

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

VERÔNICA BRAGA BIRELLO

***HOWL' S MOVING CASTLE: DO VERBAL AO IMAGÉTICO - A FUNÇÃO AUTOR,
A INTERPRETAÇÃO E A TRADUÇÃO***

MARINGÁ
2014

VERÔNICA BRAGA BIRELLO

***HOWL' S MOVING CASTLE: DO VERBAL AO IMAGÉTICO - A FUNÇÃO AUTOR,
A INTERPRETAÇÃO E A TRADUÇÃO***

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-Graduação em Letras, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Linguísticos.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Roselene de Fátima Coito

MARINGÁ

2014

FOLHA DAS ASSINATURAS DA BANCA

A minha família louca, mas feliz.

AGRADECIMENTOS

Dissertar é descobrir que pensar dá muito, mas muito trabalho mesmo! É ter pavor ao ver cada nova página em branco esperando para ser escrita e depois duvidar que tenha sido você mesma a escrever tudo isso.

Ao terminar essa etapa gostaria de agradecer a Deus por me colocar em sua vontade e no caminho certo no momento presente. Agradeço imensamente a minha família por me apoiar em cada decisão, família essa que, mesmo não fazendo ideia do que eu estudo, sempre me incentivou e acreditou que tudo o que eu decidisse fazer seria possível. Obrigada mãe por encher a casa de livros e obrigada pai por sempre andar com um livro na mão. Agradeço ao meu irmão Mateus pelo apoio e pelo suporte nas minhas crises hipocondríacas.

O meu mais sincero obrigada a minha orientadora Roselene de Fátima Coito pela sua coragem em me aceitar como orientanda. Muito obrigada por me livrar de tantas inquietações teóricas e por me guiar pelas margens incertas de tantas teorias. Rose, obrigada por me deixar contribuir com Foucault e ir além, mesmo que só na minha imaginação. Agradeço também pelo apoio nos momentos difíceis, por me escutar, agradeço pelos almoços e pelas tantas risadas juntas. Obrigada pelas broncas sempre modalizadas. Rose você é a bondade em pessoa!

Serei eternamente grata a professora Rosa Maria Olher por me apresentar as teorias da tradução, minha primeira e grande paixão teórica. Teacher, obrigada por se importar e ter contribuído tanto para o meu crescimento teórico e pessoal.

Agradeço também ao professor Márcio Roberto do Prado pelas melhores aulas de literatura da história, mesmo sendo ministradas nas sextas-feiras, nos últimos horários. Professor, se algum dia descobrir que tem um fã clube me procure, pois com certeza serei a responsável por isso.

Agradeço à professora Maria do Rosário de Fátima Valencise Gregolim que prontamente aceitou fazer parte da banca de defesa desse trabalho e nos guiou com suas contribuições.

Agradeço ainda aos professores do programa de pós-graduação em letras Sônia Benites, Pedro Navarro, Vera Wielewicki, pela dedicação e por dividir conosco, em suas aulas, tanto conhecimento.

Agradeço eternamente à minha amiga Raquel Tiemi M. Mareco que aguentou minhas histórias mais malucas. Minha “vizinha”, por tempos, que foi um anjo me guiando desde as épocas de preparação para a prova do mestrado. Raquel, sem você esse trabalho não seria

possível, uma parceria que espero que dure até a aposentadoria, só não pense que vai se ver livre de mim depois ok?

Agradeço a minha segunda família, a família, Focolare de Maringá, sem vocês eu não seria eu.

Agradeço aos queridos amigos Jun, Sílvia, Tako, Elza, Eliana, Sayuri, Jussara sensei e Jorge sensei, por entenderem minhas ausências, sumiços e desaparecimentos desavisados. Compartilhamos muito mais que gostos em comum, durante todos esses anos construímos uma amizade sem igual. この世界で今 同じ時の中にいるよ私はあなたに会えてよかった

Agradeço também aos meus companheiros de seminários e amigos: Liliam Marins-Prieto, Angela Enz e Douglas Zampar.

Com tantas pessoas para agradecer como seria possível dizer que essa dissertação é fruto do meu trabalho apenas? Esse trabalho é apenas a parte visível do começo do meu amadurecimento acadêmico e pessoal nesses poucos anos dentro desse universo novo e assustador que se chama Universidade. Obrigada por fazerem parte desse primeiro passo.

*“L'importante è ricominciare, saper ricominciare.
È umiltà. È amore”. (Chiara Lubich – 1947)*

RESUMO

Nessa pesquisa, pensamos a autoria enfocando a função autor, um conceito proposto por Foucault (2000a) que caracteriza um lugar vazio que um dado sujeito pode assumir ao realizar a complexa tarefa de (re)organização discursiva. Sendo assim, nossa proposta visa a compreender o funcionamento discursivo dessa função na tradução para uma materialidade diferente de uma obra literária. A literatura possibilita uma pluralidade de olhares que nos permite articular teorias e conceitos em busca da compreensão de fenômenos presentes no cotidiano. No início do século XXI, as narrativas representantes do gênero maravilhoso ganham destaque proporcionando a publicação e reedição de históricas como *Harry Potter* de J. K. Rowling, *O Senhor dos Anéis* de J. R. R. Tolkien, *As Crônicas de Nárnia* de C. S. Lewis. Todas essas obras de sucesso foram produzidas cinematograficamente e têm um lugar de origem comum, o Reino Unido, local onde podemos encontrar o livro *Howl's Moving Castle* de Diana Wynne Jones, que constitui parte do *corpus* de análise desse trabalho juntamente com sua tradução para o cinema intitulada *Hauru no Ugoku Shiro*, do diretor japonês Hayao Miyazaki. Nesse contexto, a autoria é uma questão amplamente discutida. Diante disso, buscamos construir um percurso que unisse a teoria e a análise o que nos possibilitou expandir nosso foco não sendo limitado à função autor, mas tratando ainda da tradução, com enfoque na caracterização das personagens e a mudança de materialidade, além de discutirmos o processo de interpretação do diretor e a caracterização de uma nova obra, por meio da tradução. Para a análise, organizamos nosso corpus em tabelas que foram montadas por *frames* de cenas do filme correspondente ao descrito no livro quando falamos dos personagens e cenas modificadas, e compostas apenas por imagens quando tratamos de cenas inseridas. Por meio desse trabalho nos foi possível observar que a função autor se realiza na transposição do texto escrito para a materialidade fílmica na figura do diretor que, em dado momento, ocupa esse espaço vazio, chamado por Foucault (2000a), de função autor. Assim, seria ocupando essa posição que o diretor consegue realizar a complexa tarefa de selecionar, organizar, excluir, modificar, inserir enunciados e, ao mesmo tempo, deslocar sentidos. Mostrou-se possível dizer, em nosso percurso teórico-analítico, que efeitos de sentido diferentes são produzidos nesse processo, ou seja, além de transformações, temos inserções e exclusões que podem significar diferentemente para o público espectador que, no ato e no gesto do interpretar, pode corroborar com o *status* de autor do diretor.

Palavras-chave: análise do discurso; função autor; tradução.

ABSTRACT

In this work, we think the authorship focusing on the author function, a concept built by Foucault (2000a) that means a place that can be taken by any subject to perform the complex task of text organization. Therefore, our proposal is to understand the discursive performance of this function in intersemiotic translation of a literary work. The literature provides interdisciplinarity which allows us to articulate concepts and theories in search of understanding phenomena in the everyday life. At the beginning of the XXI century, wonderful and fantastic narratives become a great success what provides the publication and republication of historical texts as Harry Potter by J. K. Rowling, The Lord of the Rings by J. R. R. Tolkien, The Chronicles of Narnia by C. S. Lewis. All these successful works were produced cinematically and has a place of common origin, the United Kingdom, where the book Howl's Moving Castle by Diana Wynne Jones also came from. This book is part of the *corpus* of this work along with its translation entitled Hauru in Ugoku Shiro Japanese film director Hayao Miyazaki. In this context, authorship is a widely discussed issue in several lines and theoretical perspectives, providing extensive discussions. We aim at building a path that unites theory and analysis which enabled us to expand our research focus that is not limited by written discourse, but still dealing with the translation, focusing on the characterization of the characters changes and the different materiality, as well as to discuss the process of interpretation and characterization of a new work by means of translation. Through this research, we were able to observe that the author function is realized in the implementation of the written text to the filmic materiality in the director's position who occupied this empty space, named by Foucault (2000a) as author function. Thus, it would be by occupying this position that the director can accomplish the complex task of selecting, organizing, deleting, modifying, inserting statements while moving directions between the works. It is also possible to say that in our theoretical path - analytic sense that different effects are produced, that means that we have changes, insertions and exclusions that can signify for the public, and these changes characterize author function in the translation.

Keywords: discourse analysis, author function; translation.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: O envelhecimento da bruxa	39
Tabela 2: O rejuvenescimento desconhecido	72
Tabela 3: O resgate	43
Tabela 4: A transformação de Hauru	44
Tabela 5: Máquinas voadoras	45
Tabela 6: Contexto de guerra.....	46
Tabela 7: O sonho.....	48
Tabela 8: Outro acordo	49
Tabela 9: Retorno ao passado	51
Tabela 10: Volta do passado.....	52
Tabela 11: O castelo animado	71
Tabela 12: O castelo animado final	72
Tabela 13: Retti	73
Tabela 14: Fanny	75
Tabela 15: Maruku.....	76
Tabela 16: Karushifa	78
Tabela 17: Suriman.....	81
Tabela 18: Heen.....	83
Tabela 19: Sophie	84
Tabela 20: Sophie Obaa-san	85
Tabela 21: Sophie depois do feitiço desfeito.....	86
Tabela 22: Hauru loiro.....	88
Tabela 23: Hauru ruivo.....	89
Tabela 24: Arechi Mahou	91
Tabela 25: Mahou Obaa-san.....	92

Tabela 26: Kabu atama.....	95
Tabela 27: Príncipe do reino vizinho.....	96
Tabela 28: O primeiro encontro.....	107
Tabela 29: O encontro com o espantalho	109
Tabela 30: Espantalho integrado	111
Tabela 31: O feitiço	112
Tabela 32: O cabelo de Hauru	115
Tabela 33: A batalha.....	117
Tabela 34: A visita de Fanny	119

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	13
2 A LITERATURA: DO MARAVILHOSO AO ESTUDO DE UMA POSSIBILIDADE	15
2.1 Howl's Moving Castle & Hauru no Ugoku Shiro	22
2.1.1 Howl's Moving Castle: entendendo a história	23
2.1.2 Hauru no Ugoku Shiro: Outras Escolhas	28
3 A FUNÇÃO AUTOR-TRADUTOR: UM PERCURSO HISTÓRICO E DISCURSIVO	31
3.1 Da consolidação da escrita e do surgimento do livro: a autoria e o nome do autor	31
3.2 A função autor: uma proposta de Foucault.....	34
3.3 A figura do Outro: entre o autor e o tradutor.....	36
3.3.1 O envelhecimento da Bruxa	39
3.3.2 A juventude	41
3.3.3 O resgate.....	42
3.3.4. A transformação de Howl	44
3.3.5 Máquinas voadoras.....	45
3.3.6. Batalhas	46
3.3.7 O sonho	48
3.3.8. Outro acordo.....	49
3.3.9 Retorno e a volta do passado.....	51
3.3.10 Breves considerações sobre a autoria nas cenas inseridas	53
4 TRADUÇÃO ENTRE DIFERENTES MATERIALIDADES: UM OLHAR DISCURSIVO	54
4.1 O desenho é animado	54
4.2 A tradução entre diferentes materialidades	61
4.3 A representação se faz necessária.....	68
4.3.1 O castelo.....	71
4.3.2 Lettie.....	73
4.3.3 Fanny.....	74
4.3.4 Michael.....	76
4.3.5 Calcifer	78
4.3.6 Madame Suriman	81
4.3.7. Heen, o cachorro	82
4.3.7 Sophie.....	84
4.3.8 Howl.....	87
4.3.9 Bruxa das Terras Desoladas	90
4.3.10 Cabeça de Nabo.....	93
4.3.11 Breves considerações sobre a tradução dos personagens.....	97
5 A QUESTÃO DA INTERPRETAÇÃO	98
5.1 Entendendo o original e os limites do texto	100

5.2 A materialização da interpretação: efeitos de sentido.....	105
5.2.1 O primeiro encontro	106
5.2.2 O encontro com o espantalho	109
5.2.3. O feitiço.....	112
5.2.4 O cabelo de Howl.....	114
5.2.5 A batalha	116
5.2.6 A visita de Fanny.....	119
5.3 Algumas considerações sobre a interpretação e as cenas modificadas	120
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
REFERÊNCIAS	125

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Durante os anos de 2007 a 2013 estudei língua japonesa no Instituto de Estudos Japoneses (IEJ) da Universidade Estadual de Maringá (UEM) e, em diversas ocasiões, tive contato com a cultura japonesa e suas diversas manifestações durante aulas e eventos. No decorrer do curso, assistimos a alguns filmes do Estúdio Ghibli de animação, cujo trabalho me despertou imenso interesse. Ao ter contato com tais vídeos, busquei outros filmes e, assim, conheci melhor o trabalho de Hayao Miyazaki, o diretor de animação mais reconhecido do Japão. A partir desse primeiro contato, conheci *Hauru no Ugoku Shiro*, filme de 2004 que concorreu ao Oscar de melhor animação em 2006. Em um segundo momento, adquiri o texto que deu origem à animação, *Howl's Moving Castle* de Diana Wynne Jones, publicado em 1986.

No início do séc. XXI, narrativas relacionadas ao gênero maravilhoso foram publicadas e reeditadas, alcançando um grande poder de circulação, como a série *Harry Potter* de J. K. Rowling, *O Senhor dos Anéis* de J. R. R. Tolkien, e *As Crônicas de Nárnia* de C. S. Lewis. Tais obras de sucesso têm um lugar de origem comum, o Reino Unido, lugar de origem também de *Howl's moving castle*, de Diana W. Jones, aluna de C. S. Lewis e J. R. R. Tolkien em Oxford. Com a produção cinematográfica de sucesso de muitos clássicos, Miyazaki, em 2004, vai também à fonte inglesa do gênero em busca de uma história que pudesse ser traduzida para as telas do cinema em formato de animação e encontra *Howl's moving castle*. Diante disso, vemos que a literatura possibilita uma amplitude de olhares que nos permite articular teorias e conceitos em busca da compreensão de fenômenos presentes no cotidiano. Percebemos que nosso *corpus* poderia ser estudado com auxílio dos elementos semiológicos, contudo, neste momento não nos focaremos na semiologia por conta das limitações de tempo de pesquisa e espaço para a escrita da dissertação.

A autoria é uma questão amplamente discutida em diversas linhas e vertentes teóricas, proporcionando extensas discussões sobre o estado da arte e sobre esse conceito. Entretanto, nesta pesquisa, enfocamos a autoria enquanto função autor, um conceito proposto por Foucault (2000b) que caracteriza um lugar vazio que um dado sujeito pode assumir ao realizar a complexa tarefa de organização discursiva. É importante ressaltar que embora consideremos as regularidades na função-autor pareceu-nos mais importante para esse trabalho utilizar um recorte que evidenciasse as diferenças. Dessa forma, partir desse conceito ,visamos compreender o funcionamento discursivo dessa função na tradução entre materialidades de

uma obra literária para o filme de animação. Para alcançar esse objetivo geral, buscamos responder à seguinte pergunta de pesquisa: Como se realiza a função autor na tradução de *Howl's moving castle* para *Hauru no ugoku shiro*?

Nosso objetivo geral nos possibilitou traçar três objetivos específicos: a) compreender o funcionamento da função autor na criação de novas cenas; b) investigar como se dá a caracterização/materialização das personagens na tradução do verbal para o imagético; c) observar até que ponto a interpretação do diretor pode caracterizar o surgimento de uma nova história. Nossos objetivos específicos guiaram parte da organização deste trabalho, visto que buscamos alcançar cada um deles nas seções 3, 4 e 5 que tratam, respectivamente, da autoria, da tradução e da interpretação. Essas seções constituem um percurso teórico-analítico, ou seja, apresentamos as discussões das teorias ao mesmo tempo em que demonstramos como os conceitos apresentados podem ser operacionalizados em nosso *corpus*.

Iniciamos nossa pesquisa estudando nosso *corpus* (livro e filme) e separando as cenas em três categorias: a) cenas inseridas, que utilizamos para trabalhar mais especificamente o conceito de autoria/função autor; b) apresentação de personagens, seção em que demonstramos o funcionamento discursivo da tradução entre diferentes materialidades; e c) cenas alteradas, parte que nos dedicamos a discutir sobre a questão da interpretação. As cenas foram recortadas em frames e colocadas em tabelas, o que nos proporcionou um esquema de estudo que possibilitou uma análise mais profunda e detalhada dos aspectos que buscávamos estudar.

2 A LITERATURA: DO MARAVILHOSO AO ESTUDO DE UMA POSSIBILIDADE

Pelo fato de nosso trabalho possuir como objeto de estudo um texto literário, julgamos relevante compreender e refletir sobre como Foucault abordou a literatura em seus estudos. A fim de delimitar e definir, de maneira objetiva, a visão de texto e de literatura utilizada neste trabalho, discutimos, nesta seção, a relação do filósofo francês com os estudos e textos literários. Para tanto, contamos com o embasamento teórico do próprio Foucault (2000a) e de Machado (2000). As referências exaustivas a apenas esses dois autores se justificam pelo distanciamento de Foucault da literatura, fato que fez com que o autor mudasse seu foco de estudos, deixando poucos escritos específicos sobre a literatura. Além disso, buscamos fazer uma ponte entre os estudos que já versaram sobre o conto maravilhoso dentro dos estudos literários.

O livro que compõe nosso *corpus* faz parte do gênero conto maravilhoso, por isso, acreditamos que seja importante articular as teorias do discurso sem desprezar o que já foi dito nos estudos literários. Para tanto, embasamo-nos, principalmente, nos estudos de Propp (1983), Sperber (2011) e Bakhtin (2011) para apresentar uma definição de conto maravilhoso e suas particularidades, que são relevantes para o desenvolvimento de nossa pesquisa. Consideramos importante contextualizar tais autores uma vez que Bakhtin e Propp viveram no começo do século XX na União Soviética sob o regime ditatorial de Stalin. Bakhtin tinha base filosófica marxista e estudava o discurso enquanto Propp se concentrava no estudo do gênero maravilhoso por meio da estrutura, ou seja, um teórico estruturalista, o que faz dos dois teoricamente diferentes. Em contra partida Sperber é uma autora contemporânea e por isso nos proporciona um bom contraponto e a oportunidade de mobilizar diversas visões em nossa pesquisa.

Segundo Bakhtin (2011), a utilização da língua acontece em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que são provenientes dos integrantes de alguma esfera das atividades humanas. Os enunciados representam as condições e finalidades específicas de cada esfera por meio de seu conteúdo, estilo e todo composicional que são consolidados em todos os enunciados. Esses enunciados são relativamente estáveis para cada uma dessas

esferas sociais, e é isso o que chamamos gêneros do discurso. Os gêneros por sua vez são infinitos e são ampliados, desenvolvidos e podem se tornar cada vez mais complexos à medida que cada esfera das atividades humanas se diferencia e se expande. Ainda segundo Bakhtin (2011), há gêneros do discurso primários e secundários. Os gêneros do discurso primários seriam simples e constituem circunstâncias de comunicação verbal espontânea, enquanto os gêneros secundários são complexos e, na maioria dos casos, escritos como romances, dramas, artigos científicos etc. Tais gêneros secundários podem absorver e transmutar os gêneros primários, dessa forma, eles se transformam e ganham uma característica particular, pois perdem sua relação imediata com a realidade.

Segundo a teoria dos gêneros, a inter-relação entre os tipos – primários e secundários - promoveriam o esclarecimento da natureza dos enunciados. Essa natureza deve ser considerada a fim de não firmar as análises em teorias formalistas e abstratas, pois, segundo Bakhtin (2011), a língua se tornaria parte da vida por meio de enunciados concretos e vice-versa. Assim, uma dada função e condição geram um determinado gênero. O estilo é indissociavelmente vinculado a unidades temáticas determinadas e é importante para as unidades composicionais: tipo de estruturação e de conclusão de um todo. Isso significa que o estilo integra um elemento na unidade de gênero de um enunciado.

De acordo com Bakhtin (2011), quando há estilo há gênero e, quando passamos de um gênero para outro, não nos limitamos a modificar a ressonância de seu estilo apenas pela sua inserção em um gênero que não lhe é próprio. Além de modificar, destruimos e renovamos o próprio gênero do discurso. Assim, quando Propp (1983) propõe uma caracterização formal e estrutural de narrativas que possuam as características listadas por ele como conto maravilhoso ou contos místicos, ele inclui o estudo de um gênero literário sim, mas também começa a estudar o conjunto de enunciados mais ou menos estáveis que fazem parte do gênero do discurso proposto por Bakhtin (2011).

Propp (1983) faz uma pesquisa exaustiva sem perceber que, por mais detalhista que fosse, ele não seria capaz de dar conta de todas as narrativas¹, uma vez que os gêneros passam por transformações e modificações. Por isso, muitas vezes, ele propõe que outros estudiosos pesquisem sobre outros textos, dando origem a outros gêneros, pois sua proposta é relativamente rígida, o que torna difícil abarcar essas transformações em seus esquemas

¹ Em nosso trabalho não vamos discutir possíveis diferenças entre a definição de contos de fadas e contos maravilhosos. Tomaremos as duas expressões para definir as narrativas estudadas por Propp.

classificatórios. Para ele, baseando-se nas propriedades estruturais, seria possível classificar com “uma precisão e objectividade absoluta” (PROPP,1983, p. 155).

Como exemplo de aplicação de sua teoria levantamos as funções que foram listadas por ele e que se encontram presentes em nosso *corpus* de trabalho: parte preparatória: α : situação inicial; e β^2 : morte dos pais; A¹¹ : feitiço de transformação (malfeitoria); B: mediação; C: início da oposição do agressor; \uparrow : partida do herói, D² saudações, perguntas; E: reação do herói; F o herói encontra um objeto mágico posto a sua disposição; G: viagem até o local desejado; H: combate contra o mal; I : marca imposta ao herói; J: vitória; K: reparação da malfeitoria, e quebra do feitiço; N cumprimento da tarefa; T: transfiguração; T¹: novo aspecto corporal; U: punição do agressor e W casamento (promessa). Pela proposta de Propp (1983) há uma listagem de ações típicas dos contos de fada, e cada um dos pontos é representado por meio de uma letra ou símbolo como fizemos ao destacar os pontos presentes em *Howl's moving castle*.

