusulas e sentenças em imagens mentais. Ao realizar este “trabalho”, mais de nossos recursos intelectuais e emocionais serão necessariamente colocados em ação, e — talvez haja um toque de puritanismo aqui — o próprio esforço requerido será bom para nós. (2007, p.16)<sup>15</sup>

14 No original: *Although they were anxious about the films, they were willing to see changes and looked forward to the films as a way of continuing the experience of the books and validating their devotion to them.*

15 No original: *that film makes fewer demands on the imagination than a book does. This kind of thinking is based – erroneously, in my view – on the belief that coming to terms with a continuous narrative involving a set of characters operating in a given time and place enjoins a greater effort on the part of the reader than it does on that of the viewer. There it all is, exponents of this view will say, up there on the screen, leaving little for us to have to work on, whereas on the page we have to “translate” those lines of black marks that constitute words, phrases, clauses and sentences into conceptual images. In carrying out this “work,” more of our intellectual and emotional resources will necessarily be called into play, and – there is perhaps a touch of Puritanism here – the very effort required will be good for us.*

Em todo caso, os filmes podem oferecer ao leitor uma nova perspectiva da obra, e esclarecer pontos que ficaram obscuros. Logo, as adaptações, ainda que contestadas, são muito bem-vindas. Porém, a tensão sentida é de outra natureza. No primeiro filme:

The Lord of the Rings is a sequential character-driven quest narrative (albeit a quest to dispose of rather than discover something); it is filmed in a style of unemphatic realism in which the staggering special effects are subordinated to the needs of the story; and the plot resolution, while exhausting, at length achieves the resounding closure of “The End”. (HUNTER, 2007, p.163)

Não é que o leitor tenha menos trabalho em *O Hobbit*, pois ele o tem, especialmente, em resolver toda a hesitação e de conectar as relações intertextuais. A tensão está presente na escolha da forma utilizada na narrativa, isto é, causada a partir da mudança entre o fantástico como modo (aliado à crença secundária) para o gênero (com a hesitação). E entender o motivo para esta escolha é importante tanto para a apreciação do espectador, quanto para descobrir os movimentos da crítica e criação literárias.

## REFERÊNCIAS

- BAZIN, André (1991). *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense.
- BERMEJO, Ernesto Gonzalez (2002). *Conversas com Cortázar*. Luís Carlos Cabral (Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- CARPENTER, Humphrey (2006). *As cartas de J.R.R. Tolkien*. Curitiba: Arte e Letra.
- CESERANI, Remo (2006). *O fantástico*. Nilton Cezar Tridapalli (Trad.). Curitiba: Ed. UFPR.
- COLBERT, David (2002). *O mundo mágico do Senhor dos Anéis: mitos, lendas e histórias fascinantes*. Rio de Janeiro: Sextante.

FLIEGER, Verlyn (2002). *Splintered light: Logos and Language in Tolkien's World*. Edição Kindle. Ed. Ohio: The Kent State University Press.

FURTADO, Filipe (1980). *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins (2013). *A literatura fantástica: gênero ou modo? Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*. Londrina, 26, 18-31, dez.

HUNTER, I. Q. (2007) "Post-classical fantasy cinema: The Lord of the Rings". In: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda (Orgs.) *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge [UK]: Cambridge University Press.

KYRMSE, Ronald (2003). *Explicando Tolkien*. São Paulo: Martins Fontes.

LEFÈVRE, Pascal (2012). "Ontologias visuais incompatíveis?: A adaptação problemática de imagens desenhadas". In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Vol.2. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFGM.

LÓPEZ, Rosa Sílvia (2004). *O Senhor dos Anéis e Tolkien: o poder mágico das palavras*. São Paulo: Devir.

JACKSON, Peter (2012). *O HOBBIT: Uma jornada inesperada*. New Line Cinema; Metro-Goldwyn-Mayer Pictures. Filme (169 min), Título original: The Hobbit: An unexpected journey.

PIRES, Cristiana Sofia Monteiro dos Santos (2006). *Modo fantástico e A jangada de pedra de José Saramago*. Coimbra: Edições Ecopy.

ROAS, David (2014). *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Julián Fuks (Trad.). São Paulo: Editora Unesp.

RODRIGUES, Selma Calazans (2016). *O Fantástico*. São Paulo: Ática.

STAM, Robert (2008). *A Literatura Através do Cinema: Realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFGM.

TODOROV, Tzvetan (2017). *Introdução à literatura fantástica*. Maria Clara Correa Castello (Trad.). 4.ed. São Paulo: Perspectiva.

TOLKIEN, J. R. R. (2010). *Sobre histórias de fadas*. 2.ed. São Paulo: Conrad.

\_\_\_\_\_ (2014). *O Hobbit*. 8.ed. São Paulo: Martins Fontes.

\_\_\_\_\_ (2017). *Árvore e folha*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes.

THOMPSON, Kristin (2014). "Film Adaptations: Theatrical and Television Versions". In: LEE, Stuart D. (Org.) *A Companion to J.R.R Tolkien*. West Sussex: John Wiley & Sons.

WHITE, Michael (2013). *O senhor da fantasia*. Rio de Janeiro: Darkside.