Dessa forma, ao nos aprofundarmos no modelo descritivo de Propp (1983) e em suas conclusões e exemplos, vemos que ele não é tão rígido, e que o modo como ele propõe a análise dos contos lhe proporciona classificar diversos contos que, em um primeiro contato, não estariam de acordo com sua proposta. Segundo este autor,

Podemos chamar de conto maravilhoso, do ponto de vista morfológico, a qualquer desenrolar de acção que parte de uma malfeitoria ou de uma falta (a), e que passa por funções intermediárias para ir acabar em casamento (W) ou em outras funções como desfecho (PROPP, 1983, p. 144).

Na mesma linha de pensamento, Sperber (2011) afirma que os contos de fada versam sobre três mundos, ou fases: uma anterior à provação ou, nos termos de Propp (1983), a situação inicial; uma segunda fase seria durante a provação; e, por fim, um mundo posterior à provação.

Em um segundo momento, ao falar das transformações, Propp (1983, p. 202) diz que “as funções das personagens representam as constantes, todo o resto pode variar”. Além disso, nem todos os contos apresentam todas as 150 funções listadas por ele, mas isso não significa que não sejam contos maravilhosos, ou que uma função impeça o aparecimento de outra, pois as ordens podem estar invertidas, uma vez que elas são estabelecidas por exigências do próprio conto.

Dentro dessa categoria narrativa, chamamos a atenção para a atemporalidade da história. Segundo Sperber (2011, p. 14), “do ponto de vista ficcional existe uma temporalidade linear, no conto de fadas, construída a partir da cronologia da personagem principal, estruturada como fundamento da causalidade.” Além do tempo, temos também a geografia, que diz respeito à falta de conhecimento do local onde a história se passa realmente, mas que é compensada por suas características aproximadas com a realidade. Sperber (2011, p. 14) comenta que o conto de fadas “apresenta indicações espaciais suficientes e necessárias para o transcurso da narrativa: dentro, fora, castelo, palácio etc. As referências só aparecem conforme a necessidade de compreensão dos acontecimentos”. A autora pontua inúmeros assuntos abordados pelos contos de fada, incluindo os finais que pressupõe uma naturalização temporal “para sempre”, apontado para o ciclo das narrativas. Além disso, ela afirma:

Em verdade, o conto de fadas tematiza aspectos do eu em conflito. Conflito e luta que abrem espaço para as forças positivas, ativas e vivas do ser humano. Os bons continuam sua existência, ou deixam descendência, ou são ameaçados a fim de aprenderem, para que, depois da provação, sigam vivendo ‘para sempre’. Essa ‘bondade’ consiste no amor a si, na esperança de solução dos conflitos e no intrínseco e fundamental amor à vida. Representa a integração de aspectos contraditórios no mesmo eu (SPERBER, 2011, p. 15-16).

Dessa forma, podemos perceber que, tanto as funções e classificações estruturalistas de Propp (1986) quanto os estudos de Sperber (2011), que enfocam as características temáticas dos contos contribuem para a formação desse gênero. Assim, percebemos que os gêneros do discurso não deixam de possuir um valor normativo, como propõe Bakhtin (2011). Seria por isso que o enunciado, apesar de sua individualidade, não pode ser considerado como uma combinação livre das formas da língua, do modo concebido, por exemplo, por Saussure. Segundo Bakhtin (2011), quando uma oração emerge num determinado gênero do discurso, ela é selecionada não apenas para expressar algo, mas em função de um todo do enunciado completo que se apresenta a imaginação verbal e determina a oração. Dito de outro modo, o gênero dita-nos o tipo de oração e suas articulações composicionais. Por esse motivo, Propp (1983) e Sperber (2011) puderam caracterizar e estudar este gênero discursivo. Partindo dessas reflexões acerca dos estudos literários que se encontram diretamente ligados ao nosso trabalho, buscamos, a seguir, pensar a literatura e a análise do discurso.

Embora Foucault tenha se distanciado da literatura com o tempo, é perfeitamente possível olhar para um *corpus* literário e pensá-lo de acordo com as concepções de tal autor, afinal, o pensamento dele não se limita a áreas específicas. Suas reflexões podem ser expandidas nas mais diversas direções e áreas. Machado (2000) explica que, principalmente a partir da década de 70, Michel Foucault muda seu foco de estudo. Em sua coleção de *Ditos & Escritos*, o filósofo francês recorre a diversas obras e realiza várias análises. Todavia, a partir da década de 70, sua preocupação reflete mudanças sociais que ele não enxerga ser possível por meio da escrita literária. Um pouco depois, por volta de 1980, ele chega à conclusão de que o nascimento da literatura é um efeito de poder que disciplina, obrigando a se falar do cotidiano, do banal, do íntimo e da intimidade.

Embasando-se em Foucault, Machado (2000) afirma que a literatura, na modernidade, passa por uma transformação: o que era movido pelo prazer de contar e ouvir histórias centradas em narrativas heróicas e maravilhosas, passa a buscar a verdade de uma confissão inacessível. A literatura, diferentemente da época clássica, passa a funcionar como intensificadora ou mantenedora de mecanismos de controle do que age como resistência. Entretanto, a literatura não é uma aliada em sua empreitada para desvelar as relações de poder, visto que, não existe discurso contra ou a favor do poder exercido e sim discursos que formam campos estratégicos que podem intensificar ou resistir à força exercida.

Mesmo atentos a essa perda de interesse pela literatura, é importante ter em mente o fato de que Foucault não se interessa pelas mesmas coisas da mesma forma sempre; o que interessa para ele é o exercício mental da reflexão. Assim, não pretendemos chegar a uma verdade absoluta na conclusão desse trabalho, mas conduzir um estudo literário pertinente ao pensamento foucaultiano.

Segundo Machado (2000, p.91), Foucault continua seus trabalhos pensando no texto, ele reflete sobre “o que faz esse escrito”. Dessa forma, podemos dizer que Foucault pensa a literatura até sua morte prematura, não para enaltecê-la, mas para mostrar esses mecanismos que o texto literário coloca em prática, e isso não é excluir esse objeto, mas sim pensá-lo a partir de um outro lugar.

Pensando em nosso trabalho, cujo *corpus* se constitui por uma narrativa maravilhosa e/ou de fadas e por sua adaptação fílmica, recorreremos a Foucault (2000a), que aborda o surgimento e a consolidação da literatura. Sua reflexão aponta para o surgimento da literatura tal como a conhecemos. Segundo o autor, a literatura não seria assim tão antiga, pois o que a

representa para a civilização ocidental não foi sempre representante dela. Isso porque se para nossa sociedade é obvio que as obras de Dante e Eurípedes sejam literatura, isso não era obvio desde a época de tais escritores; esse reconhecimento não se deu logo após suas publicações (FOUCAULT, 2000). A obra, por sua vez, é “essa coisa estranha, no interior da linguagem que se detém em si própria, se imobiliza e constrói um espaço que lhe é próprio, retendo nesse espaço o fluxo do murmúrio que dá espessura à transparência dos signos e das palavras” (FOUCAULT, 2000a, p. 140). Quanto à literatura, Foucault (2000a, p. 41) a caracteriza da seguinte forma:

Parece-me, ao contrário, que, através dela, passe algo inefável. Ela é feita de um não-inefável, de algo que, portanto, poderia se chamar de fábula, no sentido rigoroso e originário do termo. Ela é feita de algo que deve e pode ser dito; uma fábula que, todavia, é dita em uma linguagem de ausência, assassinato, duplicação, simulacro.

Portanto, a literatura, não se traduz por ser obra ou linguagem, seria um canal por onde a linguagem e a obra se comunicam e estabelecem relações entre si. Sendo assim, neste trabalho, pensamos a literatura como um conceito recente, pois conforme Foucault, não pensamos que a literatura seja a linguagem que se transforma em obra, mas a compreendemos como algo que pode ser dito da forma como é dito em um dado momento. Foucault (2000a) explica que a literatura seria a linguagem oscilando e vibrando sobre si mesma em um movimento sem fim. Nas palavras do autor,

Pode-se dizer, em suma, que a obra como irrupção desaparece e se dissolve no murmúrio da repetição contínua da literatura. Não há obra que não se torne, por isso, um fragmento de literatura, um pedaço que só existe porque existe em torno dela, antes e depois, algo como a continuidade da literatura (FOUCAULT, 2000a, p.144).

Assim, essa corda literária, ao mesmo tempo em que é infinita, está posicionada em forma de círculo, fazendo com que a literatura esteja em um espaço infinito e seja circundada, sempre, por ela mesma, por uma gama infinita de possibilidades, por tudo o que já foi e o que ainda pode ser dito. Sendo assim, lembremos o que o filósofo explica sobre o interdiscurso, no qual estariam todas as possibilidades de enunciados, tudo o que já fora dito e tudo o que pode vir a ser dito. Dessa forma, vemos a linguagem que se materializa na/pela literatura na medida em que se repete, e a literatura, por fazer uso da linguagem é, ao mesmo tempo, única e dupla. Única, porque a enunciação é sempre única (mesmo que o enunciado se repita), e

dupla por estabelecer sempre um vínculo duplo, como a relação presente no *corpus* deste trabalho entre o texto de partida e a tradução. A tradução duplica o processo descrito anteriormente, porque só se traduz no momento em que se repete, estando sempre inserido na ordem do discurso.

Outro aspecto interessante que diz respeito ao enfoque desta pesquisa, é a relação do livro com a literatura. Quando falamos na função autor, observamos que o livro é parte fundamental para que seja possível pensar a figura do autor, mas e quanto à sua relação com a literatura? Foucault (2000a) nos leva a refletir sobre esse objeto enquanto veiculador da linguagem e não como lugar da literatura no passado. Em outras palavras, o livro seria o propagador do sistema linguístico, não estando vinculado obrigatoriamente com a arte literária, quando primeiro desenvolveu-se o códex. Hoje, porém, o livro se transforma no que ele entende da seguinte maneira:

Assim, o que se recolhe na densidade aberta e fechada do livro, nas folhas em branco e ao mesmo tempo cobertas de signos, nesse volume único, mas semelhante a todos os outros – pois cada livro é único, mas semelhante a todos os outros – é algo como o próprio ser da literatura. [...] Na literatura, só há um sujeito que fala, o livro, essa coisa da qual Diderot quis, em *Jacques o fatalista*, tantas vezes escapar, o livro, essa coisa na qual Sade foi, como vocês sabem, enclausurado e na qual também nós estamos (FOUCAULT, 2000a, p.154).

Desse modo, podemos dizer que o livro passa a representar a literatura que, por sua vez, se representa ao infinito, podendo falar de si mesma infinitas vezes. Assim, podemos dizer que literatura se caracterizaria como uma dispersão para Foucault, cujo pensamento buscamos ter como guia nesta pesquisa. O autor, ao considerar o livro como ser da literatura, desloca a repetição, a reduplicação a transgressão da linguagem para toda e qualquer obra literária (FOUCAULT, 2000a). Essa linguagem se repete infinitamente fazendo com que a literatura também se repita em cada obra. Sendo assim, é por meio dessa densidade característica da linguagem que a literatura encontra condições para se repetir, como veremos em nosso movimento analítico nas seções 3, 4 e 5: uma história que se repete até mesmo quando muda de materialidade. Diante de uma história (a narrativa que compõe nosso *corpus*) que é, ao mesmo tempo, única e repetida, evocamos o que o autor diz ao tentar definir novamente o que é a literatura: “talvez a literatura seja fundamentalmente a relação que está

se constituindo, que está se tornando obscuramente visível, mas ainda não pensável, entre a linguagem e o espaço” (FOUCAULT, 2000a, p.173).

Dessa forma, podemos dizer que é nesse espaço que a literatura se constitui, um espaço caracterizado pela página em branco, mas também pela tela do cinema, o palco do teatro, da ópera, das ondas do rádio. Onde quer que a linguagem encontre um espaço para poder falar, a literatura poderá vir a se constituir reduplicando-se rumo ao infinito, que no nosso caso, verificaremos no filme de Hayao Miyazaki.

Após traçar esse panorama literário discursivo, fazemos um breve relato sobre o *corpus* de nosso trabalho a fim de contextualizar o leitor para as análises que serão realizadas a partir da seção 3. Sendo assim, nos próximos itens trataremos do livro *Howl's Moving Castle*, de Diane Wynne Jones e do filme *Hauru no Ugoku Shiro* de Hayao Miyazaki. Buscaremos explicar concisamente o enredo do texto de partida bem como do texto de chegada.

2. 1 Howl's Moving Castle & Hauru no Ugoku Shiro

O livro *Howl's Moving Castle*, de Diane Wynne Jones foi lançado em 1986, pela editora Greenwillow nos E.U.A e pela *HarperCollins* no Reino Unido, tendo como principal público-alvo adolescentes e jovens adultos. Por ocasião de sua publicação, o livro foi indicado para o prêmio *Boston Globe-Horn Book Award* e foi indicado ainda no prêmio *ALA² Notable Books for Children*. O livro ganhou o prêmio *Phoenix Award* da *Children's Literature Association* 20 anos depois, em 2006, por ser reconhecido como o melhor livro infantil publicado 20 anos antes. Esse prêmio foi concedido ao livro provavelmente pelo seu reaparecimento em 2004 por conta de sua tradução para o cinema. Portanto, vemos o filme dando visibilidade ao texto.

Hayao Miyazaki, do Estúdio Ghibli, que vencera o Oscar em 2001 com *Viagem de Chihiro*, fruto de um de seus roteiros originais, foi indicado novamente com *Hauru no Ugoku Shiro* concorrendo ao Prêmio Máximo da Academia, o Oscar, em sua 78ª edição no ano de 2006, na categoria “Melhor animação”. O filme foi lançado no Japão no ano de 2004 e nos Estados Unidos em 2005, tendo sua distribuição realizada pelos estúdios Disney. Nessa edição do Oscar, o filme japonês concorreu com *A Noiva Cadáver* de Tim Burton e *A batalha dos vegetais* de Nick Park e Steve Box, película vencedora do prêmio.

² ALA: *American Library Association*.

Em se tratando de *Hauru no Ugoku Shiro*, Miyazaki fora o responsável por traduzir o livro de Diana Wynne Jones de 1986 para as telas. Além de roteirista, foi diretor e conquistou diversos prêmios como Melhor Filme de 2004 pelo *Mainichi Film Awards*³, e o *Osella Awards*⁴ por melhor técnica no 61º Festival de filmes de Veneza, nesse mesmo ano. Além disso, o filme alcançou a maior bilheteria do Japão ganhando de filmes como *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* e *Senhor dos Anéis 3*.

2.1.1 Howl's Moving Castle: entendendo a história

Este livro nos conta a história de uma jovem chamada Sophie Hatter e de como sua vida pacata se torna uma aventura. Tudo acontece na terra de Ingary, onde bruxas, feitiços, botas de sete-léguas⁵, capas de invisibilidade realmente existem e onde ser o filho mais velho é a pior coisa que pode acontecer na vida de alguém. A protagonista é a mais velha de três irmãs, logo, está fadada ao fracasso. Contudo, apenas ela dá importância a esse tipo de história, tem baixa autoestima, se considera feia, desajeitada e sem talento, não sendo capaz de perceber o dote mágico que possui.

A mãe de Sophie morre quando ela é ainda muito pequena. Seu pai, Mr. Hatter casa-se rapidamente com uma ajudante de sua loja de chapéus, Fanny, e logo tem outra filha, Martha. Todos viviam muito felizes até que o Mr. Hatter morre repentinamente. Na mesma época, o castelo do mago Howl é avistado nas colinas, algo preocupante para a maioria dos habitantes de Ingary, pois ele era famoso por roubar a alma das moças mais lindas e comer seus corações. Entretanto, Sophie e sua família estavam mais preocupadas com o que aconteceria a elas, agora que Mr. Hatter estava morto.

Como a chapelaria não ia bem e a mensalidade da escola era muito alta, as três irmãs param de estudar, e Fanny arruma serviço para cada uma, segundo suas habilidades e destino. Martha, a mais jovem, logo a mais sortuda, foi estudar magia com Mrs. Fairfax, uma bruxa muito conhecida e poderosa. Lettie foi colocada como aprendiz na famosa confeitaria Cesari, mudando-se para lá, onde teria a possibilidade de arrumar um bom marido. Sophie acabou herdando a loja do pai, não porque gostasse do ofício, mas porque tinha crescido ali e

³ Prêmio anual promovido pelo maior jornal japonês, o *Mainichi Shinbun*.

⁴ Nome do prêmio concedido aos vencedores do Festival de filmes de Veneza.

⁵ Botas de sete-léguas são elementos comuns em muitos contos de fada. Quem possuir um par desse tipo de calçado será extremamente veloz, pois é possível percorrer a distância de sete léguas (2 a 7 kms) a cada passo dado com elas.

aprendido tudo, além de ser natural que ficasse para sempre como chapeleira, afinal, era a mais velha de três irmãs.

Lettie e Martha não estavam satisfeitas com a escolha de Fanny e, por isso, resolvem trocar de lugar. Após algumas semanas como aprendiz de feiticeira, Martha consegue aprender um feitiço que muda a aparência das duas. Então, elas trocam de lugar, assumindo, cada uma, o lugar da outra. Martha consegue contar a Sophie sobre a troca em uma das raras visitas da irmã à confeitaria Cesari.

As três irmãs se davam muito bem, Martha e Lettie sempre incentivavam e elogiavam a irmã mais velha, Sophie, que sempre insistia que seu destino era o fracasso. Sophie se sentia esgotada, desgostosa da vida e até explorada, mas não tinha coragem de sair em busca de algo que a motivasse. Um dia, porém, é surpreendida por uma senhora, que se revela como sendo a terrível Bruxa das Terras Desoladas. A Bruxa pretendia enfeitiçar Lettie, porque descobre que Howl está encantado pela moça, nova aprendiz de feiticeira de Annabel Fairfax, mas acabou por enfeitiçar Sophie por engano. A Bruxa queria que Howl fosse dela, mas descobre que ele estava interessado em uma moça com o sobrenome Hatter. Quando vê a chapelaria da família Hatter, acredita ter encontrado a moça pela qual Howl se apaixonara e, cega por sua raiva, a enfeitiça. A moça, contudo, era Sophie e não Lettie. O feitiço lançado pela bruxa fez com que Sophie se transformasse em uma velha de 90 anos. Além disso, ela não conseguiria contar a ninguém sobre o ocorrido.

Esse feitiço faz com que Sophie saia de casa com o objetivo de desfazê-lo. Ao ser transformada fisicamente em velha, ela perde um pouco do pessimismo que tinha; ela sente como se, nessa forma, seu corpo correspondesse a sua verdadeira idade. Sophie parte em sua jornada e sua aventura perpassa por três encontros: o primeiro com um camponês que lhe dá carona; o segundo com um cão que a faz enfrentar seu antigo medo de cachorros para salvá-lo; e, finalmente, o terceiro com um espantalho, Cabeça-de-Nabo, com o qual ela conversa e, sem querer, o traz de volta à vida.

Já no início de sua jornada, ela procura um lugar quente para passar a noite, e acaba encontrando o castelo de Howl nas montanhas. Como a história dizia que ele devorava o coração das jovens mais belas, e Sophie agora era uma velha de 90 anos, ela não teve medo de que ele devorasse seu coração. Sophie entra no castelo e faz um pacto com um demônio do fogo abrigado na lareira, Calcifer: um deverá quebrar o feitiço do outro. Para tentar cumprir

sua parte do trato e fazer com que Calcifer cumprisse a sua, Sophie decide ficar por perto e, para isso, se autodenomina faxineira do castelo.

Os habitantes do castelo se resumem ao bruxo Howl, seu aprendiz Michael e o demônio do fogo Calcifer. Howl não manda Sophie embora, portanto, ela passa a limpar e a cozinhar no castelo. Contudo, Sophie é meio atrapalhada e apronta mil e uma confusões no castelo como, por exemplo, o dia em que resolveu limpar o banheiro e trocou todos os feitiços e poções de Howl de lugar. Quando o bruxo foi tomar banho lavou seus cabelos loiros com algo que os deixou avermelhados, e depois negros. O bruxo, muito vaidoso, ficou desgostoso com tal confusão de Sophie.

Sophie, com sua personalidade forte, estava sempre brava com Howl, porque só conseguia vê-lo como um bruxo infantil, covarde, mimado, bagunceiro e conquistador. Ele, embora fosse tudo isso, era também muito gentil, paciente com ela, e até caridoso. Howl se revela como uma boa pessoa e, como Sophie, tem uma personalidade forte e é muito teimoso. Entre brigas e implicâncias os dois se apaixonam, mas não revelam isso abertamente. Sophie não admite, mas Howl sabe que ela morre de ciúmes dele, e tenta usar isso para defender seu castelo contra a Bruxa. Porém, Sophie, com sua baixa autoestima, acaba não acreditando que ele poderia gostar dela, achando que ele está na verdade apaixonado por Mrs. Angorian, uma professora, muito mais bela e inteligente do que ela.

Michael é um adolescente aprendiz de feiticeiro, que ficou órfão e foi acolhido por Howl. Desde então, começou a aprender magia e a cuidar das finanças da casa ou, pelo menos, tentava guardar o suficiente para a comida, antes que o mago gastasse tudo com suas vaidades. Ele, em suas andanças por Market Chipping, cidade de Sophie, conhece Lettie, por quem se apaixona, não sabendo que ela na verdade é Martha. Ela retribui seu amor. Sophie aprova o relacionamento, pois vê Michael como um bom rapaz.

Paralelamente a esse relacionamento conturbado entre Sophie e Howl, o reino de Ingary passa por sérios problemas. O irmão do rei, príncipe Justin, e o mago real Sullivan desaparecem. Enquanto alguns acham que eles foram sequestrados pela Bruxa, outros acreditam que foi uma armação do rei para governar sozinho. Diante de um reino ameaçado por conflitos iminentes, o rei pede ajuda a Howl para encontrar seu irmão. Ele, porém, não quer ajudar, pois teme que a Bruxa o pegue também.

Nesse meio tempo, surge um cachorro no castelo. Eles o chamam de Gaston. Na verdade, se trata de um humano enfeitado, que quando chega à porta do castelo, consegue

voltar à forma humana e dizer que tinha sido enviado pela irmã de Sophie, Lettie. Mesmo sem mais informações, Sophie acredita no cão e o adota como mascote do castelo.

Howl acaba sendo enfeitado pela Bruxa das Terras Desoladas. Ela elaborou uma lista enfeitada e, quando se cumprissem todos os requisitos de tal lista, ela poderia pegá-lo. Essa lista vai parar no castelo através de uma porta mágica que tinha um disco dividido em quatro partes, sendo, cada uma, pintada com uma cor diferente que levava a um lugar diferente. A parte do disco pintada em vermelho levava a Kingsbury, onde o bruxo tinha uma de suas lojas; a parte azul abria a porta para outra loja do mago, que ficava em Porthaven; a parte verde levava à verdadeira localização do castelo, nas montanhas ou onde quer que estivesse passando, e a parte preta levava a Wales, terra natal de Howl, onde morava sua família. Além disso, em cada um desses lugares, ele usa um nome diferente: Mago Jenkins, Mago Pendragon, Howell Jenkins (seu nome verdadeiro), ou simplesmente Mago Howl.

A lista enfeitada chega ao castelo misteriosamente por meio da porta mágica, e o feitiço que Howl deixara, como lição para Michael desaparece. O aprendiz encontra a lista enfeitada e acredita se tratar do feitiço avançado que o bruxo quer que ele execute, começa a trabalhar nela, mas não consegue realizá-lo. Howl, quando lê o suposto feitiço de Michael, percebe que fora enfeitado e começa a investigar sobre a procedência da lista. Howl descobre que seu sobrinho, que morava em Wales, havia perdido o dever de casa e entregado para a professora o feitiço que o bruxo tinha deixado para Michael. Ele começa então, a desconfiar da professora do garoto. O que eles não sabiam é que a professora, Mrs. Angorian era, na verdade, o demônio do fogo da Bruxa, que tinha assumido uma forma humana e agora tentava colocar as mãos no coração de Howl. A professora/demônio do fogo arma a troca dos papéis e o poema que envia ao castelo é composto por uma lista enfeitada que amaldiçoa o bruxo.

No decorrer da história, descobrimos que há muito tempo a Bruxa tinha feito um pacto com uma estrela cadente. Dando seu coração à estrela, ela ganharia mais poderes e, em troca, a estrela continuaria a viver em forma de demônio. Howl havia feito o mesmo com Calcifer por caridade, mas, em seu caso, o fizera por pena ao ver a estrela que, caindo na terra, morreria. Contudo, Calcifer explica a Sophie que, a longo prazo, esse acordo não faria bem nem a ele nem ao mago. Dessa forma, ela teria de descobrir um modo de desfazê-lo.

Para a Bruxa das Terras Desoladas, não havia mais salvação; ela estava sendo controlada por seu demônio que tinha conseguido se personificar em Mrs. Angorian. O plano

dela era construir um ser humano perfeito, juntando partes do príncipe Justin e do mago Suliman, que ela já havia sequestrado. O que faltava era a cabeça de Howl, que ela logo conseguiria, e seu coração, pois ela já havia consumido o coração da Bruxa e precisava de um novo para continuar viva.

Aos poucos, todos os itens da lista enfeitiçada vão se tornando realidade: pegar uma estrela cadente, tocar uma raiz de mandrágora, completar dez mil dias e noites ou dizer onde está o pé do demônio, ensinar a ouvir o canto das sereias ou a manter o mal afastado, compreender o que o vento tinha a ver com uma mente honesta. Ao tentar se desviar desses acontecimentos, por descuido ou por conta das confusões de Sophie, tudo acaba acontecendo. Com medo de ser encontrado pela bruxa, Howl muda uma das localidades do castelo para a antiga casa de Sophie, onde passa a vender flores. Por mais que o bruxo se esforçasse para manter Sophie a salvo e livre de se meter em novas enrascadas, ela acaba sendo pega pela bruxa.

Mrs. Angorian aparece no castelo e Sophie a deixa entrar pensando que Howl está apaixonado por ela. Angorian fica livre para explorar o castelo e sai pela porta que mostra onde está o castelo. Sophie acredita que ela tenha sido pega pela bruxa e vai ajudá-la, sem saber que se tratava de uma armadilha. Howl descobre tudo e vai buscá-la. Ele recebe ajuda do espantalho Cabeça-de-Nabo, que chega para o resgate e explica que tinha sido criado por Suliman, tinha a missão de derrotar a bruxa e salvá-lo. Eles derrotam a bruxa e voltam rapidamente para a casa, pois Howl sabe que o feitiço tinha se cumprido totalmente, ele tinha sido honesto, tinha ido resgatar Sophie mesmo sabendo no que isso implicaria.

Quando chegam ao castelo, Mrs. Angorian está pronta para pegá-lo. Ela tira Calcifer do fogo e junto com ele o coração de Howl, que estava em suas mãos, fazendo o bruxo ficar entre a vida e a morte. Nesse momento, Sophie usa sua bengala para atacá-la. A casa está em total desordem; ninguém sabe o que está acontecendo ao certo. Mrs. Angorian é vencida pelas pancadas da bengala. Sophie consegue recuperar o coração de Howl e, desejando outros mil anos de vida a Calcifer, devolve o coração ao peito do mago, que volta à vida.

Todos os feitiços se desfazem, Sophie volta a ser jovem, eles derrotam Mrs. Angorian definitivamente. Howl tem seu coração de volta e Calcifer volta a ser uma estrela, que agora tinha autonomia para sair do castelo sempre que tivesse vontade. Sophie e Howl finalmente declaram seu amor um pelo outro, enquanto príncipe Justin e Suliman voltam as suas respectivas formas originais. Gaston, o cachorro, na verdade era formado pelas partes dos dois

humanos que a Bruxa não quis. O espantalho também se desfaz; sua missão fora cumprida. Calcifer vai embora e retorna pouco depois, pois, segundo ele, estava chovendo em Market Chipping. A chuva é apenas uma desculpa que a estrela inventa para continuar a viver com eles.

2.1.2 Hauru no Ugoku Shiro: Outras Escolhas

O filme *Hauru no Ugoku Shiro* apresenta três situações: a primeira, em que parte do romance é de fato narrada no filme tal qual no livro; a segunda, na qual partes foram transformadas; e, por fim, o que foi inserido pelo diretor. O começo retrata Sophie, que trabalha na loja de chapéus, sempre com baixa autoestima e desmotivada. Um dia vai visitar a irmã, encontra um jovem que a tira voando de uma situação em que policiais estavam flertando com ela. Esse jovem a deixa em Cesari, padaria onde sua irmã Rettie (Lettie) trabalhava. Rettie diz a Sophie que ela era muito brilhante para viver como vivia. Diz que ela deveria procurar seu destino, mas Sophie continua irredutível. Ao voltar para casa, ela recebe uma visita inesperada na loja; era Arechi no Mahou, uma bruxa, que a enfeitiça e a faz virar uma velha de 90 anos.

Sophie não quer que a vejam daquele jeito e sai de casa para tentar desfazer o feitiço. Em seu caminho, encontra um camponês, que lhe dá carona e um espantalho, Kabu Atama, que passa a segui-la e ajudá-la. É ele quem encontra uma bengala para Sophie e o castelo do bruxo Hauru (Howl) para que ela tivesse um lugar para passar a noite. A protagonista, depois de envelhecida, fica mais corajosa e, como sabe que Hauru só tem interesse em garotas jovens e belas, resolve ficar em seu castelo como faxineira. Em sua primeira noite, faz um pacto com Karushifa (Calcifer), um demônio do fogo. Ela deve descobrir como retirar seu feitiço, enquanto ele faria o mesmo em troca.

No dia seguinte, ela conhece Maruku (Michael), um garotinho aprendiz de feiticeiro, e Hauru, o temido e lindo bruxo. Sophie anuncia que tinha se contratado como faxineira do castelo e começa a limpar tudo o que encontra pela frente. Hauru não a manda embora e poucas vezes está em casa, sempre chegava tarde, passava horas tomando banho e saía sempre bem cedo. Um dia, após Sophie ter limpadado o banheiro, o bruxo tingiu sem querer os cabelos loiros que ele adorava. Hauru chora devastado, e só fica mais calmo depois que Sophie lhe repreende.

O filme acontece em meio a uma guerra. O rei quer que Hauru o ajude a defender o reino utilizando seus feitiços. Sempre acontecem bombardeios, veem-se aviões e navios de guerra o tempo todo. Existe também um clima de medo e destruição. Hauru volta sempre tarde para casa e, por vezes, se transforma em um monstro coberto por penas escuras, com dentes afiados e garras. Karushifa o alerta que, se ele continuasse a se transformar nesse monstro, um dia não conseguiria voltar a sua forma original.

Para se ver livre do rei, Hauru envia Sophie, como se ela fosse sua mãe, para denegri-lo perante o rei, mas ela acaba indo conversar com Madame Suriman, antiga professora de Hauru e feiticeira real. No caminho, encontra a bruxa que a enfeitiçou e que se recusa a quebrar o feitiço, pois está indo ver o rei. Sophie encontra ainda um cachorro, Heen, que ela acredita ser Hauru disfarçado. No palácio, enquanto Sophie conversa com Suriman, Arechi no Mahou é levada para uma sala onde tem todos os seus poderes sugados, o que a faz voltar a sua forma real, com toda a sua idade verdadeira, se transformando em uma velhinha um pouco caduca. Sophie tenta falar mal de Hauru, mas não consegue. Na verdade, ela o defende de Suriman e, toda vez que o faz, volta a ser jovem sem perceber. O bruxo aparece disfarçado de rei e consegue resgatar Sophie, que acaba levando consigo a Arechi no Mahou, que ficara velhinha, e o cachorro.

Hauru é obrigado a mudar o castelo de lugar por medo da guerra que se aproxima. Ele o muda para onde ficava a casa e a chapelaria de Sophie, e passam a vender flores. Uma noite, enquanto Hauru estava fora, a cidade é bombardeada. Ele volta para salvar Sophie e os outros, ainda metade monstro. Alguns monstros que antes eram controlados pela bruxa atacam a casa, então, Sophie e os outros vão para a porta que levava para a localização real do castelo. Como são muitos bombardeiros, o castelo acaba sendo destruído e Sophie atravessa a porta para onde o círculo apontava a cor preta, indo parar no passado de Hauru, no momento em que ele, mais jovem, faz o acordo com uma estrela cadente.

Sophie entende o que deve fazer, e consegue voltar para o que sobrara do castelo. A lareira onde ficava Karushifa estava destruída e a bruxa velhinha tinha pegado o coração do bruxo e o estava esmagando, dizendo que era seu. O coração de Hauru começa a pegar fogo e a velhinha também. Sophie derrama água em Karushifa, mesmo sabendo que esse poderia ser o seu fim. Ela deseja que o demônio viva como estrela por mais mil anos, devolve o coração ao peito de Hauru e ele volta a bater. Enquanto espera para ver o que acontece, Sophie beija o espantalho, que tinha dado sua vida para parar o castelo impedindo que ele caísse num

abismo. Depois do beijo, o espantalho volta à forma humana e se revela como o príncipe desaparecido do reino vizinho. Ele agradece e se despede com o intuito de retornar ao seu reino e parar a guerra. Hauru acorda e os dois se beijam.

O filme termina com Sophie e Hauru juntos como um casal, vivendo com Maruku e a Bruxa, além de Heen, o cachorro de Suriman e Karushifa em um castelo reformado e mais colorido.

Assim, podemos perceber que *Howl's moving castle* e *Hauru no ugoku shiro* compartilham alguns enunciados relativamente estáveis, de acordo com a proposta de Bakhtin (2011). Isso porque, como podemos perceber o filme parte do enunciado verbal para construir o imagético possível para aquela materialidade segundo suas condições de produção. Foucault (2000) diz que a literatura pode intensificar ou corroborar para que o poder seja exercido em determinada área. Dessa forma, vemos que, em nosso objeto de estudo, poderes atuam de forma a intensificar e a resistir à força exercida pelo gênero discursivo. Por meio das repetições e deslocamentos percebemos que o gênero se desdobra e se expande a partir de sua tradução para uma outra materialidade.

Após contextualizar o enredo de nosso *corpus* de análise, podemos nos referir a ele nas seções seguintes sem a necessidade de nos aprofundar nos acontecimentos dos enredos⁶ novamente. Dessa forma, trataremos especificamente da função autor, da tradução, e da interpretação nas seções 3, 4 e 5, respectivamente, de forma a aprofundar teórica e analiticamente cada um desses pontos nas seções propostas. Entendemos que os pontos teóricos que serão aprofundados permeiam toda a tradução e análise, por isso a divisão proposta se justifica para propor um aprofundamento em cada um dos pontos na análise realizada em cada uma das seções.

⁶ Nos referimos a “enredos” no plural por acreditarmos que o livro e o filme compreendem enredos diferentes.

3 A FUNÇÃO AUTOR-TRADUTOR: UM PERCURSO HISTÓRICO E DISCURSIVO

Nessa seção, tratamos do conceito central que fundamenta e está na base da problematização deste trabalho: a autoria. Nosso percurso em torno desse conceito inicia-se com uma breve discussão sobre a consolidação da escrita e o surgimento do livro, passando por uma reflexão sobre a autoria e o nome próprio para chegar à proposta foucaultiana de função autor. Explicamos a cronologia das transformações históricas propostas pelo historiador Roger Chartier (2011; 2012), a fim de abordar diretamente o conceito completo de função autor (FOUCAULT, 2000), pensando em sua aplicação também para a figura do tradutor. Dessa forma, as discussões das subseções buscam a compreensão e a reflexão sobre a presença da autoria e os diferentes efeitos de sentido no filme, realizando uma análise a partir dos estudos sobre o deslocamento do sujeito autor proposto por Coito (2009) e sobre a função autor proposta por Foucault (2000b).

Iniciamos o percurso de análise desta seção com algumas considerações sobre o surgimento da escrita e o conceito de autor proposto por Chartier (2011). Ressaltamos que, inicialmente, tratamos do autor empírico⁷, e não da função autor de que trata Foucault (2000b). Esta será abordada na subseção 3.2. Buscando realizar um movimento teórico-analítico, na subseção 3.3, analisamos as cenas inseridas pelo diretor no filme e que não fazem parte do texto escrito por Jones (2001). No decorrer de nosso percurso analítico, buscamos evidenciar esse sujeito que, em dado momento, ocupa o espaço vazio do autor e, assim, pode organizar sua tradução fazendo sua seleção de conteúdo, excluindo e inserindo partes que não estavam presentes no texto de partida. As cenas selecionadas fazem parte, especificamente, da segunda metade do filme.

3.1 Da consolidação da escrita e do surgimento do livro: a autoria e o nome do autor

Para pensar a função autor, é necessário entender a relação da sociedade ocidental com o livro e a transmissão do conhecimento escrito. De acordo com as pesquisas de Chartier (2011), mudanças políticas, sociais, intelectuais e até jurídicas contribuíram para a transformação do conceito de autor (empírico). O primeiro fato a ser considerado, segundo o autor, foi a criação da linguagem articulada. Depois, no ocidente, os gregos se apropriaram do

⁷ O autor empírico será abordado apenas para promover uma comparação com a função autor. Entretanto, ressaltamos que, quando falamos de autor nas análises deste trabalho, nos referimos à função autor e não ao autor empírico.

alfabeto dos fenícios e atribuíram sons para cada uma das formas. Assim, a escrita tornou possível maneiras de falar algo por meio de outras coisas, como objetos (hieróglifos), ou de representações (metáforas), ou seja, o surgimento da escrita promove uma mudança no nível da retórica.

A partir de então, houve uma mudança política ligando a teocracia aos símbolos heroicos, a liberdade do povo à escrita vulgar, por meio da república ou monarquia. Isso porque Chartier (2011) deixa claro que a origem da linguagem escrita se deu pelo povo, não pelas autoridades. Isso foi importante porque permitiu que o povo tivesse liberdade para ler e escrever. Por fim, a escrita propicia o surgimento da teologia, o estudo e o direito ao conhecimento, o que antes era exclusivo dos deuses. Sendo assim, Chartier (2011, p. 20) comenta que “a ruptura fundamental é dada pela invenção da escritura alfabética, que permite a abstração, que institui a legalidade e a igualdade, e que subtrai o saber à onipotência da razão divina ou à autoridade da razão do Estado” (CHARTIER 2011, p.20).

Dessa forma, podemos dizer que a escrita possibilitou o avanço tecnológico e científico da sociedade, além de possuir em si um valor de verdade que a retórica não consegue sustentar. Sendo assim, Chartier (2011) explica que a escrita também se modificou, sua circulação, fixação e conservação e, ao mesmo tempo, modificou as relações entre os homens, o exercício do poder e a própria intelectualidade.

Chartier (1998) comenta que muito se estudou sobre o livro como objeto, e até sobre sua editoração, na figura de livreiros, tipógrafos, impressores etc., configurando, assim, a história do livro e da impressão, mas o autor nunca foi objeto de pesquisa histórica. Escolas literárias, biografias, poderiam contar suas histórias, mas a história, enquanto disciplina nunca o teve enquanto objeto de estudo. Sendo assim, após falar da escrita e do livro, abordaremos a figura detentora do nome próprio, o autor.

O autor não é uma invenção contemporânea nem moderna. A autoria surge com a possibilidade de aquele que escreve ser punido pela lei por conta de seus textos. O autor passa a ser uma pessoa e não um mito. Segundo Chartier (1998), na Idade Média, os escritores dedicavam seus textos ao rei ou a algum monarca, esforçando-se por ganhar proteção para que tivessem algum provento de suas obras. Algumas vezes, porém, os editores se apropriavam dos livros que deveriam editar e escreviam ou copiavam dedicatórias como se o livro fosse propriedade sua, deixando o autor com cópias sem encadernação para tentar a sorte com algum mecenas que pudesse gostar de seu trabalho e, a partir de então, garantir um salário ao

escritor. Isso começa a mudar nos séculos XVII e XVIII, pois o autor assina sua obra na folha de rosto e na última linha do escrito, tendo direito a um desenho seu na primeira folha, na qual antes era retratado em posição submissa entregando o livro ao rei ou ao mecenas.

Assim, o autor-proprietário surge no contexto ocidental, começando por Londres, Paris e as demais localidades da Europa, a partir do momento em que os livreiros lutam para garantir os direitos sob algo que não lhe pertencia originalmente, o livro, propriedade do escritor. Dessa forma, a autoria é considerada como absoluta nessa briga de direitos. O livro passa a ser fruto do trabalho pessoal, ou seja, propriedade do autor, ainda que indiretamente. Essa discussão vem à tona impulsionada pelo surgimento das técnicas de imprensa, já que antes era comum o anonimato dos autores, a invenção de nomes e pseudônimos, principalmente nos textos artísticos.

Contudo, nessa época, alguns diziam que a literatura, assim como as máquinas, era resultado de elementos disponíveis a todos. Dessa forma, o *copyright*⁸ deveria ter duração limitada como as licenças para a produção de máquinas, caso contrário seria configurado a apropriação das ideias, um bem de todos. Mais uma vez, os que defendiam a autoria absoluta entravam em cena com o argumento que defendia o autor à medida que considerava o estilo da escrita e a forma de expressão e organização das ideias como única e pessoal. Dito isso, não é só o conceito de autor que passa por mudanças, o conceito de obra também se transforma: “caracterizada não pelas ideias que ela veicula (que não podem ser objeto de nenhuma apropriação individual), mas por sua forma - quer dizer, pela maneira particular como o autor produz, reúne, exprime os conceitos que ele apresenta” (CHARTIER, 1998, p. 41). Esse conceito de obra é compatível com a função-autor de FOUCAULT (2000b), pois, segundo ele, o autor seria esse princípio organizador desta unidade diferente de outras que formaria cada uma das obras.

Instaura-se, assim, uma dupla valorização da literatura: artística e comercial. Anteriormente, os mecenas eram os responsáveis pelos proventos dos autores, o que fez com que as obras não fossem negociadas por cifras pelo autor. Essa negociação ficava a cargo dos livreiros. Depois desses acontecimentos, isso muda e o escritor trabalharia com toda sua criatividade e originalidade, produzindo peças únicas, atento apenas à arte. Por conta disso, Chartier (1998, p. 44) explica que “a nova economia da escrita sugere a visibilidade plena do autor, criador original de uma obra da qual ele pode legitimamente esperar um livro”. Além

⁸ *Copyright* é o direito garantido aos autores pelas suas obras, referente à lei dos direitos autorais.

disso, nesse momento, não se distingue o autor da figura do tradutor, os dois são classificados da mesma forma nos primeiros catálogos de obras francesas. Prova disso é que, nos catálogos da biblioteca real francesa, quem traduzisse uma obra era considerado seu autor.

Sendo assim, foi possível perceber que não é um momento histórico estanque que consolida a autoria, mas vários acontecimentos que foram moldando o conceito de autor empírico para a sociedade ocidental. Em outros termos, são diversos processos e motivações que contribuem para a instituição da autoria, alguns visíveis, como a foto do autor individual que passa a circular em seus livros a partir do século XVII, até a tentativa de controlar a editoração dos textos, de forma invisível para o público leitor. Além de o constante vigiar e punir da lei ao escritor, a censura de títulos, a necessidade de alguém para culpar na Europa da Idade Média.

3.2 A função autor: uma proposta de Foucault

A função autor foi proposta por Foucault em 1969 por ocasião de uma conferência proferida no *Collège de France* e, embora o filósofo teça várias considerações, ele explica que esses estudos são, na verdade, um esboço. A função autor de Foucault seria uma série de reflexões que precisariam ser retomadas e aprofundadas, ou seja, sua fala não caracteriza um conceito definido, mas sim, em desenvolvimento. Dessa forma, lembremos a definição de Foucault, já retomada anteriormente pelos estudos de Chartier (1998; 2011) que caracteriza a função autor como resultado de uma operação complexa, que se pretende como um poder criador, um lugar originário de escrita, mas que é constituído pela continuidade e exclusões que praticam.

Foucault (2001, p. 267) afirma que “o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente”. Dessa forma, entendemos que o nome do autor não é um nome comum, como qualquer outro, ele configura esse ser primordial que acredita originar o discurso. Segundo o filósofo francês, o nome do autor funcionaria para caracterizar um certo modo de ser do discurso. Assim, o nome de um autor permite classificar, agrupar, excluir, opor alguns textos em relação a outros, além de relacionar textos entre si. Contudo, o nome próprio tem outras funções além da indicativa, ele carrega uma carga de conhecimento que são, por vezes, descritivos. Podemos citar como exemplo, estudiosos literários que, por muito tempo, basearam a interpretação das histórias que liam a partir de acontecimentos

empíricos da vida do autor. Em relação ao dito, Foucault (2001, p. 279) explica que “seria igualmente falso buscar o autor, tanto do lado do escritor real quanto ao lado do locutor fictício; a função autor é efetuada na própria cisão – nessa divisão e nessa distância”.

A função autor seria um espaço vazio que poderia ser ocupado por classes diferentes de indivíduos, em diferentes épocas e civilizações. Não é uma função uniforme, que é ocupada sempre da mesma forma, nem é possível dizer que produz os mesmos efeitos de sentido. Portanto, podemos pensar que, quando existe um deslocamento desses fatores supracitados, é possível que o enunciado possa significar de forma diferente, mesmo que seja composto pelos mesmos vocábulos e escrito da mesma forma. Além disso, é preciso considerar, ainda, os diversos suportes que comportam essas transformações. Ao mudar a materialidade do texto, mesmo que o autor empírico seja o mesmo, a função autor já é deslocada. O sujeito ocupa, então, uma posição transdiscursiva, ou seja, organiza discursos que não estão na materialidade do texto de partida.

Segundo Foucault (2000a), o sujeito que ocupa a posição de autor é um fundador de discursividade, ou seja, produz a possibilidade e a regra de formação de outros textos, excedendo assim, sua própria obra. É por isso que, quando um sujeito, ocupando a posição autor, escreve um livro que produz *n* efeitos de sentido, pode ter esse livro transformado em uma peça, um filme, uma ópera, uma história em quadrinhos, sendo que sua história organizou a regra de formação e produziu a possibilidade de existência desses outros textos, mas não podemos garantir que tais textos produzirão os mesmos *n* efeitos de sentido. Muito provavelmente, essas obras que se configuram na mudança de materialidade vão além do texto de origem, são diferentes da discursividade que a fundaram e, no entanto, pertencem de alguma forma a ela.

Segundo Foucault (2000a), a função autor caracteriza um modo de ser possível do discurso. Com base nessa definição de função autor, Coito (2009) explica que não se trata de um indivíduo, um sujeito empírico, mas sim de uma série de operações específicas e complexas, como as escolhas, a seleção dos enunciados que constituem a função autor. Dessa forma, quando o diretor Miyazaki trabalha na construção de cada personagem, na composição dos espaços, do enredo, do roteiro, ele passa a ser um sujeito discursivo que ocupa a posição autor.

Além disso, existe ainda a possibilidade de reatualização, que seria a “reinscrição de um discurso em um domínio de generalização, de aplicação ou de transformação que é novo

para ele” (FOUCAULT, 2001, p. 284). Mas, para que haja esse retorno, é preciso ter havido, primeiro, o esquecimento, aquele que diz respeito à origem do discurso. Dessa forma, de acordo com Coito (2009, p. 12), “inaugurar uma discursividade ao mesmo tempo em que remete seu leitor a leituras passadas, construindo uma memória discursiva que interroga o já-dito”, assim, não há repetição do texto, ou dos enunciados utilizados anteriormente, mas sim a formação de dizeres novos e a transformação de outros dizeres, configurando a formação do próprio arquivo. O que acontece constantemente é a mudança do modo de circulação, ou da modalidade de existência, como comentamos anteriormente, com a troca do suporte. Segundo Coito (2009), seria possível pensar a reatualização como a sobrevida para a tradução, pois ambas partem de uma reflexão que inaugura novos sentido para o texto de partida.

3.3 A figura do Outro: entre o autor e o tradutor

Nossa reflexão teórica acerca da autoria sob perspectiva foucaultiana, agora, se volta para a figura do tradutor, pensando em como ele também ocupa a função autor. Tudo o que discutimos até aqui pode ser aplicado a esse sujeito, pois, a partir da proposta de Foucault (2000b) a autoria deixa de ser uma posição imaculada, e passa a ser dividida por inúmeros sujeitos diferentes, podendo o tradutor, ser um deles. Além disso, julgamos pertinente trazer para essa discussão a questão da heterogeneidade enunciativa de Authier-Revuz (1990), uma vez que essa proposta teórica também abarca o conceito da origem do discurso como sendo exterior ao sujeito.

Authier-Revuz (1990), ao desenvolver sua teoria, retoma a questão da origem do discurso. Como mencionado anteriormente, não é possível ao autor ou a qualquer outro sujeito criar por si, a partir de si. A única possibilidade é fazer uso do discurso que circula nos diversos âmbitos sociais. Dessa forma, existe um interdiscurso que funciona por meio de um sistema de dispersão que o forma, tal fato faz com que o sujeito tenha a ilusão de ser ele a fonte do discurso, quando, na verdade, tudo sempre esteve no espaço interdiscursivo. Segundo Foucault (2009), essa regularidade caracteriza um conjunto de enunciados sem que seja necessário apontar o que existe de novo. No interdiscurso, existem algumas relações e interdependências, trata-se de acontecimentos de tipos e níveis diferentes, tomados em tramas históricas diferentes.

Ao refletir sobre o sujeito tradutor, pensamos no que Authier-Revuz (1990, p. 33) desenvolve dizendo: “para o sujeito dividido, o papel indispensável do tu é aquele duma

instância que, no imaginário, se ocupa de reconstruir a imagem de um sujeito autônomo, anulando, no desconhecimento, o descentramento real”. Assim, quando falamos em autor, tentamos apagar sua descentralização, sua divisão, tentamos a todo custo restaurar sua unidade. Segundo Authier-Revuz (1990), o sujeito não existe nessa forma centralizada, mas sim portadora da ilusão necessária de sujeito uno. A autora explica: “constitutivamente, no sujeito e no seu discurso está o Outro, reencontram-se as concepções do discurso, da ideologia, e do inconsciente” (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 29). Dito de outro modo, a autoria pensada fora da função autor de Foucault (2000b) seria apenas uma ilusão. Seguindo essa linha de pensamento, o tradutor não seria um invasor que toma posse de um texto e o viola; ele seria apenas um descentralizador da autoria.

Ao desenvolver especificamente a questão da heterogeneidade, Authier-Revuz (1990) a divide em heterogeneidade mostrada e não mostrada. A primeira que diz respeito à inscrição do outro no discurso, por meio de aspas, discurso direto, retoques, glosas etc., e a segunda se caracteriza pela falta dessa marcação do outro. A heterogeneidade é ainda constitutiva do sujeito e de seu discurso, apoiando-se no interdiscurso e no sujeito em sua relação com a linguagem. A heterogeneidade mostrada se divide em marcada e não marcada. No caso de nosso objeto de estudo, o filme *Hauru no Ugoku Shiro*, observamos sempre um movimento de alteridade. Essa alteridade pode ser percebida na mudança de materialidades; ao mesmo tempo em que remete a uma exterioridade marcada, mostra a diferença de seu interior. Assim, o tradutor constrói sua identidade por meio do filme na medida em que se distancia do livro. Dessa forma, a presença do Outro se evidencia justamente quando se pretende quebrar, modificar a continuidade. Por meio da diferença, das cenas inseridas no texto de outro autor na tentativa de distanciar sua criação, o tradutor faz emergir o outro discurso, o outro sujeito que anteriormente ocupou a função autor do texto.

Authier-Revuz (1990, p. 31) pontua:

Também a zona de ‘contato’ entre exterior (es) e interior que mostra as marcas de distância num discurso é profundamente reveladora deste discurso, de um lado pelas pontas escolhidas para colocar explicitando fronteiras, limites, demarcações – quer dizer, de que outro é preciso defender, a que outros é preciso recorrer para se constituir.

Dessa forma, resgatamos também a noção da heterogeneidade não marcada, que joga com esses limites e fronteiras evidenciadas pela marcação do outro. Em formas não marcadas

há sempre uma incerteza sobre a referência do outro. Tal situação pode ser verificada tanto no decorrer do filme, por suas características de ser um texto que se inscreve em outro, e que inscreve o outro em si, e também no livro. Em *Howl's moving castle*, de Diana Wynne Jones (1986), existe uma tentativa de diluir o outro em si, que pode se realizar a partir da memória discursiva, ou se perder, como seria o caso da placa de Wales em que era possível ler “Rivendell”, nome de uma das cidades élficas de O Senhor dos Anéis de J. R. R. Tolkien (1994), ou da inserção do poema *Song: Go and Catch a Falling Star* de John Donne (1996), poeta inglês que viveu entre 1572-1631, lido por Mrs. Angorian, e parte do feitiço que ela lança sobre Howl. Essas referências, não são marcadas na materialidade linguística do livro e, portanto, dependem da memória discursiva para que signifique de um modo ou de outro. Além dessas, podemos citar outros pontos de contato com outros textos conhecidos que encontramos como nas falas de Howl: "*Busy old fool, unruly Sophie*"⁹ (JONES, 2001, p.151) adaptada de *Rising Sun* outro poema de John Donne (1996); "*We can't all be Mad Hatters*"¹⁰ (JONES,2001, p.174), que vem de *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carrol (2010), e seu chapeleiro maluco. Além do que já foi dito, encontramos ainda uma citação de Shakespeare, em "*Alas, poor Yorick!*"¹¹ (JONES, 2001, p. 248) e "*She heard mermaids, so it follows that something is rotten in the state of Denmark*"¹² (JONES, 2001, p. 248), adaptadas de Hamlet (SHAKESPEARE, 1990). Sendo assim, vemos também no livro a duplicidade tão evidente na tradução, que Authier-Revuz chama de diferentes planos. Ou seja:

Na descrição, circunscrever-se a um dos dois planos é evidentemente legítimo, mas colocar esse plano como um todo autônomo, fechado a esse exterior pertinente que constitui o outro plano, é fonte, creio inevitável, de engano e de mutação do terreno escolhido (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 35)

Com isso, procuramos demonstrar que o tradutor, bem como sua tradução não está em dívida com o autor, porque o autor também não é fonte de seu discurso, inscrevendo muitos outros autores em seu texto. Comprovamos que, no caso de nosso *corpus*, não é possível dizer que Jones é autora única e plena de *Howl's moving castle* e que *Hauru no Ugoku Shiro* é uma obra que surge a partir do momento em que Miyazaki ocupa a função autor na construção de

⁹ Velha tola, incontrolável Sophie. (JONES, 2001, p.151, tradução nossa)

¹⁰ Não podemos ser todos chapeleiros malucos. (JONES, 2001, p.174, tradução nossa)

¹¹ Ai de mim! Pobre Yorick! (JONES, 2001, p.248, tradução nossa)

¹² Ela ouviu sereias, a próxima coisa será algo de podre do reino da Dinamarca (JONES, 2001, p.248, tradução nossa).

seu filme que, mostrada e marcadamente, parte da obra de Jones. Essa inscrição tão marcada no processo tradutório não faz do tradutor um autor menor, apenas evidencia essa duplicidade que se dilui quando um livro é lançado.

Nas seções seguintes, faremos a análise das cenas que foram organizadas por Miyazaki e que não se encontram na materialidade escrita organizada por Jones. Para fins de diferenciação nas análises, classificamos essas cenas como “cenas inseridas”, que se encontram, primordialmente, após a primeira metade do filme, e foram selecionadas conforme ordem cronológica de aparição na película cinematográfica. Nas tabelas de análise, procuramos colocar o que estava previsto no livro, quando possível¹³, e o que foi inserido no roteiro do filme, a fim de organizar nossas análises de maneira mais didática.

3.3.1 O envelhecimento da Bruxa

Tabela 1: O envelhecimento da Bruxa



A essa cena inserida no filme, contrapomos o destino da Bruxa do livro e o que acontece em *Hauru no Ugoku Shiro*. Miyazaki, em seu roteiro, faz com que *Arechi no Mahou*

¹³ Como se trata, aqui, de cenas inseridas, na maioria das tabelas desta seção, não havia descrição sobre a cena a ser analisada no livro de Jones. Sendo essas cenas embasadas na criação, na interpretação, na memória do sujeito que ocupa a posição autor-tradutor, Miyazaki.

seja atraída para o palácio real por Madame Suriman. A bruxa, achando que falará com o rei, é colocada em uma sala na qual lâmpadas gigantes são ligadas e sombras dançantes se reúnem ao seu redor sugando toda a sua magia e, portanto, fazendo com que ela volte a sua verdadeira idade. Ela fica muito velha e perde a lucidez em alguns momentos, se agarra a Sophie e é levada ao castelo do mago Hauru, onde passa a viver e a ser cuidada, apesar de todo o mal que fez.

Nesse caso, observamos Miyazaki atuando como autor do texto fílmico, inserindo uma cena que não consta no livro. Segundo Coito (2012), quando há um deslocamento, em vez de uma reafirmação do que já tinha sido dado, temos a função autor sendo exercida, produzindo diferentes efeitos de sentido. No livro, existe um confronto no qual o bem vence o mal, em que o representante do mal perde sua vida. Não existe perdão, Howl e o espantalho matam a bruxa. O efeito de sentido predominante é o da vitória. No filme, por sua vez, isso muda, há perdão e paciência. Sophie, apesar de ter sido prejudicada pela bruxa, cuida dela como se fosse sua avó, não a deixa na rua, ou se vinga dela. Dessa forma, podemos dizer que Miyazaki, ao organizar esse texto, é responsável por efeitos de sentido distintos daqueles causados pelo livro de Jones.

Segundo Coito (2012), quando se produz um deslocamento, existe a possibilidade de se fazer uma outra leitura, diferente de uma que estaria pressuposta ao suporte de leitura anterior. Dessa forma, durante a leitura do livro, o leitor anseia pelo fim da bruxa, para que ela desapareça ou morra, como realmente acontece. Como há uma batalha entre Howl e a bruxa, é natural o desejo de que ele vença e ela perca, pois, a forma como Jones exerce sua função autor no livro direciona os sentidos para a crença de que a morte é a única possibilidade, visto que se ele a deixasse viva, ela continuaria a fazer suas maldades.

Quando acontece a mudança de suporte, podemos fazer uma outra leitura do texto. Miyazaki desenvolve sua história fazendo com que a bruxa se torne uma velhinha louca, digna de piedade. O diretor acrescenta, com a inserção dessa cena, a possibilidade de perdoar, de suportar aquela pobre senhora, que mal sabe onde está. Diante desses efeitos de sentido, desejar a morte da bruxa não é mais uma possibilidade de leitura. Assim, podemos pensar nessa situação como um exemplo para o que Foucault (2000) explica ao dizer que dentro de certa ordem do discurso existem algumas possibilidades que passam a existir e outras que não encontram condições de emergir. Por sua vez, quando estudamos os trabalhos de Propp (1986) encontramos estruturas rígidas dentro do conto maravilhoso, já que ele não se atenta ao

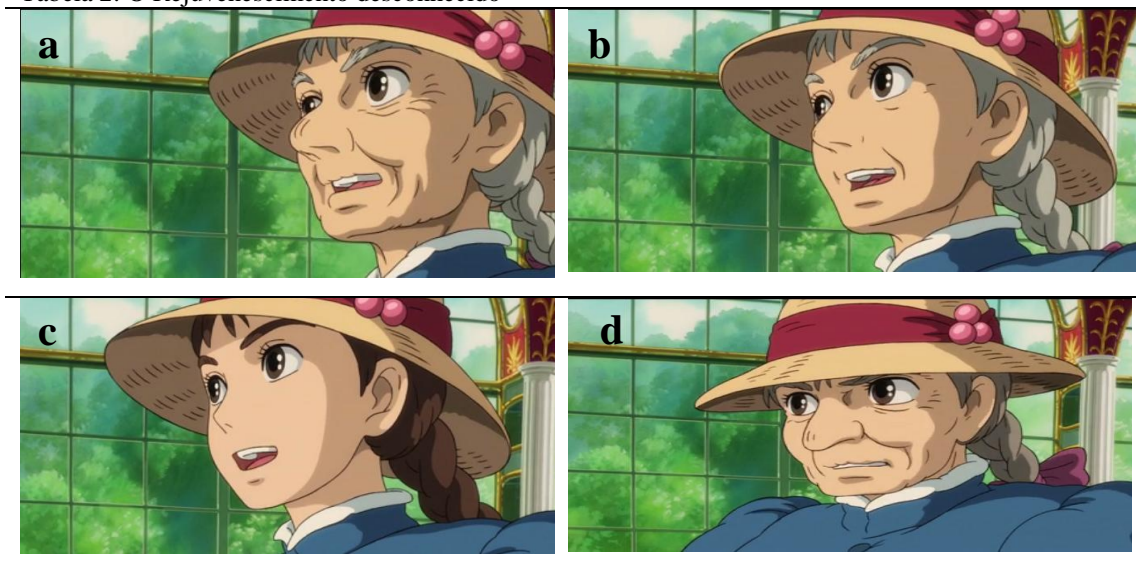
fato de que os gêneros discursivos segundo a proposta de Bakhtin (2011) não são estáticos, podendo ser expandidos ao infinito. Quando vemos que enunciados distintos daqueles que estavam presentes no verbal são encontrados no imagético entendemos que dentro da ordem do discurso literário as possibilidades são muito grandes e a partir delas, obras diferentes podem ser constituídas.

3.3.2 A juventude

Na tabela 2, apresentamos uma sequência de cenas que mostram o rejuvenescimento “acidental” da personagem Sophie. Ela, que fora transformada em uma velha de 90 anos pela Bruxa das Terras desoladas, volta a ser jovem em alguns momentos do filme. Um desses momentos acontece quando ela, fingindo ser a mãe de Hauru, visita Madame Suriman na tentativa de convencê-la que ele é um bruxo inútil. Quando fala sobre o lado positivo de Hauru, volta a ser jovem, produz um efeito de sentido de que aquela fala só pudesse ser proferida por alguém jovem, cheia de vida, de emoções e apaixonada, como a própria Suriman constata.

No livro, em momento algum Sophie deixa de ser idosa antes da morte da bruxa e de Mrs. Angorian. Todavia, como podemos observar, quando uma história passa para o modo mostrado, é possível atribuir sentidos diferentes do que fora explicitado no texto escrito. Na tabela a seguir, podemos ver quatro fases de Sophie. A primeira imagem (a) mostra seu rosto quando se levanta para defender Hauru, e começa o processo de rejuvenescimento, no segundo quadro (b), temos a personagem cada vez mais jovem até alcançar a juventude plena no terceiro frame (c), na quarta imagem (d), contudo Sophie volta a ser idosa quando é questionada sobre estar apaixonada.

Tabela 2: O Rejuvenescimento desconhecido



Consideramos o autor/diretor responsável pela transformação de sentidos apresentada no filme e representada, aqui, pelos *frames* da tabela acima. Foucault (2000b) explica que o autor propicia à ficção uma unidade, uma coerência que faz com que ela se insira no real. Dito de outra forma, Miyazaki, a partir de sua leitura e de sua memória, começa a (re)organizar *Howl's moving castle* e o faz de modo a produzir uma outra obra, diferente, mas coerente. Assim, quando Sophie, ainda enfeitiçada, volta a ser jovem e depois velha, conseguimos perceber sentido nessas sequências, de forma que essa inserção de cenas signifique de formas que difiram do estabelecido no livro.

O efeito de sentido produzido por essa cena de rejuvenescimento, é que sua velhice e juventude estão ligadas a seu estado de espírito e a suas atitudes. Em alguns outros momentos do filme, a personagem passa pelo mesmo processo: quando se esquece de sua condição e vive o momento presente, quando deixa transparecer seus verdadeiros sentimentos. Essa cena inserida mostra que a coragem e a paixão são sentimentos típicos dos jovens, e que aquela Sophie do começo da história não possuía os elementos próprios da juventude, mostrando que o diretor do filme assume mais uma vez a função autor.

3.3.3 O resgate

Na cena enfocada na tabela a seguir, temos o resgate de Sophie por Hauru. O bruxo se disfarça de rei e chega para buscá-la. Enquanto fala com Suriman, o verdadeiro rei aparece e

brinca achando que se trata de um duble criado pela feiticeira real. Quando ele sai da sala, ela revela que tinha certeza de que ele viria. Com a inserção dessa cena, temos a configuração de um Hauru mais honesto e menos vaidoso, ele foi ao socorro de Sophie, custe o que custasse. Vejamos os *frames* da cena.

Tabela 3: O Resgate



Para analisarmos essa cena, retornamos às quatro principais características da função autor, pontuadas por Foucault (2000b): primeiramente, o alvo deve ser um objeto que tenha a forma de apropriação específica, e em segundo lugar que não seja uma forma de autoria exercida de forma constante e universal. O terceiro ponto diz respeito ao resultado de uma operação complexa que instaura o que concebemos como autor comumente e, além disso, na última característica abordada por Foucault, o objeto precisaria ter alguns signos que pudessem remeter ao autor. Dessa forma, o diretor-tradutor não permanece desenvolvendo uma obra complementar, que apenas produziria uma repetição e, assim, não instauraria uma marca de autoria. Ao contrário, o que o diretor faz é deslocar um sentido e ir além do que estava originalmente no papel.

Para corroborar com o cenário de guerra e perseguição, o diretor-tradutor se apropria em dados momentos do texto, ou seja, é uma apropriação específica que faz com que a sua autoria não seja constante, mas se exerça no momento em que idealiza as cenas analisadas nessa seção, as cenas inseridas. Dessa forma, podemos dizer que, no momento em que insere cenas novas, ele é reconhecido como autor, pois comumente o autor é consolidado pelo novo. E, além disso, nessa cena, há a presença da quarta característica mencionada pelo filósofo francês, uma vez que, na cena, temos elementos que remetem ao autor, como a máquina voadora em que Hauru chega ao palácio.

3.3.4. A transformação de Howl

Segundo Rosa (2009), a escrita é uma prática em movimento que desloca e eterniza. Partindo dessa definição, consideramos que a tradução cause os mesmos efeitos, visto que ela também desloca sentidos e contribui para a eternização da obra. Vejamos os *frames* a seguir para prosseguir com nossas discussões.

Tabela 4: A transformação de Howl



A tabela acima mostra a transformação de Hauru em um monstro com penas e asas. Quando Hauru vai ao encontro de Sophie para resgatá-la, Suriman tenta pegá-lo, fazendo com que ele mostre sua real identidade. Então ele se transforma em um monstro, tem um olhar ameaçador e dentes grandes, além de garras, penas e asas negras.

Observemos que, em comparação com o livro, na materialidade fílmica, temos a cena e o conjunto de acontecimentos inseridos por Miyazaki, pela função autor. No livro, Howl nunca se transforma em um monstro. Já no filme, Hauru tem seus braços substituídos por asas por várias vezes, e sai para as batalhas que acontecem pelo reino. Podemos observar, portanto, um tradutor que “produzindo-se como sujeito do seu dizer, instaura um *jogo enunciativo* que pode provocar a rarefação da autoridade do autor do texto verbal ao se instituir como autor do texto não verbal” (COITO, 2012, p. 159).

Essa transformação de Hauru em monstro pode produzir um efeito de sentido que venha a legitimar a ideia de que ele não tem coração, pois, considerando a memória coletiva da sociedade, alguém sem coração pode ser visto, entre outras coisas, como um monstro. O bruxo trocou seu coração por mais poder. Assim, se transforma em um monstro poderoso, com a capacidade de voar. O efeito que essa transformação produz, para o público, é de espanto, medo e apreensão, visto que não se sabe se ele poderá continuar se transformando e voltando a forma humana, pois Karushifa o alerta sobre as consequências de se transformar,

dizendo que ele poderá ficar preso ao outro corpo para sempre se não parasse logo de se transformar. Dessa forma, o público percebe que a transformação não é boa e nem totalmente controlável, o que pode gerar uma sensação de medo e apreensão todas as vezes que ele se transforma. O diretor-tradutor reveste de modernidade a história fílmica e, ao mesmo tempo, repete a sensação do antigo das histórias clássicas infantis.

3.3.5 Máquinas voadoras

Nesse momento, temos o reaparecimento das famosas máquinas voadoras de Miyazaki, ou seja, o diretor marca sua autoria visivelmente ao retomar um traço estilístico tão característico de sua obra e já consagradas em filmes anteriores como, *Tenkū no Shiro Rapyuta*¹⁴ e *Kaze no Tani no Naushikāa*¹⁵.

Tabela 5: Máquinas voadoras



Assim, percebemos um recurso que o diretor utiliza para reafirmar a sua autoria. Máquinas voadoras não aparecem em nenhum momento no texto escrito por Jones em 1986. Sendo assim, ele evidencia a sua necessidade de ultrapassar o discurso pré-existente, embora, não possa estar totalmente dentro da ilusão de ser dono do discurso, pois se baseia claramente em outra obra (o livro escrito por Jones). O movimento realizado pelo diretor busca estar sempre além do texto de partida. Isso faz com que retomemos as noções apresentadas por Foucault (1995), sobre o acontecimento como um “efeito de”. O autor afirma que

Naturalmente o acontecimento não é nem substancia nem acidente, nem qualidade nem processo; o acontecimento não é da ordem dos corpos. E, no entanto, ele não é nada imaterial; é sempre no nível da materialidade que ele

¹⁴ O Castelo no Céu.

¹⁵ Naushikāa no Vale dos Ventos.

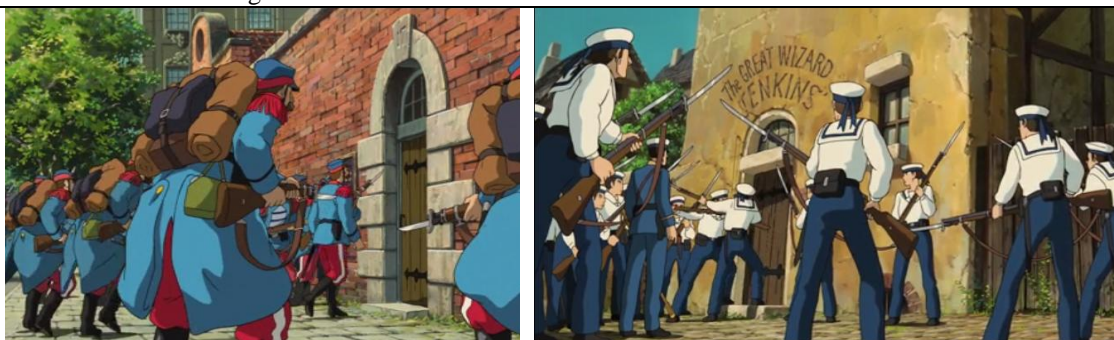
tem efeito, que ele é efeito, ele tem seu lugar e ele consiste na relação de coexistência, na dispersão, no recorte, no acúmulo, na seleção de elementos materiais; (...) o acontecimento deveria avançar na direção paradoxal, à primeira vista, de um materialismo do incorporeal (FOUCAULT, 1995, p.23).

A função autor, neste sentido, seria também um acontecimento, pois esse autor é quem recupera um discurso que está ligado à história e a uma memória, um discurso que só existe porque houve uma condição de existência, emergência e possibilidade. Ao tomar posse desse discurso, ele não tenta recuperar sua originalidade, pois, mesmo que assim quisesse, isso não seria possível, ele é um acontecimento tal que rompe com a ideia de homogeneidade do discurso. Apesar de ser uma falsa homogeneidade, o autor, ao quebrar essa ordem do discurso, assume uma das posições e funções de autoria possível ao traduzir o acontecimento discursivo disperso para outra materialidade, construindo ele próprio uma dispersão. Por isso, é possível que ele recupere seus discursos anteriores, como as máquinas voadoras que são sempre utilizadas por ele.

3.3.6. Batalhas

Não apenas cenas de guerra, mas todo um cenário que funciona como apoio ao enredo, é organizado por Miyazaki. Na tabela a seguir, trazemos *frames* para demonstrar essas cenas.

Tabela 6: Contexto de guerra





Não há cenas de guerra no livro *Howl's moving castle*, mas *Hauru no ugoku shiro* está repleto delas. No filme, já está declarada a guerra por conta do desaparecimento de um príncipe de um reino próximo. Entendemos que, no filme, Hauru é convocado para a guerra, mas não quer lutar, por ser um covarde, e por ser contrário a batalhas. Como ele trabalha nos dois reinos, é convocado por ambos, mas não quer defender o rei e a corte, nem o prefeito. A forma que ele encontra para se tornar mais forte é se transformando em monstro para impedir ataques a cidades e a pessoas indefesas. Cuida, ainda, para que nenhuma bomba atinja o castelo onde Sophie está com os outros.

O Japão, terra de Miyazaki, foi um país muito assombrado, tendo sofrido muito com a guerra, mais especificamente, com a Segunda Guerra Mundial e, durante toda a sua história, com guerras internas entre os *Shogunatos*, que seriam os governos de cada região, e conflitos externos com a China e Coréia, principalmente. Miyazaki adota esse traço histórico de seu país como marca em seus trabalhos. Como já comentamos das “máquinas voadoras”, as guerras e batalhas representam outra característica forte em seu trabalho. De acordo com Foucault (2000b), o autor discursivo ultrapassa as contradições, que podem estar presentes em diferentes tipos de textos. Miyazaki, ao inserir o contexto da guerra, o faz de modo a mudar todo o enredo do livro de Jones, mas percebemos que tudo se resolve, e esses elementos que poderiam ser considerados contraditórios, se organizam. Como o próprio Foucault (2000b) assevera, é por meio desses movimentos que o autor surge, como um foco de expressão e, com o mesmo valor de autoria, seja em obras, em rascunhos, reescrituras, entre outras mais, ao que incluímos traduções e adaptações.

3.3.7 O sonho

Na tabela a seguir, apresentamos uma sequência de imagens que representam uma cena em que Hauru chega transformado no castelo após uma batalha. Vejamos os *frames*.

Tabela 7: O sonho



A cena causa dúvidas, porque a cena não deixa claro se é um sonho de Sophie ou se isso acontece de fato. Sophie acorda no meio da noite, vê uma pegada de ave e uma pena negra ao lado de sua cama. Acende uma vela e segue a trilha de pegadas até o quarto de Hauru (b). Como mencionamos anteriormente, em alguns momentos, ela volta a ser jovem sem perceber, inclusive enquanto dorme. Nesse caso, podemos compreender que, como ela acorda e passa a tomar atitudes corajosas, ela continua a ser jovem, ou que permanece jovem porque continua dormindo e trata-se de um sonho. Ao chegar ao quarto do bruxo, para onde as pegadas levavam, ela tem de tomar uma decisão e escolher um dos dois tuneis para chegar

até o bruxo (c). Sophie escolhe o caminho da esquerda (d), pela trilha de penas e encontra o bruxo transformado em um monstro no fim do túnel (e). Nesse momento, os dois têm um breve diálogo, Sophie pede para que ele a deixe ajudar a desfazer o feitiço, o mago responde que ela não consegue desfazer nem o dela. Sophie diz que o ama e ele responde que é tarde demais, sai voando e ela volta a ser idosa (f).

Nesse momento do filme, podemos dizer que o diretor-tradutor evidencia o distanciamento em relação ao texto de partida. Vemos o que Authier-Revuz (1990) descreveu como uma forma de marcar a distância através da inserção de fronteiras explícitas, limites, demarcações, como uma forma de defesa. O diretor, ao configurar sua obra, ao mesmo tempo em que tem como referência um texto de partida, dele procura se distanciar para configurar sua própria obra. Ao inserir essas cenas, esses fios narrativos distintos, ele marca as fronteiras de sua obra, que é, ao mesmo tempo, derivada e nova, uma vez que foi organizada por ele e pelo seu gesto de leitura e interpretação.

Essa cena inserida mostra a transformação que acontece com a personagem Sophie. Ela ganha coragem, impulsionada pelo sentimento que tem em relação ao bruxo, mas podemos dizer que essa coragem é sempre projetada em relação a alguém, nesse caso Hauru. Sophie não tem a mesma coragem de olhar para si mesma verdadeiramente, por isso é tão difícil quebrar seu feitiço. Ela se apega àquela forma como se fosse sua forma real. Desse jeito, ela se sente segura, mas as coisas começam a mudar quando ela se apaixona por Hauru. Mesmo assim, a transformação é lenta e demorada. Suas ações sempre foram voltadas para o bem-estar de sua mãe e irmã. Como seu destino estava fadado ao fracasso, ela não se preocupava com o que ela queria de fato. Após essa cena, temos uma série de acontecimentos que exigem mais da personagem e que contribuem para sua libertação.

3.3.8. Outro acordo

Tabela 8: Outro acordo





Sophie deseja que Hauru pare de lutar, pois teme que ele não sobreviva. Ela pede para que Karushifa leve o castelo até ele, em troca o demônio pede algo dela, diz que poderia ser os olhos, mas por fim aceita uma parte de seus cabelos. Ele corta a trança de Sophie e, após comê-la, se fortalece a ponto de conseguir mover o castelo novamente. Enquanto move o castelo, ele diz que tinha ficado forte com o cabelo, imagina o que poderia fazer se fossem os olhos ou o coração. Essa é uma das únicas cenas do filme em que Karushifa é visto como uma personagem mais parecida com a do livro. Embora nesse quesito o diretor mesmo aproximando Karushifa de Calcifer ele desloca sentidos na medida em que o demônio pega algo de Sophie em troca de movimentar o castelo, consolidando, assim, outro acordo, que não está presente no livro. Mais uma vez, o pacto com o demônio se faz presente no filme, mas, neste ponto da narrativa, o interlocutor já está tão familiarizado com ele, sua personalidade mimada, seu jeito bondoso, que os sentidos são opacizados, fazendo com que o fato de se tratar de um demônio seja minimizado pela sequência de outras cenas que demonstram as atitudes de Karushifa. Contudo, quando ele pede os olhos de Sophie, o público pode sentir um choque, pois não é esperado que ele possa pedir algo assim. Nessa situação, um dos efeitos de sentido possíveis é de desconfiança, uma vez que os olhos são parte preciosa do corpo humano.

Todavia, isso é explicável por meio da questão da literatura. Segundo Foucault (2000b), coube a ela ultrapassar limites, transgredir, dizer o indizível. Dessa forma, não existem impossibilidades para o tradutor, que parte de uma obra literária para realizar seu trabalho. O diretor-tradutor tem a função de dizer o indizível, o mais secreto, assustador, vergonhoso, e é isso que ele faz, na medida em que modifica o texto, passando-o para a materialidade fílmica.

3.3.9 Retorno e a volta do passado

A tabela 9 mostra quando Sophie e Heen ficam de um lado do castelo que havia se partido (a). Sophie percebe que o anel que Hauru dera para que ela encontrasse o caminho de casa naquele momento começa a emanar uma luz que aponta para a porta do que sobrara do castelo (b). Ao abrir a porta Sophie encontra a escuridão, mas ao adentrar ela percebe se tratar de um caminho para o passado do bruxo. Ela, então, embarca nessa viagem e vai até ele. Em meio aos destroços do castelo, totalmente perdida, Sophie segue a luz que o anel emana e encontra a antiga porta do castelo. Ao abri-la, é conduzida ao passado de Hauru (c), chegando justamente no momento em que ele salva a estrela cadente que caía e faz um acordo com ela por piedade (d).

Tabela 9 : Retorno ao passado



Após a cena descrita e mostrada nos *frames*, o chão se abre e Sophie volta para o presente. Enquanto isso acontece, ela grita para chamar a atenção de Hauru e Karushifa, diz que eles se encontrarão no futuro, e pede para que ele espere por ela. Podemos especular, a partir dessa sequência, o porquê de Hauru nunca ter mandado Sophie embora do castelo. Um dos efeitos de sentido produzido é o de fazer uma descoberta. O bruxo sempre aturou as maluquices dela porque tinha vivido esse episódio em seu passado e sabia que significava

alguma coisa. Por isso, sempre estive esperando que ela vivesse esse encontro com ele no passado. O deslocamento produzido permite que o público possa fazer inferências que colaboram para a coerência do texto imagético. Trata-se de tirar essa responsabilidade de fundador do discurso e analisá-la como uma função discursiva que pode variar sempre. Observemos os *frames* a seguir.

Tabela 10: Volta do passado



Quando Sophie encontra Hauru imóvel (a) e (b), ela o beija (c) e pede para que ele a leve até Karushifa. Hauru o faz (d) e, chegando lá, fica desacordado voltando a sua forma original. Um dos efeitos de sentido possíveis para essa sequência imagética é o de que Hauru tenha desistido, ou percebido que era tarde demais para que Sophie conseguisse ajudá-lo. Percebemos a tristeza que paira nesses momentos finais da animação. Quando o bruxo finalmente encontra a pessoa amada, ele sente que é tarde, que seria sempre aquele monstro, se conseguisse sobreviver. Ele já não tinha coração e, agora, perde sua essência. Isso pode ser notado em seu olhar, em sua imobilidade, sua falta de resposta, no silêncio produzindo esses sentidos nesta cena.

3.3.10 Breves considerações sobre a autoria nas cenas inseridas

Após analisar cenas e aspectos inseridos no filme pelo diretor-tradutor Hayao Miyazaki, podemos dizer que ele desloca sentidos ao configurar *Howl's moving castle*, de Jones (2001) na materialidade fílmica. Portanto, ao selecionar os enunciados, filtrá-los, excluí-los, ele se torna um sujeito que ocupa a função autor em diversos momentos. Pensamos ainda que, ao realizar esse trabalho, estamos contribuindo para a proposta de Foucault (2000a, p. 68-69):

Talvez seja tempo de estudar os discursos não somente pelo seu valor expressivo ou pelas suas transformações formais, mas nas modalidades de sua existência: os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos variam com cada cultura e modificam-se no interior de cada uma; a maneira como se articulam sobre relações sociais decifra-se de forma mais directa, parece-me, no jogo da função autor e nas modificações do que nos temas ou nos conceitos que empregam.

Dessa forma, ao propormos como objeto de análise uma tradução, passamos sim pelas transformações formais, mas vamos adiante, e trabalhamos também com os modos de circulação do discurso, observando seu público-alvo, além de pensar na apropriação e adaptação cultural que sofreu, uma vez que foi retomada a partir de uma cultura diferente da britânica de Jones.

4 TRADUÇÃO ENTRE DIFERENTES MATERIALIDADES: UM OLHAR DISCURSIVO

Iniciamos esta seção apresentando reflexões sobre o surgimento e desenvolvimento da animação e do cinema de animação que caracteriza parte do *corpus* da pesquisa. Buscamos, com essa apresentação, construir um panorama histórico que contribua para a contextualização sobre o universo cinematográfico. Para tanto, nos embasamos em Fossatti (2009), Rodrigues (2010) e Morisson (1994). Após a contextualização do suporte fílmico, apresentamos algumas discussões em torno do conceito de tradução, demonstrando como essas discussões e conceituações se aplicam ao nosso *corpus*. Neste movimento analítico, serão enfocados os personagens do livro que foram traduzidos intersemioticamente para a materialidade fílmica, respeitando a ordem cronológica de aparecimento dos personagens no filme, uma vez que, em algumas sequencias, a ordem de aparecimento do livro difere da ordem fílmica. Justificamos nossa opção de seguir a cronologia fílmica pelo fato de que muitos personagens do livro não aparecem na animação. Os personagens que passam por duas ou mais fases de representação serão apresentados ao final, seguindo, também, a ordem cronológica de aparecimento no filme, porém agrupando todas as fases.

4.1 O desenho é animado

A animação é uma forma de se fazer cinema, e para começar a refletir sobre essa arte acreditamos necessário pensar na interação e relação entre cinema e linguagem. Para Lévy (1998) o cinema possui uma poética própria. Tal autor afirma que o filme, por conta de suas características, seria uma mensagem sem código. Quando comparamos um filme a um texto escrito percebemos que o texto só é compreendido porque funciona segundo regras gramaticais. O filme, por sua vez, segundo Lévy, (1998), não possuiria essa sintaxe própria da escrita, sendo, portanto, mais propenso a mobilidades e deslizamentos. Segundo ele, “A inteligibilidade própria da fusão ou sobreposição de imagens só poderá esclarecer o enredo de um filme ao espectador que já tenha assistido a outros filmes em que figurava de maneira inteligível uma sobreposição ou fusão de imagens” (LÉVY, 1998, p.68). Dessa forma, queremos dizer que o cinema seria dotado de outra “gramática”, diferente da gramática textual. Sendo assim, não podemos continuar a analisá-lo como se fosse, pois ele não

funcionaria dessa forma. Estaríamos apenas usando de recursos inadequados na busca por entendê-lo. O filme produz seus significados por outros meios; a imagem significa.

Graça (2006), pesquisadora portuguesa, explica que atualmente muito se estuda sobre o cinema, mas pouco ainda foi dito sobre o cinema animado. Assim, estudos sobre a estética, práticas fílmicas, efeitos de sua especificidade, ainda são escassos e necessários para pensar sua complexidade. A autora diferencia a animação comercial dos animadores independentes. Segundo ela a animação comercial, ou seja, a animação produzida por estúdios, possuem aparato técnico e ideológico diferenciados das animações independentes que ficam à margem dos grandes festivais e público. Essa diferenciação é importante, pois ao contextualizar a animação é possível investigar e identificar as questões que são relevantes para cada filme (GRAÇA, 2006).

Ao voltarmos nosso olhar para a animação, percebemos que ela é uma possibilidade de emersão na ordem do discurso fílmico. Graça (2006, p.20) teoriza a esse respeito explicando que “o filme animado apareceria enquanto possibilidade de discurso na qual a forma da ação (do corpo, do gesto) é origem da mudança (de tensão, posição, aspecto, valor)”. Assim, fazendo uma ponte com a ordem do discurso de Foucault (1995), observamos que existem condições de possibilidade que permitem que o verbal se transforme em imagético em dados momentos e locais.

Além dessas questões, é possível pensar que existem diferenças entre o cinema e o cinema de animação, que ambos constituem modalidades diferentes e possuem, cada uma, seu tipo mais ou menos estruturado de enunciado. A criação da animação antecede o surgimento do cinema criado pelos irmãos Lumière em 1895. Segundo Fossati (2009), mecanismos para a animação começam a ser desenvolvidos em 1645 com Athanasius Kircher e sua “lanterna mágica”, que consistia em uma caixa com luzes, espelhos e imagens pintadas em lâminas de vidro. A partir de então os estudos continuaram até a publicação detalhada sobre o funcionamento do olho humano de Peter Mark Roget que escreve um artigo explicando que imagens sequenciais são percebidas pelo olho como um único movimento. Após essa descoberta, foram criadas uma série de invenções que foram muito populares em apresentações itinerantes e que tinham como princípio a animação. Lucena (2011) explica:

A história da animação é particularmente significativa na demonstração de como a relação entre *técnica* e *estética* na produção visual da arte é indissolúvel e vital – simplesmente uma não existe sem a outra. Técnica e estética convivem em simbiose, nutrem-se intimamente uma da outra,

permitindo, dessa forma, uma evolução constante dos procedimentos para a elaboração plástica. Essa relação nem sempre é harmoniosa, mas mesmo em circunstâncias adversas, o resultado é sempre positivo para a arte. (LUCENA, 2011, p. 28)

Sendo assim, percebemos que a animação é uma arte visual ligada diretamente ao movimento, sua técnica passou e passa pelo processo natural de desenvolvimento e evolução. Prova da busca pela imagem animada foi a evolução e as constantes pesquisas que se realizaram a partir da “lanterna mágica” de Kircher, como Pieter van Musschenbroek que, no século XVIII, faz uso de um disco muito similar ao de Kircher, mas com imagens pintadas em sequência causando a ilusão de movimento. Pouco tempo depois, usando várias lanternas ao mesmo tempo, Musschenbroek elabora a primeira projeção de animação com vários discos sequenciais simultâneos. Segundo Lucena (2011), nessa época, embora fosse popular, a lanterna mágica não tinha nada de arte a não ser por algumas ilustrações, o objeto servia apenas como entretenimento. O autor apresenta Etienne Gaspard Robert que, em 1794, estréia um show de terror como o primeiro a elevar a animação a outro nível artístico. “Robertson”, como era chamado inovou nas projeções nos materiais que utilizava como tela, nos efeitos sonoros e na interação com o público. Com isso ele proporcionou a integração desejada: técnica e artística já nos primórdios da animação (LUCENA, 2011).

Dentre esses processos, Morisson (1994) aponta outra criação de destaque: o *flipbook* de 1968, objeto que continua a ser considerado pelos animadores como grande inspirador das narrativas animadas. Em livros do tipo *flipbook* um desenho é feito e copiado com pequenas modificações nas páginas seguintes, quando as páginas são viradas rapidamente produzem a ilusão de ação fílmica.

Com o surgimento do cinema no final do século XIX, ficou claro que este tinha tudo o que era preciso para recontar os mais diversos textos escritos de forma diferente daquela que um livro poderia contar. Esse recontar envolve o papel de um outro sujeito: o cineasta. Deleuze (1999, p.3) classifica o cineasta como alguém que fabrica um bloco de movimento/duração. Segundo ele “não se trata de invocar uma história ou de recusá-la. Tudo tem uma história.” Além disso, é a constituição dos espaço-tempos que entremeia e limita as criações, inclusive o cinema, assim, um cineasta tem ideias dentro de sua própria área, o cinema, se por acaso ele adapta um romance é porque sua ideia cinematográfica encontra eco em uma narrativa escrita. O autor afirma que é por isso que acontecem os grandes encontros e são produzidas grandes adaptações envolvendo cinema e literatura (DELEUZE, 1999). O que

significa dizer que filme e livro tenham um assunto em comum, que Miyazaki e Jones compartilham essa ideia, esses personagens, esse tempo e espaço que os limita, cada um em uma materialidade diferente, contudo cada texto encontra esse eco que se propaga pelo outro.

Quanto ao cinema de animação, *Fantasmagorie*, de Emile Cohl (1908), constitui a primeira apresentação, seguida por *Little Nemo* em 1914 de Winsor McCay. Nesta época, de acordo com Fossatti (2009), surgem personagens como o Gato Félix, Mickey, Bety Boop, além de inúmeras técnicas que acabaram por inovar e modernizar o mundo do cinema animado. Dentre essas técnicas, cita-se a rotoscopia, que cria a possibilidade de separação entre cenários e personagens ou objetos: temos um cenário desenhado de forma completa e repetível, permitindo que, posteriormente, objetos possam ser inseridos nas mesmas cenas, sem que o animador tenha de construir quadro a quadro do plano de fundo novamente. Além da rotoscopia, outro avanço foi o desenho sobre celulóide transparente que permitia maior precisão de movimento das personagens e a ampliação de cenário em cada tomada. Pouco tempo depois, em 1921, surge a animação elástica, que tirava o limite humano das personagens; os braços poderiam se esticar magicamente para alcançar algo, e pessoas e animais voltariam em plena forma após serem esmagados por pianos que teimam em cair de prédios, ou bigornas que surgem de repente. Nessa mesma época, surge o estereoscópio, criado por Normam McLaren, que permitia a exibição de filmes em 3D, por meio da gravação simultânea com câmeras posicionadas em diferentes ângulos.

Importante frisar que as técnicas de animação aproximaram ainda mais a arte do cinema. Lucena (2011) diz que quando foi possível projetar fotografias de forma contínua o cinema começou a fazer uso de sua linguagem, e se transformar em arte. Contudo, o universo do cinema ficava restrito às imagens advindas da realidade, ainda que encenadas por pessoas. A união do desenho e da pintura com a fotografia e o cinema superou essa dificuldade do cinema uma vez que o cinema de animação podia se utilizar de formas ilimitadas das artes gráficas explorando também as características cinematográficas do filme. Lucena (2011) também compreende que a animação explora e desenvolve suas próprias regras artísticas, tais regras seriam os princípios fundamentais da animação, alguns dos quais explicamos aqui brevemente ao falar do desenho em celulóide, do *flipbook*, das formas de filmagem etc.

Em meio a esse contexto, Walt Disney ganha destaque e trilha o caminho que será seguido pela animação até a atualidade, seja ela tradicional ou digital. Disney combinava, em seus filmes, o detalhe e cuidado com o traço, as novidades tecnológicas e o enredo envolvente

de seus roteiros. Outros estúdios tentavam economizar na mão de obra e no trabalho, optando por traços simples e primitivos com histórias curtas e engraçadas, mas não obtinham o mesmo sucesso do trabalho executado por Disney e sua equipe. Após sua morte, seus estúdios continuaram trabalhando com os mesmos princípios. As mais atuais tecnologias digitais começaram a ser aplicadas às animações, unindo conceitos de cinema-arte e inovação tecnológica, como os trabalhos realizados em parceria com a *Pixar*, especialista em computação gráfica e produtora de *softwares* especiais de animação. Tendo como base os estudos de Lucena (2011) podemos dizer que computação gráfica vem ajudando animadores e artistas plásticos a caminharem, dando novos rumos à arte do cinema animado.

Lucena (2011), ao desenvolver sua pesquisa, aponta que muitos deixaram de considerar a animação enquanto arte quando os computadores passaram a fazer parte da rotina de criação e produção dos filmes animados. Contudo, o autor defende que os profissionais animadores sempre foram os maiores responsáveis pelo desenvolvimento tecnológico que envolveu a animação desde suas origens. Os artistas que são responsáveis pelos desenhos, roteiro, desenvolvimento de arte e criação trabalham para que a computação gráfica e outras tecnologias venham a ser integradas a suas criações. Mesmo as animações mais tradicionais, fazem o uso de tecnologias, mais antigas ou mais recentes. Segundo o autor, é preciso ter em mente que conceitos de arte foram aproveitados também pela computação gráfica assim as animações digitais formadas pelo uso da tecnologia e habilidades do artista podem ser consideradas parte da sétima arte (LUCENA, 2011).

Após essa breve contextualização da animação no ocidente, o olhar dessa pesquisa volta-se para o oriente, especificamente para o Japão, berço de inúmeras invenções e de uma animação específica, o *anime*. No Japão, *anime* é toda e qualquer animação. Já no ocidente, o conceito se restringe à série de animações produzidas pelo Japão, e que possui olhos grandes e traços característicos.

Dentre os vários estúdios de produção de animação no Japão, enfocamos neste trabalho o Ghibli, produtor do *anime* que compõe nosso *corpus*. Fundado em 1985 e dirigido por Hayao Miyazaki, Isao Takahata e Toshio Suzuki, o estúdio Ghibli foi responsável por grandes sucessos no mundo oriental e ocidental, como *Meu vizinho Totoro*, *Viagem de Chihiro*, *O serviço de entregas de Kiki*, entre outros.

Segundo Robinson (2013), Hayao Miyazaki é conhecido como o Disney Japonês uma vez que é tão famoso quanto Walt Disney e Steven Spielberg nos países asiáticos. Robinson

(2013), pesquisador americano, explica que J. R. R. Tolkien e Ursula Le Guin influenciaram Miyazaki em diversos de seus trabalhos, contudo o diretor japonês usa elementos maravilhosos ocidentais que se fundem com aspectos culturais, folclóricos, que são socialmente e culturalmente próximos da cultura japonesa o que faz de seus filmes únicos no circuito cinematográfico internacional. Robinson (2013) escreve:

To write one hit animation movie is amazing, to write ten is remarkable. To write and direct one spectacular animated Picture is very impressive, to write and direct ten features, each one a hit (and some enormous hits), is unheralded-of in the world of contemporary commercial animation. Then add to that storyboarding each movie (a big undertaking itself). Then add to that personally overseeing drawings and cels, including drawing key animation, and you simply cannot believe one man can do it all! (ROBINSON, 2013, p.28)¹⁶.

Percebemos que estamos diante de um diretor único. Mesmo que as animações precisem de uma equipe grande de trabalho até ficarem prontas, é inquestionável que todos os filmes de Miyazaki possam ser atribuídos de fato a ele. Não estamos diante de um diretor que representa uma equipe e sim diante de um filme que representa um diretor, o que não existe em estúdios ocidentais de animação como Disney, Fox, Pixar e DreamWorks, segundo Robinson (2013). É interessante saber que a maioria dos diretores não são capazes de desenhar ou escrever suas histórias, enquanto Miyazaki está presente em todas as fases de suas produções, tendo muitos de seus desenhos incluídos na apresentação do resultado final. Sua dedicação e perfeccionismo são visíveis em seus trabalhos, mas essas características não tornam a vida de sua equipe mais fácil. Segundo Robinson (2013), o time do diretor sofre com ele descartando grande parte do trabalho por não ser bom o suficiente. Contudo, incontestavelmente, seus trabalhos alcançam visibilidade tanto crítica quanto comercial, o que também é difícil de se manter com o desenvolvimento da animação digital, versus a animação tradicional, preferida por Miyazaki.

Miyazaki explica sua relação com a produção de seus filmes da seguinte forma: “*The film tries to become a film. The filmmaker just becomes a slave to the film. The relationship is*

¹⁶ Escrever um filme de animação de sucesso é incrível, escrever dez é notável. Escrever e dirigir uma animação espetacular é muito impressionante, escrever e dirigir dez trabalhos, sendo todos um sucesso, (e alguns de incrível sucesso), é inédito no mundo da animação comercial contemporânea. Some a isso o desenvolvimento do esboço sequencial de cada filme (o que já seria um grande empreendimento). Em seguida, adicione a supervisão pessoal de desenhos e células, incluindo as chaves de animação, e você simplesmente não acreditará que um homem seja capaz de fazer tudo isso! (ROBINSON, 2013, p.28, tradução nossa)

*not one of me creating the film, but rather of the film forcing me to create it.*¹⁷” (MIYAZAKI apud ROBINSON, 2013, p.57). Isso se deve muito ao fato de que, no mundo de animação japonês, o que vem primeiro é o texto, depois são desenvolvidas as sequencias da história, as indicações de diálogo e efeitos especiais. Logo após essa etapa, são desenhadas as chaves de animação, ou seja, os desenhos que iniciam e finalizam uma cena. Após a conclusão dos desenhos, eles são transferidos para as celulóides, impressos e coloridos. Finalmente, são fotografados, etapa complexa de criação dos *frames*, ou quadros cinematográficos. É nessa etapa que efeitos especiais podem ser adicionados às sequencias. Muito do processo de animação utilizado pelo estúdio Ghibli é comum a alguns estúdios de animação tanto ocidentais quando orientais, entretanto, alguns detalhes citados diferenciam e tornam único o trabalho do estúdio, de seus diretores e equipes de animação.

Robinson (2013) chama atenção para a maior crítica de Miyazaki a Disney. O diretor japonês não usa modelos reais como base para seus desenhos, prática desenvolvida e que se tornou famosa por ser usada pelos estúdios de Walt Disney. Para Miyazaki (apud ROBINSON, 2013), os movimentos de personagens consagradas como Branca de Neve e Cinderela não são naturais, parece que as moças saíram de apresentações de balé, mesmo filmes como Avatar e O senhor dos Anéis usaram sensores de movimento para capturar sequencias com atores reais e depois animá-los com a computação gráfica e técnicas de animação. Para o diretor oriental, parte da essência da animação é seu afastamento de tudo aquilo que possa remeter a figuras e lugares reais.

Ainda sobre o cinema de animação Rodrigues (2010, p. 1) explica:

Nesta modalidade de cinema, aliada às diferentes técnicas está a inventividade das histórias: é o universo mágico da construção narrativa responsável pelo encantamento, fator que promove a interação imediata com o público.

Dessa forma, é possível dizer que no universo cinematográfico, tudo pode ser criado, transformado, o que faz com que o mágico do conto se redublique no mágico do filme. Independentemente do lugar do mundo em que fora produzida, a animação pode representar absolutamente qualquer coisa sem causar estranhamento, o que aqui se considera como uma

¹⁷ O filme tenta se tornar um filme. O cineasta apenas se transforma em um escravo do filme. Minha relação com o filme não é de criação, é muito mais o filme me forçando a criá-lo. (MIYAZAKI, apud ROBINSON, 2013, p. 57, tradução nossa).

analogia a literatura do maravilhoso, pois nele, segundo Todorov (2010), tudo pode acontecer e nada causa espanto ou estranhamento. Dessa forma, a animação caminha ao lado do maravilhoso, nada que aconteça numa animação ou numa história maravilhosa causa espanto às personagens ou ao público, pois se assume que tudo é possível. Sobre o assunto, Robinson (2013) comenta:

Hayao Miyazaki's movies, like all great fantasy movies, are not (just) for children, but for people of all ages. In fact, like fairy tales, their primary audience is not children at all, but adults. Children don't write fairy tales, don't publish books, and don't make fantasy films. Adults do. And fairy tales always were for adults, until the 19th century, when they became part of the commodification of childhood. But originally, and for always, fairy tales have been written by adults, for adults. Similarly with fantasy movies. That's not to say that the films of Hayao Miyazaki and his teams are not enjoyed by children, and do not contain elements that address children directly¹⁸(ROBINSON, 2013, p. 74-75).

Portanto, essa ligação da animação cinematográfica com o maravilhoso funciona como um pressuposto para as considerações do tópico seguinte, e norteia as análises que serão feitas em na subseção 4.3, uma vez que *Howl's Moving Castle* é um livro pertencente a literatura do maravilhoso e sua tradução *Hauru no Ugoku Shiro* tem como suporte a animação. Percebemos ainda a possibilidade de fazermos uma relação com as teorias de bakhtinianas, pois percebemos que assim como a literatura é um gênero secundário que traz a complexidade no seu ser, ou seja, é arte, o filme, tal qual o texto literário é um gênero complexo, já que em sua estrutura composicional repete o maravilhoso e traz elementos cinematográficos que, na sua estética e deslocamentos, insere novos elementos artísticos para o público espectador.

4.2 A tradução entre diferentes materialidades

Os estudos da tradução possuem duas vertentes: a estruturalista e a desconstrutivista. Neste trabalho serão empregadas as teorias desconstrutivistas ou pós-modernas, como a

¹⁸ Os filmes de Hayao Miyazaki, como todos os grandes filmes de fantasia, não são (apenas) para crianças, mas para pessoas de todas as idades. Na verdade, assim como contos de fadas, seu público principal não são de fato, as crianças, mas os adultos. Crianças não escrevem contos de fadas, não publicam livros, e não fazem filmes de fantasia. Adultos fazem. E os contos de fadas sempre foram para adultos, até o século 19, quando se tornaram parte da mercantilização da infância. Todavia, originalmente e sempre, os contos de fadas foram escritos por adultos, para adultos. O mesmo ocorre com filmes de fantasia. Isso não quer dizer que os filmes de Hayao Miyazaki e sua equipe não sejam apreciados por crianças, e que não contêm elementos direcionados diretamente para crianças. (ROBINSON, 2013, p. 74-75, tradução nossa.)

proposta por Derrida (2002), Steiner (2005) e estudos que versam sobre a tradução entre materialidades diferentes proposta por Jakobson (2000) e seus desdobramentos por meio de Hutcheon (2011), Amorim (2005), entre outros.

Primeiramente, se faz necessário entender a tripartição da tradução proposta por Jakobson (2000). O autor propõe três maneiras de interpretar um signo verbal: a tradução “intralingual” que seria dentro de um mesmo sistema linguístico, por exemplo, aquela que se dá quando alguém explica um novo termo, ou um vocábulo desconhecido para alguém, mas sempre fazendo uso da mesma língua. O segundo tipo é a tradução “propriamente dita”, que se configura entre dois sistemas linguísticos; é a tradução de um texto da língua de partida diferente da língua de chegada. Por fim, o teórico propõe a tradução intersemiótica, ou “transmutação”, que consiste na interpretação de signos verbais por meio de signos não verbais. Ou seja, a mudança de materialidades, o que foi dito ou escrito por meio de palavras passa a ser representado por meio de outras coisas que não vocábulos, e pode ser uma imagem, uma pintura, uma história em quadrinhos (HQ), etc.

Entendemos, contudo que, a visão tripartida de Jakobson (2000), ao nomear a tradução entre línguas como “tradução propriamente dita” considera apenas essa modalidade enquanto tradução. A classificação de Jakobson (2000) se mostra importante por começar a considerar as diversas modalidades em que as obras podem transitar, mas acaba sendo ultrapassada por não tomá-la como uma tradução de fato. Derrida (2002) questiona essa divisão tomando-a como um dos limites das teorias da tradução que, segundo ele, tratam das passagens de uma língua para a outra sem considerar suficientemente as outras possibilidades de tradução. Ao dissertar sobre a tripartição de Jakobson (2000, p. 24), ele assevera:

Para as duas formas de tradução, que não seria traduções “propriamente ditas”, Jakobson propõe um equivalente definatório e uma outra palavra. A primeira, ele traduz, pode-se dizer, por uma outra palavra: tradução intralingual ou *reformulação*, *rewording*. A terceira igualmente: tradução *intersemiótica* ou *transmutação*. Nesses dois casos, a tradução de “tradução” é uma interpretação definatória. Mas no caso da tradução “propriamente dita”, da tradução no sentido usual, interlingüístico e pós-babélico, Jakobson não traduz, ele retoma a mesma palavra: “a tradução interlingual ou tradução propriamente dita”. Ele supõe que não é necessário traduzir; todo mundo compreende o que isso quer dizer porque todo mundo tem a experiência disso, presume-se que todo mundo deve saber o que é uma língua, a relação de uma língua com a outra e, sobretudo, a identidade ou a diferença, de fato, de outra língua.

Assim como Derrida (2002), não consideramos uma tradução no sentido próprio e outra no sentido figurado. Sendo assim buscaremos não diferenciar a tradução entre as materialidades diferentes como tradução intersemiótica, pois se trata sempre de tradução, e assim a definiremos. Trataremos a tradução como intersemiótica apenas nos casos em que os autores citados utilizarem-se desse termo.

Para pensarmos o movimento tradutório em si, primordialmente, resgatamos o que Steiner (2005) chama de “movimento hermenêutico”. Segundo o teórico inglês, na base da tradução está o chamado movimento hermenêutico, que seria a ação de transpor os significados entre os textos, processo tal que seria composto por quatro estágios: a confiança inicial, a agressão, a incorporação e a reciprocidade. Segundo Steiner (2005) a chamada confiança inicial diz respeito à generosidade do tradutor em relação ao texto. Acreditando e confiando que exista algo a ser traduzido, é a crença de que, mesmo em um sistema diferente, exista algo que possa significar. Assim, segundo o autor, o tradutor confia na “alternidade¹⁹”, ou seja, “no outro que não é o que é” (STEINER, 2005, p. 317). Entretanto, no decorrer de sua empreitada, ele pode descobrir que o conteúdo do texto pode significar tudo, ou nada, não merecendo sua tradução.

A agressão pontuada anteriormente, diz respeito à invasão e à extração realizadas pelo tradutor. Ao se dirigir para a compreensão, a interpretação que diz respeito ao apropriador, é agressiva, viola o texto. Segundo ele, o “da-sein”, ou “ser-aí”, o ser que é por estar aí, só se torna autenticamente existente quando é compreendido, ou seja, traduzido. O terceiro movimento, a incorporação, trata da transformação do texto, no sentido de que não há como importar nada de uma língua e cultura sem transformar. Existe um movimento dialético envolvido, pois se instaura a possibilidade de consumir e ser consumido no texto. Steiner (2005, p. 320) assevera:

essa dialética pode ser vista no nível da sensibilidade individual. Atos de tradução aumentam nossos recursos; somos levados a incorporar energias alternativas e novas sensibilidades. No entanto, podemos ser dominados ou mutilados pelo que importamos.

Dito isto, fica evidente o movimento do tradutor frente ao seu objeto de partida, esse alvo em que ele mergulha e do qual volta encharcado, portanto, mais pesado, desequilibrando

¹⁹ Steiner cria um neologismo *alternity*, que segundo Faraco, tradutor de seu livro é usado “para designar ‘o outro que não é’, isto é, as proposições contrafactuais, fictícias (STEINER, 2005, p. 317)”.

o processo. Steiner (2005) postula que faltaria o quarto estágio ao movimento hermenêutico se não houvesse a reciprocidade que é responsável por garantir a volta ao equilíbrio textual necessário. Acreditamos que assim explicamos uma questão básica do processo tradutório formulada por Steiner (2005) e que pode ser aplicada a todos os movimentos tradutórios.

Considerando que o texto utilizado como *corpus* de análise desta pesquisa está em língua inglesa, sua língua de partida, não trataremos da tradução do livro para o português e sim do livro para o filme. Segundo Hutcheon (2011), essa forma de tradução é um tipo de adaptação, uma vez que a adaptação é sempre uma derivação, histórias que nascem de outras e estão em toda parte. Dessa forma, segundo a autora (2011), a tradução do livro para o filme seria um tipo de transformação em que acontece a mudança de materialidade como obras que foram concebidas primeiramente na modalidade escrita e depois são representadas na televisão, no cinema, em HQs e vice-versa.

Embora Hutcheon (2011) empregue o termo adaptação para tratar da tradução entre materialidades, percebemos que esse termo também é questionável, pois não sabemos claramente qual o limite entre a tradução e a adaptação ou, ainda, se existiria um limite. Amorim (2005) discute vários autores que trabalham com os conceitos de adaptação e tradução. Segundo ele, a questão da fidelidade estaria ligada à tradução, enquanto o conceito de “criatividade” seria aplicado à adaptação. Amorim (2005) acentua a dificuldade em separar os conceitos de tradução e adaptação com base em fatores de gênero textual, ou maior ou menor desvio. Para ele, os conceitos se confundem não sendo possível traçar uma divisão concreta, uma vez que tradução e adaptação se afastam e se aproximam conceitualmente para a grande maioria dos autores que optam por usar um termo ou outro.

Assim como Jakobson (2000), Plaza (2008) também fala em tradução entre diferentes materialidades, para isso, ele emprega o termo intersemiótica, compreendendo esse tipo de tradução como uma possibilidade da interação entre os signos em diversos meios e materialidades, que são chamados por ele de movimentos multimídia e intermídia. Segundo Plaza (2008), neste processo de adaptação, acontece a tradução ou transmutação do objeto imediato do texto de partida para o texto de chegada, podendo ser do todo ou parte. Assim, quando se traduz de um meio para outro, existe a identificação entre os elementos transpostos.

Porém, essa identificação, muitas vezes, se dá através das diferenças, o que pode causar controvérsia quando se pensa pelo viés tradicionalista da tradução²⁰.

Em oposição a esse viés tradicionalista, Diniz (2005) defende que o texto anterior torna-se apenas um aspecto da intertextualidade do filme, de maior ou menor importância, dependendo do conhecimento que o espectador tenha dele. É preciso considerar que a tradução entre meios, principalmente dos livros para os filmes, acontece tantas vezes que, segundo Diniz (2005), quando se pensa em adaptação, muitas vezes, restringe-se o conceito a uma mera “transposição” dos livros para a tela e se esquece que adaptação significa, também, tradução. Portanto, com base nas reflexões da autora, podemos considerar, ainda, que a tradução intersemiótica não é unidirecional, nem acontece de forma única e isolada, sendo sempre multidirecional e intertextual.

Em se tratando de adaptação fílmica como um hipertexto, Diniz (2005) afirma que todos os textos são hipertextos, visto que sempre evocam outros textos, e esse caráter hipertextual enfatiza as diferenças entre eles e considera as transformações, os movimentos de interpretação que ocorrerem no processo de tradução, da adaptação.

Uma questão que pode ser abordada, ainda, é a de que os textos, independentemente de sua materialidade, se transformam, se deixam traduzir para que não morram, não sejam esquecidos. Como propõe Benjamin (2008, 30):

[...] nenhuma tradução será viável se aspirar essencialmente a ser uma reprodução parecida ou semelhante ao original. Isto porque o original se modifica necessariamente na sua “sobrevivência”, nome que seria impróprio se não indicasse a metamorfose e renovação de algo com vida.

Como vimos, é possível pensar em traduções dentro da própria língua, uma vez que esta se encontra em constante transformação. Embora a perspectiva de Benjamin (2008), ainda seja prescritivista, ele antecipa, de certa forma, os preceitos do desconstrutivismo, sendo um dos principais autores para a hermenêutica da tradução.

Existem, ainda, outros aspectos que são importantes para pensar a tradução entre materialidades, pois acontece a mudança de mídia, mas como se trata de uma tradução, é preciso pensar na possível existência da luta que se estabelece entre “original” *versus* “tradução”. Lefevere (2007), ao discutir a aceitação de uma obra, diz que ela

²⁰ Segundo Arrojo (1986), a visão tradicional sobre tradução diz que o tradutor deve ser uma ponte responsável por carregar os sentidos presentes no texto “original” para a tradução, sem modificá-los em nenhum nível.

é fortemente influenciada pelo *status* do original, a auto-imagem da cultura para qual o texto está sendo traduzido, os tipos de textos considerados aceitáveis naquela cultura, os níveis de dicção considerados aceitáveis nela, o público alvo e o “script cultural” ao qual esse público está acostumado, ou disposto a aceitar (LEFEVERE, 2007, p. 143).

Dessa forma, pensando especificamente na tradução/adaptação e na recepção do filme de Miyazaki, podemos dizer que a ele pode ter sido atribuído o *status* de “original” ou de texto de partida. Original porque, devido à publicação do livro de Jones ter sido muito anterior à veiculação do filme, grande parte do público-alvo a desconhecia, podendo considerar o filme como “original”. Outro fato a ser considerado é o alcance dos filmes do estúdio Ghibli. Com *Hauru no Ugoku Shiro*, Miyazaki é indicado ao prêmio máximo da academia pela segunda vez, atraindo grande atração do público internacional, o que fez com que o filme fosse lançado em muitos países. Dessa forma, o público-alvo, sendo composto principalmente, por crianças e adolescentes, teve maior acesso ao filme do que ao livro.

À luz da desconstrução, Derrida (2002) assevera que, uma vez que existe o texto “original” ou de partida, o tradutor já nasceria endividado, bem como o texto que pede para ser lido ou traduzido para sua própria sobrevivência. Sendo assim, podemos dizer que o livro, por ser da década de 80, permaneceu desconhecido para a maioria até o lançamento do filme e, para a parcela do público que não se interessa pela leitura, pode ser desconhecido até hoje. Portanto, ao ser traduzido intersemioticamente, o enredo de *Howl’s moving castle* alcançou um público novo e distinto em comparação com a sua primeira publicação.

Em relação ao sujeito que ocupa a função autor, que doravante será chamado tradutor, Hutcheon (2011) afirma que a autoria pode ser coletiva, e que essa é uma implicação das novas mídias. Pode-se dizer que a coletividade não está presente nos aspectos autorais de *Hauru no Ugoku Shiro*, pois Miyazaki trabalhou desde a criação do roteiro adaptado de *Howl’s Moving Castle* de Jones até a concepção dos personagens, cenários etc. Como Miyazaki também é o diretor do filme e opta pelo estilo tradicional de animação, ele é a figura central que ocupa a posição autor e toma as decisões que serão executadas por outros desenhistas e por responsáveis pelos efeitos sonoros. Ele não conta com a interpretação de atores que poderiam ser considerados autores de suas interpretações no gesto cênico. O

processo de dublagem e da criação da trilha sonora²¹, porém, podem ser considerados de autoria coletiva, pois esses artistas empregam seu gesto vocal aos direcionamentos e escolhas do diretor nas imagens.

Segundo Hutcheon (2011), as traduções entre mídias mais consideradas são aquelas que passam do modo contar para o mostrar, ou seja, textos que foram primeiramente escritos e que, em um segundo momento, passam a ser encenados, filmados, musicalizados, etc. Sobre a tradução de romances, a autora diz:

Os romances contêm muitas informações que podem ser de imediato traduzidas para a ação ou atuação no palco ou na tela, ou simplesmente de pronto descartadas, conforme confessa o romancista e crítico literário David Lodge. Na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais (HUTCHEON, 2011, p. 69).

Além disso, pode haver a mudança de foco dos personagens representadas. Algumas podem ganhar ou perder destaque em relação ao romance, enquanto conflitos, mistérios, enigmas podem ser reenfaturados. O que era uma imagem psicológica, parte integrante da imaginação individual, passa a ser uma imagem visual coletiva. Nessa visão coletiva, e não mais individual e particular, os efeitos e sentido também serão sempre outros. De acordo com Davallon (2009, p. 30):

É porque a imagem é antes de tudo um dispositivo que pertence a uma estratégia de comunicação: dispositivo que tem a capacidade, por exemplo, de regular o tempo e as modalidades de recepção da imagem em seu conjunto ou a emergência da significação.

Assim, é possível pensar que o modo de contar possibilita que o leitor imagine, crie, se aproprie de uma imagem interna própria dele, que será individual e dependerá da memória de cada um. Entretanto, é o modo de mostrar uma imagem que exerce influência no espectador, pois, uma vez que teve contato com aquela imagem, será ela que passará a significar para ele, e não as palavras do livro. É preciso compreender que a imagem visual presente no filme funciona como uma espécie de moldura para a interpretação do diretor-autor, e pode suscitar efeitos de sentido diferentes daqueles que seriam possíveis com a leitura do signo verbal. No

²¹ Não desconsideramos que a trilha sonora seja importante para a produção de efeitos de sentido na tradução intersemiótica do livro para o filme. Entretanto, neste trabalho, nosso enfoque recai, principalmente, sobre as imagens.

filme, o público entra em contato com uma interpretação da obra; ao ler o livro, este mesmo público tem acesso a uma outra obra que propicia efeitos de sentido outros e que pode tornar o público capaz de formular sua própria imagem interna, sua interpretação.

O tradutor, neste caso, o tradutor-diretor, busca configurar sua obra para que ela seja adequada ao período, época em que vive. Considera, também, a faixa etária de seu público, bem como de todos os espectadores em potencial, considerando a possibilidade de seu filme ser visto em todas as partes do mundo. Entretanto, não podemos dizer que sua produção seja livre de influências, pois sua situação de produção é diferente da do texto de partida. O diretor é um sujeito com sua memória coletiva específica, com sua própria historicidade. Sua tradução reconfigura o texto, assim como outras traduções e leituras, seja no mesmo meio ou entre meios são sempre diferentes.

Assim, quando Davallon (2009) propõe a imagem como um operador de memória, isso se aplica ao contexto tradutório que foi exposto até aqui, visto que a tradução, do livro para o filme, causará uma impressão sobre o espectador. Quando o leitor entra em contato com o texto, já está constituído de uma memória discursiva, sua atividade de produção de sentidos não está totalmente pronta e, portanto, não é igual para todos, mesmo que compartilhem de uma mesma memória social. Isso, porém, não é o que acontece quando o espectador entra em contato com a imagem fílmica. Segundo Davallon (2009, p.30), “toda imagem pareceria assim se apresentar como única origem dela mesma assim como de sua significação”, ou seja, seria a naturalização da tradução: uma vez tendo acesso à tradução, à imagem, ela se naturaliza como origem de si, como única possibilidade possível.

Após tais considerações acerca da tradução para outras materialidades, mobilizamos mecanismos de análise de acordo com a análise do discurso francesa (AD), com o intuito de demonstrar como a autoria também emerge e se desloca quando acontece a tradução. Por meio do movimento de análise que será realizado a seguir, buscamos fazer uma ponte entre os conceitos da AD e da tradução, utilizando a função autor e a posição do tradutor, não como um copista, mas como sujeito que ocupa esse lugar vazio da autoria.

4.3 A representação se faz necessária

Pensando a representação pela abordagem foucaultiana e retomando o que o próprio Foucault disse a respeito, é necessário entender a dualidade que existe entre significante e signo. Para Foucault (1999, p. 88), “o elemento significante não é signo. Ele só se torna signo

sob a condição de manifestar, além do mais, a relação que o liga àquilo que o significa”. Dito isso, o signo precisa representar algo que de fato está contido ou representado nele, por isso possui esse duplo vínculo.

No caso do objeto de análise desta seção, os personagens do filme *Hauru no Ugoku Shiro*, que se configuram de forma diferente da imagem que Foucault comenta sobre o desenho ou o quadro que, segundo o autor, representam apenas o seu conteúdo. Dessa forma,

[...] uma idéia pode ser signo de outra não somente porque entre elas podem estabelecer-se um liame de representação, mas porque essa representação pode sempre se apresentar no interior da idéia que representa (FOUCAULT, 1999, p. 89).

Assim, é possível pensar que o personagem do filme, ao representar o personagem do livro, apresenta uma ideia que o representa e, além disso, pode se configurar como uma ideia que é representada na história contida no livro. Isso é possível ao considerarmos a ordem temporal de acesso dos sujeitos às obras. Por isso Foucault (1999, p. 65) afirma:

De sorte que todos os indícios da não-semelhança, todos os signos que mostram que os textos escritos não dizem a verdade assemelham-se a este jogo de enfeitiçamento que introduz, como artil, a diferença no indubitável da similitude. E, como essa magia foi prevista e descrita nos livros, a diferença ilusória que ela introduz nunca será mais que uma similitude encantada. Um signo suplementar, portanto, de que os signos realmente se assemelham à verdade.

Dito de outra forma, a representação será instaurada de acordo com o objeto analisado. Se o indivíduo conhecer primeiro o livro, o filme será sua representação. Se for apresentado ao filme primeiro, o livro passará a ser a representação daquela história presente na tela do cinema.

Neste trabalho, temos como referente para nossas reflexões *Howl's moving castle* e *Hauru no ugoku shiro*, mas podemos observar que a representação é sempre necessária quando se trata de literatura e de outras artes, pois, de alguma forma, entre as páginas do escrito, algo é representado. E essa representação literária vai do enredo ao cenário, passa pelos personagens e pelo tempo, envolvendo todas as categorias da obra. Sendo assim, a transposição de materialidades, ou seja, a tradução, pode representar o que estava no âmbito

literário ou não²², como, por exemplo, quando uma ópera que se traduz em filme ou, quando a partir de um filme e seu roteiro um livro é escrito.

Porém, se o olhar que se enfoca no filme e em seus personagens for aquele que busca o espelhamento total das semelhanças, esse olhar poderá ser frustrado, deixando a palavra dos livros vazia, pois, no filme, vemos a representação através da leitura e interpretação do sujeito que ocupa a posição de diretor. A imagem que representa o signo escrito é mutante, não pode ser encontrada de forma idêntica, nem em uma tradução, nem em uma transposição imagética. É possível dizer que a verdade sobre um personagem do filme não está nessa ponte, mas se conecta por meio de labirintos verbo-espaciais-temporais às marcas verbais que são construídas no texto.

Para justificar o que foi afirmado até aqui, serão inseridos *frames* do filme com enfoque em alguns personagens, de modo a possibilitar a análise das representações através de imagens.

Apesar de considerarmos que os conceitos mobilizados neste trabalho - função autor, tradução e interpretação - não possam ser aplicados separadamente em uma análise, nesta seção, priorizamos o conceito de tradução, que diz respeito à mudança de materialidade apenas para fins de organização de trabalho e não por considerarmos que esses conceitos apareçam separadamente.

A análise que apresentamos mais adiante se baseia, principalmente, na linha de pensamento de Foucault, partindo de ideias como a que podemos identificar na seguinte afirmação do autor:

é nisso justamente que consistem o método e seu “progresso”: reduzir toda medida (toda determinação pela igualdade e a igualdade) a uma colocação em série que, partindo do simples, faz aparecer as diferenças como graus de complexidade. O semelhante, depois de ter sido analisado segundo a unidade e as relações de igualdade ou de desigualdade, é analisado segundo a identidade evidente e as diferenças: *diferenças* que podem ser pensadas na ordem das *inferências* (FOUCAULT, 1999, p. 74).

Em busca dessa análise que evidencie, que desvele as diferenças, partimos para a análise do primeiro exemplo, o castelo, que é um elemento que se encontra no limiar de duas categorias da narrativa: personagem e espaço. Por estar neste limiar, poderíamos dizer que o castelo é uma “personatopia”. O castelo é a casa de Howl e de outros personagens que vão

²² Como vimos na seção anterior, em alguns casos, não se representa o que estava no texto de partida, criando-se novas representações e utilizando esse texto apenas como base.

aparecendo em seu caminho. Na verdade, essa moradia (que é, também uma meio de transporte) é uma parte da antiga casa do bruxo que fora enfeitiçada para que pudesse se mover. Entretanto, quando Howl faz um acordo com a estrela cadente que se transforma em Calcifer, o demônio do fogo, este fica preso à lareira, e assume a responsabilidade de movimentar o castelo, de prover água quente, de escolher quem pode entrar e quem não pode. Dessa forma, Calcifer passa a ser parte do castelo. Então, nesta composição de personagem e lugar, nesta duplicidade de *persona*, o castelo é a figura enigmática, emblemática e desencadeadora da essência da narrativa, não só enquanto estrutura, mas como negociação de sentidos.

4.3.1 O castelo

Tabela 11: O castelo animado

*“The castle was uglier than ever close to. It was far too tall for its height and not a very regular shape. (...) it was built of huge black blocks, like coal, and, like coal, the blocks were all different shapes and sizes”*²³ (JONES, 2001, p. 36).



Na presente tabela de análise, confronta-se a descrição redigida por Jones e sua representação fílmica idealizada por Miyazaki, na qual é possível perceber os traços de autoria representados na imagem verbal e na imagem visual do castelo. Jones (2001) descreve um castelo escuro, com paredes formadas por blocos pretos como carvão. Já o diretor japonês

²³ “O castelo era mais feio ainda de perto. Era muito alto para sua altura e não tinha uma forma muito regular. (...) era construído com enormes blocos negros, como carvão, e, como carvão os blocos eram todos de tamanhos e formas diferentes” (JONES, 2001, p. 36, tradução nossa).

representa um castelo composto por várias partes metálicas, como se fossem várias máquinas e casas grudadas com asas, com a presença de quatro pés, algo que se parece com uma boca, uma língua e até olhos. Miyazaki, famoso por suas aeronaves estranhas, poderia ter dado a mesma estrutura para o castelo ou, de forma mais simples, fazer com que as asas que projetou funcionassem, o que resolveria o problema da locomoção. Contudo, ele coloca quatro pés como de aves em sua construção, e são esses pés que permitem, em solo, a locomoção do castelo. Jones não explica como o castelo se move, se voa, se flutua ou se corre. Em alguns trechos, ela diz que ele pode ser avistado no topo de uma colina, mas não menciona asas, nem pés. Pela descrição de Jones temos algo diferente, mas que se constrói como uma formação com vários blocos os cômodos, enquanto Miyazaki constrói com máquinas, chaminés, canhões e inúmeras geringonças desconhecidas os vários cômodos do castelo.

Tabela 12: O castelo animado final

“The castle was uglier than ever close to. It was far too tall for its height and not a very regular shape. (...) it was built of huge black blocks, like coal, and, like coal, the blocks were all different shapes and sizes”²⁴ (JONES, 2001, p. 36).



Na última cena do filme, representada na tabela 12, o castelo aparece voando pela primeira vez, além de ser mais colorido e limpo. Na concepção de Jones (2001), o castelo se move, mas ela não deixa explícito que ele voe. O fato de, na animação, o castelo voar é uma leitura/interpretação de Miyazaki que, assumindo a função autor, oferece essa possibilidade

²⁴ O castelo era mais feio ainda de perto. Era muito alto para sua altura e não tinha uma forma muito regular. (...) era construído com enormes blocos negros, como carvão, e, como carvão os blocos eram todos de tamanhos e formas diferentes” (JONES, 2001, p. 36, tradução nossa).

para este personagem. Ao mesmo tempo, Jones, ao dizer que o castelo se move, abre várias possibilidades de leitura, como a escolhida pelo diretor nesse momento. Isso porque “mover” pode significar andar, correr, voar, nadar ou qualquer outra ação que indique movimento. Portanto, as escolhas do diretor japonês para fazer com que o castelo se mova estão dentro de leituras possíveis na incompletude do texto deixado por Jones (2001).

No primeiro momento, Miyazaki utiliza essa característica do romance para atribuir pés ao castelo; no segundo momento, o castelo tem de ser reconstruído, após ser destruído por bombas, ser transportado em grande velocidade por regiões acidentadas. Quando acontece a reconstrução, Sophie está em uma relação amorosa com Hauru. Devido a isso, o castelo ganha um ar mais claro, limpo, com roupas penduradas em um varal e um quintal para Michael brincar, deixando de ser aquele castelo com uma versão mais sombria que aparece na primeira cena do filme.

4.3.2 Lettie

Como explicado anteriormente, Sophie, personagem principal, tem duas irmãs: Lettie e Martha. Vejamos, na tabela 13, a descrição de Lettie e a representação dela criada por Miyazaki.

Tabela 13: Retti

“Lettie was the one everyone said was most beautiful”²⁵ (JONES, 2001, p. 1) .



²⁵ Todos diziam que Lettie era a mais bonita (JONES, 2001, p. 1, tradução nossa).

Após a morte do sr. Hatter, Sophie, Martha e Lettie precisam deixar de ir à escola, pois a loja estava cheia de dívidas e, ficaria difícil pagar seus estudos. Dessa forma, a madrastra Fanny, envia sua filha que estava destinada ao sucesso, Martha, para ser aprendiz de feiticeira com uma bruxa conhecida e que fora colega de escola dela, Annabel Fairfax. Lettie é enviada como aprendiz para a Cesari, uma confeitaria conhecida na cidade onde poderia conhecer muitos rapazes e fazer um bom casamento. Contudo, Lettie e Martha têm um temperamento forte não aceitam esse destino. Após duas semanas, Martha consegue um feitiço em segredo e ao visitar Lettie as duas trocam de aparência temporariamente e de lugar.

Martha, que está na confeitaria, conta a Sophie sobre a troca na primeira vez em que se encontram. No filme, quando o público se depara com essa personagem loira e bem maquiada, descobre que a personagem é Rettie, irmã de Sophie e em nenhum momento a troca é mencionada, o público também não sabe da existência de Martha. Na materialidade fílmica, Retti possui uma personalidade tão forte quanto no livro. É possível perceber os traços característicos da declaração de Fanny ao dizer que Sophie sempre a ajudou com as meninas: *“I always said it was thanks to you that Lettie only got her own way half of the time instead of all the time!”*²⁶ (JONES, 2001, p. 294). Embora sua aparência física não seja detalhada no texto escrito, no filme ela é loira e tem traços delicados assim como Fanny, como podemos comparar logo a seguir.

4.3.3 Fanny

Podemos observar, comparando as representações de Rettie e Fanny nas tabelas 13 e 14, a semelhança entre a aparência dessas duas personagens.

²⁶ “Eu sempre disse que era graças a você que Lettie só fazia tudo do jeito que queria metade do tempo em vez de o tempo todo! (Jones, 2001, p. 41, tradução nossa).

“*youngest shop assistant, a pretty blonde girl called Fanny*”²⁷ (JONES,2001,p. 1).



É possível notar poucas diferenças nas representações de Fanny e Lettie, como a cor do cabelo, alguns traços no rosto e nas roupas que conferem a personagem um ar um pouco mais velho. Todavia, como dito anteriormente, Fanny não é a mãe biológica de Lettie e Sophie. Essa relação não é explicitada nesse momento pelo filme, de forma que a relação estabelecida entre as duas é de mãe e filha. No filme quando Fanny visita Sophie ela é chamada de mãe, mesmo que elas não a chamem assim no livro. Entretanto, é a partir da descrição de Fanny que Miyazaki constrói tanto Fanny quanto Retti. Quando o diretor opta por excluir o fio narrativo que inclui Martha na história e a troca entre as irmãs, ele faz com que Retti represente a filha de Fanny, então constrói o físico das duas de forma semelhante. Ao fazer isso, ele se manifesta como autor, deslocando não só os sentidos como o conteúdo, tanto que constrói os laços familiares entre as personagens. Miyazaki faz com que a necessidade de explicação sobre o pai de Sophie e sobre as irmãs seja colocada em segundo plano, uma vez que se trata de um momento anterior à situação inicial.

Após destacar e explicar algumas diferenças presentes em alguns personagens, retomamos o que Lefevre (2007, p.31) aponta em seu texto: “A literatura não é um sistema determinativo, não é ‘algo’ que ‘tomará o controle’ e ‘conduzirá as coisas’, destruindo a liberdade do leitor, escritor ou reescritor individual”. Sendo assim, Jones lança mão de uma memória discursiva de contos de fadas, tecida por outros dizeres e que traz no interdiscurso a intriga no meio familiar. O diretor interpreta, a partir do texto anterior e da formação

²⁷ “a mais nova ajudante da loja, uma garota loira e bonita chamada Fanny” (JONES,2001,p. 1, tradução nossa).

discursiva²⁸, quais enunciados serão utilizados e quais imagens estarão em seu filme. Então, pode-se dizer que essa representação que ele faz da obra é uma das representações possíveis para aquela época e lugar.

Já a mudança no fio narrativo, que caracteriza Maruku como uma criança, como comentado anteriormente, contribui para a caracterização do próximo personagem a ser analisado: Michael.

4.3.4 Michael

Tabela 15: Maruku

*“Michael did not look servile. He was a tall, dark boy with a pleasant open sort of face, and he was most respectably dressed”*²⁹ (JONES, 2001, p. 41).



Nesta tabela de análise (15), encontra-se o aprendiz de feiticeiro e ajudante de Howl, Michael. No livro, ele é caracterizado como um adolescente que namora uma das irmãs de Sophie, Martha (que está com a forma física de Lettie, devido a um feitiço mencionado anteriormente), e toma conta das finanças de Howl, que é muito esbanjador e inconsequente. Michael ficara órfão e sem recursos, então, começou a vagar de um lugar para outro, sempre sendo expulso de todos os locais. O mago Jenkins (um dos nomes que Howl usa) abre uma loja em sua cidade. Como no início todos temiam o mago e não ousavam chegar perto da nova loja, o garoto decide dormir à sua porta para não ser mais incomodado. Um belo dia,

²⁸ Formação discursiva é entendida, aqui, como a unicidade na e da dispersão, na qual pertence e da qual vem esses outros enunciados. Portanto, na ótica Foucaultiana.

²⁹ “Michael não tinha aparência de empregado. Ele era alto, um menino de tez escura com um tipo aberto e belo de rosto, e estava quase bem vestido” (JONES, 2001, p. 41. tradução nossa).

Howl abre a porta e o menino cai para dentro de sua casa. Ele disse que Michael poderia esperar para tomar café e não mandou o menino embora, nem disse que poderia ficar. Desde então, Michael cuidava da casa, do dinheiro e aprendia magia. Todavia, quando vemos o filme, não é essa figura que encontramos pelo nome de “Maruku”, Michael em japonês, como é possível comprovar ao observar a tabela 15, pois ele aparece muito mais novo, sendo caracterizado como uma criança.

Em relação ao dito, Foucault (1999, p. 91) explica que “a rede completa dos signos se liga e se articula de acordo com os cortes próprios ao sentido. O quadro dos signos será a imagem das coisas”. Dessa forma, temos uma nova construção de efeitos de sentido, que é a própria interpretação do autor. Nessa rede de signos, estão muitas possibilidades de representar Michael, sendo uma emergente no livro e outra no filme. Essa ruptura em que Maruku surge como um menino de no máximo 10 anos, provoca um efeito de sentido diferente. No filme, ele, Hauru e Sophie formam uma família, inclusive adotam um cachorro, corroborando com a ideia de família perfeita/completa. No livro, Michael é independente, tem uma namorada. Embora ainda seja jovem, já pensa em terminar os estudos e se casar. Ele é sempre muito educado com Sophie e com todos, mas não demonstra a mesma necessidade afetiva de Maruku. Dessa forma, é possível dizer que os discursos também se articulam no filme, pois o diretor faz emergir, na materialidade fílmica, efeitos de sentido diferentes daqueles que Jones provocou ao organizar a história.

Foucault (2009) define o discurso como uma prática que possui um modo próprio de encadeamento e de sucessão. Assim, na constituição do discurso do conto de fadas, é comum a presença do aprendiz de feiticeiro. Esse personagem está para o mago assim como o escudeiro está para o cavaleiro. Em *Howl's moving castle* também existe o aprendiz que auxilia na confecção de artefatos mágicos como botas de sete-léguas e capas de disfarce.

Como o livro foi escrito em 1986, na Inglaterra, é necessário considerar também suas condições de produção, que diferem dos contos dos irmãos Grimm de 1812. Na Alemanha do século XVIII, na qual viviam os irmãos Grimm as preocupações e as regras que regiam a sociedade eram outras. Assim, seus contos se relacionavam a essa realidade europeia daquela época. Para Foucault (2009), o discurso não tem uma verdade, e sim uma história, dessa forma, por sua vez, numa sociedade capitalista, na qual o livro foi redigido, em 1986, é natural que a verdade da época exija uma boa administração de negócios.

Interessante perceber que Propp (1983) já asseverava que não é possível inferir a realidade imediatamente após a leitura de um conto, mas é preciso perceber que a realidade possui um importante papel nas transformações sofridas pelo conto ao longo da história. Assim, o personagem Howl abre muitas lojas e tem muitas encomendas de feitiços tanto a serviço do reino quanto de pescadores e outros cidadãos. Movido por seu ego e sua personalidade, ganha muito e gasta mais ainda. Michael cuida para que tenham pelo menos o que comer, já que, certa vez, no livro, Howl gastou tanto com compras que tiveram de comer algas marinhas por meses..

4.3.5 Calcifer

Tabela 16: Karushifa

“It would be a thin blue face’, she murmured, ‘very long and thin, with a thin blue nose. But those curly green flames on top are most definitely your hair.(...) And those purple flames near the bottom make the mouth – you have savage teeth, my friend. You have two green tufts of flame for eyebrows...’Curiously enough, the only orange flames in the fire were under the green eyebrow flames, just like eyes, and they each had a little purple glint in the middle (...) like the pupil of an eye”³⁰ (JONES, 2001, p. 43 -44).



Na tabela 16, temos Calcifer *versus* Karushifa. Na descrição de Jones (2001), o demônio do fogo, Calcifer, delinea um personagem constituído de várias cores de fogo. Seu

³⁰ Isso parece um rosto comprido e azul, ela murmurou, “muito longo e fino, com um nariz fino e azul. Mas aquelas chamas verdes curvilíneas em cima definitivamente são o cabelo. (...) E aquelas chamas purpuras na parte de baixo formam a boca- você tem dentes ferozes, meu amigo. Você tem dois tufo de chamas verdes de sobrancelha...” O mais curioso é que as únicas chamas laranjas do fogo estavam sob as sobrancelhas de chamas verdes, exatamente como olhos, eles tinham um clarão púrpura no meio (...) como a pupila de um olho (JONES, 2001, p. 43 -44, tradução nossa).

nariz é azul como as chamas do fogo a gás, seus cabelos e sobrancelhas são verdes como chamas encantadas, a boca e os dentes são formados por chamas púrpuras e a única parte laranja formava seus olhos com uma pupila também purpura. Em contrapartida, Karushifa é todo laranja e vermelho, com olhos brancos e pupila negra, sem nariz e sem sobrancelhas. A descrição do livro pode causar um efeito de sentido distinto do efeito provocado pelo filme. Enquanto no livro Calcifer é descrito como um personagem de aparência maliciosa, um verdadeiro demônio perigoso e enganador, no filme, Karushifa é mostrado como simpático, divertido e inofensivo. Dessa forma, podemos dizer que os efeitos de sentido são distintos, pois, tanto no livro quanto no filme, a personagem Sophie diz que é um grande erro, uma grande besteira fazer um acordo com o demônio e, pela sua descrição no texto, Calcifer seria um personagem pavoroso. Sua aparência e sua índole, por ser um demônio, não são confiáveis. Karushifa, por sua vez, é um personagem bom e que sofre por ter de fazer tantas coisas na casa. Ele diz, inclusive, que é um “pobre demônio” e que Hauru o faz de escravo. Este personagem não causa medo a ninguém. Embora Sophie diga que é uma besteira fazer um trato com ele, ela não o teme. Os efeitos de medo e desconfiança produzidos pela descrição no livro não se repetem no filme.

No livro, quando Sophie conhece Calcifer lê-se: *“Everything she had read showed the extreme danger of making a bargain with a demon. And there was no doubt that this one did look extraordinarily evil”*³¹ (JONES, 1985, p. 45). Deve-se considerar que o filme é produzido pelo estúdio Ghibli de animações, que tem público primordialmente infanto-juvenil, embora abarque outras parcelas da população. Sobre essa discussão, acreditamos que seja importante falar sobre o endereçamento cinematográfico e para tanto evocamos Ellsworth (2001). O simples fato de ter um demônio como personagem e um “pacto com o demônio” pode ser um fator que causaria a desaprovação de muitos pais, mas, como no filme os personagens são infantis e não assustadores, o efeito que direcionaria para algo maligno é amenizado. Assim, temos o que Ellsworth (2001, p.11) propõe com a pergunta: “quem este filme pensa que você é?”. Ao pensar sobre o endereçamento dessa forma fazemos um *link* com Orlandi (2005) e as formações imaginárias. Conforme as explicações de Orlandi (2005, p. 39-40), as relações entre as imagens de si, do outro e do objeto do discurso (formações imaginárias) são construídas, de forma inconsciente, através das formulações: Quem sou eu para lhe falar assim? Quem é ele para me falar assim ou para que eu lhe fale assim? Do que estou lhe

³¹ “Tudo o que ela lera mostrava que era extremamente perigoso fazer um acordo com um demônio. E esse sem dúvida parecia extraordinariamente mau” (JONES, 2001, p. 45, tradução nossa).

falando? Do que ele me fala? Quem ele pensa que eu sou para que eu lhe fale assim ou para que ele me fale assim? Quem ele pensa que é para me falar sobre isso?

Dito isto, percebemos que as transformações pelas quais *Howl's moving castle* passa ao ser traduzido para *Hauru no ugou shiro* são embasadas também nessas perguntas. O diretor do filme antecipa várias perguntas ao pensar em seu público, embora não tenha controle dos efeitos de sentido que podem ser gerados por sua obra a relação entre a tradução e o público alvo é considerada desde a caracterização das personagens, como Karushifa. Ellsworth (2001) assevera que o endereçamento do filme não é algo que existe simplesmente “dentro” do texto, mas se trata de um “entre lugar” que se localiza nas relações do diretor com seu texto, do público com o texto. A autora afirma: “Os filmes, assim como as cartas, os livros, os comerciais de televisão, são feitos *para* alguém. Eles visam, imaginam determinados públicos” (ELLSWORTH, 2001, p. 13). No caso de nosso objeto de estudo esse “alguém” é representado principalmente pelo público infanto-juvenil, enquanto o livro seria endereçado para jovens adultos. Dito de outro modo:

a maioria das decisões sobre a narrativa estrutural de um filme, seu acabamento e sua aparência final são feitos à luz de pressupostos conscientes e inconscientes sobre ‘quem’ são seus públicos, o que eles querem, como eles vêem filmes, que filmes eles pagam para ver no próximo ano (ELLSWORTH, 2001, p. 14).

Assim, para que *Hauru no ugoku shiro* produza efeitos de sentido possíveis é preciso que ele funcione para seu público alvo. A narrativa mencionada por Ellsworth (2001) é trabalhada por Miyazaki de modo que Karushifa, o demônio do fogo, passe a ser dócil e inofensivo, Maruku passe a ser uma criança, etc., porque quando o diretor assume a função autor ele trabalha nessa seleção de enunciados para seu público-alvo impulsionado pelo modo de funcionamento e circulação dos produtos cinematográficos. Por outro lado, não existe o endereçamento pleno, como não existe sentido pleno. O público de um filme é formado por crianças, adolescentes, adultos, idosos, japoneses, franceses, ingleses, coreanos, brasileiros, identidades que não são únicas, mas heterogêneas assim como o filme. Não se pode dizer que tudo o que existe na tela é infantil, alguns aspectos podem ser direcionados ao público adolescente, outro ao público feminino, pois o filme também é heterogêneo.

Tendo as afirmações supracitadas em mente, passamos a análise da próxima personagem, Madame Suriman, que mostra mais uma forma de funcionamento das transformações exigidas pela tradução.

4.3.6 Madame Suriman

Já na próxima tabela (17), é possível perceber com maior intensidade um espaço vazio ocupado por Miyazaki em seu filme, a função autor. Embora nessa seção enfoquemos, principalmente, as semelhanças e diferenças entre a descrição de personagens no livro e suas representações no filme, especificamente na análise dessa personagem, Suriman, abordaremos o conceito de função autor, apresentado e discutido na seção anterior.

Tabela 17: Suriman

“Mrs. Pentstemmon was finest of all. She was tall and thin, and she sat bolt upright (...) She wore old-gold silk, in a very stiff and old-fashioned style, finished off with an old headdress not unlike a crown, which tied in a large old-gold bow beneath her gaunt eagle face. She was the finest and most frightening lady Sophie had ever seen”³² (JONES, 2001, p. 175).



Nesta tabela, temos uma personagem nova, criada pelo diretor-tradutor, e que se encontra presente apenas no filme: Madame Suriman, feiticeira real. No livro, a Bruxa das Terras Desoladas sequestra o Mago Real – Suliman e o Príncipe Justin, em busca de construir um ser perfeito que reinará sob seu controle, história cortada no filme. Em sua tradução, Suliman é representada por uma mulher que corresponde fisicamente à descrição, no livro, da antiga professora de Howl, Sra. Pentstemmon, que não é citada no filme. Neste momento, é possível dizer que a tradução é um gesto de leitura do texto escrito. Este gesto é outro a tal

³² “Sra. Pentstemmon era a mais fina de todos. Ela era alta, magra e mantinha uma postura ereta ao se sentar (...) Ela usava seda ouro velho, e tinha um estilo antiquado e rígido, para completar ela usava uma velha touca bem diferente de uma coroa, que era amarrada com um grande laço cor de ouro velho logo abaixo de seu rosto abatido. Ela era a mulher mais elegante e assustadora que Sophie já tinha visto” (JONES,2001,p.175, tradução nossa).

ponto que confere o direito da autoria a Miyazaki. Coito (2009, p. 6), ao falar sobre a autoria, diz que “o sujeito produz um deslocamento de posição discursiva e assume outra função com e diante da leitura”.

Pensando na proposta de Coito (2009), é possível dizer que Miyazaki, como leitor de *Howl's moving castle*, assume a função autor à medida que inaugura a discursividade do filme. Neste sentido temos que,

ao mesmo tempo em que remete seu leitor a leituras passadas, construindo uma memória discursiva que interroga o já-dito, como uma *desleitura* que se dá como *clinagem*- desvio de um poeta em relação a obra (texto) de seu antecessor –e simultaneamente, como *tessera* – complementação do precursor na obra (texto) do poeta novo (COITO, 2009, p.12).

Sendo assim, o diretor desvia da história presente no livro quando corta personagens ou parte do enredo. Entretanto, complementa a obra quando reestrutura, modifica e insere personagens ao filme, como o que foi apresentado na tabela 17. Madame Suliman é uma personagem construída a partir do texto de Jones que possui algumas características de várias personagens reunidas em uma só. Madame Suriman não é o Mago Suliman, nem Sra. Pentstemmon do livro, ela é uma personagem diferente, mas que não surge totalmente do tradutor. Nesse momento, Miyazaki seleciona o que vai usar, excluindo e inserindo diversos aspectos de maneira diferente, fazendo uso da função autor.

Passemos, então, ao próximo personagem:

4.3.7. Heen, o cachorro

Na próxima tabela, temos o cachorro Heen, o cão espião de Suriman.

“The red setter waved its fringed tail and stared earnestly at Sophie from melting, miserable eyes”
(JONES, 2001, p. 211)³³.



No livro, a Bruxa, depois de sequestrar o Mago Suliman e o Príncipe Justin e pegar as partes que interessava para formar seu ser humano ideal, monta um outro homem com as partes restantes dos dois, e enfeitiça-o, transformando-o em um cachorro, que muda de forma constantemente. Esse cachorro vai parar no castelo animado e é adotado por Sophie, mesmo contra vontade de Howl. No filme, Heen, é apenas um cachorro, que fora treinado para espionar para Madame Suriman. O cachorro que acaba sendo adotado a pedido de Maruku, o que reforça o efeito de sentido de família perfeita e feliz que se tenta construir no filme: pai, mãe, filho e cachorro.

Assim, se o cão fosse formado por partes de dois homens que foram enfeitiçados, poderia produzir um efeito de estranhamento nos pais e nos filhos e, talvez, considerando a extensão exigida pelo cinema, o diretor não tivesse tempo hábil para apresentar manobras para solucionar esse estranhamento. Eliminando Suliman e Justin, o sequestro, o feitiço e a construção do ser perfeito, o diretor cria efeitos de sentido totalmente diferentes, que permitem que ele modifique, retire, insira personagens à medida que ocupa a função autor. Nesse momento, é possível perceber a reatualização do discurso, inaugurando uma discursividade diferente e que, ao mesmo tempo, remete ao texto de partida. Continuando nesta perspectiva de contrastes, passemos então à personagem Sophie.

³³ O setter irlandês abanou a calda peluda para Sophie com olhos tristes e chorosos. (JONES, 2001, p. 211, tradução nossa).

4.3.7 Sophie

Na próxima tabela (19), temos a protagonista da história, Sophie, com algumas de suas características físicas transformadas:

Tabela 19: Sophie

“The staid gray dress did not suit Sophie, particular when her eyes were red-rimmed with sewing, and since her hair was a reddish straw color, neither did caterpillar green nor pink”³⁴ (JONES, 2001,p.12).



Algumas transformações se apresentam ao ler o texto de Jones (2001), como, por exemplo, a mudança na cor de seus cabelos, que de vermelhos passam para castanhos. O cabelo vermelho não retrataria a simplicidade da personagem, visto que, no Japão, as cores predominantemente naturais para os cabelos são preto ou castanho escuro. Embora o cabelo vermelho, ou *ginger hair*, fosse normal e comum para o contexto britânico, no qual se inseria Jones (2001), nas etnias orientais, é quase inexistente. Portanto, só poderia ser resultado de uma tintura, o que fugiria da imagem simples, sem vaidades, construída pela descrição dessa personagem. Dessa forma, pode-se dizer que as adaptações culturais do filme podem produzir efeitos de sentido diferentes, não contemplando alguns efeitos que poderiam ser produzidos

³⁴ O vestido cinza e sóbrio não combinava com Sophie, ainda mais quando ela tinha os olhos vermelhos de tanto costurar, e como seus cabelos eram vermelhos cor de palha, o verde lagarta e o rosa também não combinavam (JONES, 2001, p. 12, tradução nossa).

para o público ocidental, principalmente o britânico, e mantendo outros para o público oriental.

Tabela 20: Sophie Obaa-san

*“It was a face of a gaunt old woman, withered and brownish, surrounded by wispy White hair. Her own eyes, yellow and watery ...”*³⁵ (JONES,2001,p. 28).



Na segunda passagem selecionada (Tabela 20), é possível ver Sophie já enfeitçada. A Bruxa das Terras Desoladas a confunde com Lettie, irmã de Sophie que é aprendiz de feiticeira, por quem Howl se apaixona. Muito brava, a Bruxa decide transformar Sophie em uma velha de 90 anos, já que a Bruxa precisa de Howl para terminar seu ser humano perfeito. Sophie, após ser transformada, embora conformada com sua nova aparência, decide sair em busca de algo que pudesse quebrar seu feitiço.

Nesse momento do filme, suas características são mais aproximadas ao que fora apresentado no texto escrito. Sophie é uma idosa que sente o peso da idade na aparência e no vigor físico. Não se percebe grande mudança psicológica, uma vez que ela se considerava uma velha antes mesmo de ser enfeitçada.

Após ser transformada em velha, a personagem ganha mais coragem, entra no castelo do bruxo Howl, esperando que pudesse encontrar algum meio de se livrar do feitiço. Como é idosa, já não tem medo que ele devore seu coração, não tem medo de enfrentá-lo, de dar broncas e reclamar da desorganização do bruxo. Trabalha incansavelmente para fazer do

³⁵ “Era o rosto de uma senhora abatida, murcha e amarronzada, rodeada pelo cabelo ralo e branco. Seus olhos, amarelos e lacrimosos (...)” (JONES, 2001, p. 28, tradução nossa).

castelo um lar, limpa todos os cômodos, mesmo causando grandes confusões ao misturar os feitiços que o bruxo guardava no banheiro. Ela ganha mais confiança em si mesma, mas se adapta tão bem a sua nova forma física que o feitiço demora a se desfazer, pois ela gostava da segurança que a idade lhe proporcionava.

Quando Sophie se livra do feitiço, para dar forças para Calcifer mover o castelo, ela lhe entrega uma parte de seus cabelos. Vejamos a próxima tabela.

Tabela 21: Sophie depois do feitiço desfeito

*“Would you call your hair ginger?
“Red gold,” Sophie said.”*³⁶ (JONES, 2001, p.327)



Na tabela 21, Miyazaki se evidencia ainda mais como autor. Além dos cabelos curtos, nota-se que Sophie continua com o cabelo branco-acinzentado, a cor não muda. No livro, a cor dos cabelos da personagem volta a ser avermelhada. Esse fato pode produzir um efeito de sentido de que a cor que permaneceu nos cabelos de Sophie era uma parte do dano causado pela Bruxa que nunca se desfez, uma marca de seu amadurecimento forçado.

O diretor, ao executar a transposição do livro de Jones para a materialidade fílmica, lê a obra e, a partir de sua leitura e interpretação, desenvolve seu filme. Para Foucault (2000b), a autoria seria uma prática, e o indivíduo ocuparia então a posição de sujeito autor em algumas situações. O filósofo diz:

³⁶ Você diria que seu cabelo é ruivo? “Vermelho dourado,” disse Sophie. (JONES, 2001, p. 327, tradução nossa).

esta regularidade da escrita está sempre a ser experimentada nos seus limites, estando ao mesmo tempo sempre em vias de ser transgredida e invertida; a escrita desdobra-se como um jogo que vai infalivelmente para além das suas regras, desse modo as extravasando. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer (FOUCAULT, 2000b, p. 35).

Assim, ao configurar uma personagem que passa por transformações diferentes das apresentadas no livro, Miyazaki faz com que a autoria de Jones (2001), na materialidade fílmica, desapareça e que sua autoria aflore, pois, naquele momento, ele ocupa a função autor, conforme conceituada por Foucault (2000b).

Nessa proposta de análise, Foucault (2009, p. 188), diz que “a arqueologia define as regras de formação de um conjunto de enunciados”. Sendo assim, não temos como modelo um esquema lógico de simultaneidade, nem uma sucessão linear de acontecimentos, mas procuramos mostrar o entrecruzamento entre essas relações sucessivas. Em outros termos, não visamos apenas a mostrar como um personagem emerge no livro e outro no filme, mas a mostrar como se entrecruzam e se relacionam, sendo ao mesmo tempo representações do mesmo.

4.3.8 Howl

Como podemos observar na tabela 22, Howl, quando passa para Hauru, é caracterizado como um belo jovem com feições delicadas. Sua personalidade vaidosa é expressada pelo diretor com seu jeito de caminhar, de falar, mostrando o charme de Howl, bruxo conquistador, para Hauru, bruxo refinado e elegante. O diretor mantém as cores de suas vestes, cabelo, olhos, mas o faz de sua maneira.

“A young man in a fantastical blue-and-silver costume (...) He was such a dashing specimen too, with a bony, sophisticated face- really quite old, well into his twenties- and elaborate blonde hair”³⁷
(JONES, 2001, p. 14-15).



Na tradução, fica evidente que, ao escrever um texto, há sempre um espaço onde o tradutor, ao ocupar primeiramente a posição leitor, faz emergir seus efeitos autorais. Seja no corte do cabelo, no padrão da estampa da roupa, na forma com o personagem atua, visto que se trata de uma animação. Dessa forma, podemos observar que a roupa de Hauru é rosa e cinza, seus cabelos são de comprimento médio, sua feição é ligeiramente afeminada e, além disso, usa brincos. Essa configuração se torna possível, pois estamos diante de uma animação. No filme, com personagens interpretados por atores reais algumas coisas poderiam ser modificadas como as roupas, cabelo, mas a face da personagem ficaria para sempre ligada à face do ator.

Em seguida, vemos a transformação dos cabelos de Hauru quando Sophie, com sua mania de limpeza, faz uma faxina no banheiro e, por acidente, mistura os frascos com os feitiços de beleza do bruxo, ele acaba tingindo seu cabelo, que passa por várias cores como vermelho e roxo até ficar definitivamente preto. Essa mudança pode ser entendida como uma forma de aproximação entre as personagens, já que o cabelo dele escurece para um tom mais natural para o público oriental, o mesmo processo que observamos na análise da personagem Sophie.

³⁷ um jovem vestindo um terno azul e prata fantástico (...) ele era elegante, com um rosto anguloso e sofisticado – um pouco velho, bem em seus vinte e poucos – e tinha um cabelo loiro bem arrumado (JONES, 2001, p. 14-15, tradução nossa).

“The only difference might have been a slight, very slight, trace of red”³⁸ (JONES, 2001, p. 88).



No filme vemos que o cabelo de Hauru foi totalmente transformado de loiro para laranja. O bruxo ficara de fato ruivo nas telas do cinema, enquanto no livro podemos observar que havia apenas um traço de vermelho, quase imperceptível, o que torna a crise em que o mago entra totalmente irracional, reforçando sua imagem dramática. Na tradução, acontece uma transformação radical, Hauru teria razão para ficar bravo com Sophie e ter uma crise existencial por conta do impacto da nova cor de cabelo em sua personalidade vaidosa. Dessa forma, o efeito de sentido que prevalece na cena não é a dramaticidade do bruxo e sim as confusões causadas por Sophie que inadvertidamente troca seus produtos de beleza de lugar. Assim, nesta passagem o diretor prefere enfatizar a personalidade atrapalhada de Sophie a destacar a vaidade do príncipe.

Hermans (1996) aponta para aspectos que devem ser considerados quando pensamos na função do tradutor. Segundo seus escritos o homem seria um animal da linguagem, contudo existem várias barreiras na comunicação, não apenas geográfico-linguísticas, mas também temporais, sendo assim se o ser humano não encontrasse modos de ultrapassar essas barreiras seria prisioneiro de sua própria natureza, a linguagem. Portanto, a tradução não pode ser considerada sem valor, a única forma de entender e fazer-se entender. As transformações que acontecem nos efeitos de sentido possíveis quando da passagem do livro para o filme resultam dessa tentativa do tradutor de romper as barreiras e promover o acesso do público à obra.

³⁸ A única diferença poderia ter sido um leve, muito leve, traço de vermelho (JONES, 2001, p. 88).

Quando Hermans (1996) discute a função autor de Foucault, ele assevera que a tradução expande a pluralidade do texto que já é plural. Como explicado anteriormente, o autor é o sujeito que ocupa um lugar vazio e que organiza parte de uma formação discursiva (FD) que se encontra no interdiscurso, ou seja, com tudo o que já foi dito. Dessa forma, por meio da tradução, ao ocupar a função tradutor, o sujeito reorganiza, faz escolhas, inclui, exclui enunciados, de um texto que já passou por esse processo.

Embora Hermans (1996) fale sobre a “função tradutor”, não utilizamos esse termo, pois segundo ele essa função seria menor, seria uma forma de manter o tradutor e tradução em posição hierarquicamente inferior a posição do texto de partida e do autor, o que não condiz com a proposta foucaultiana na qual não há essa hierarquização. Assim, compreendemos que, quando o tradutor organiza a tradução, ele desloca efeitos de sentido, como faz Miyazaki ao afirmar o bruxo Hauru como herói de seu filme e deixar em segundo plano suas características vaidosas, mimadas, covardes. O diretor organiza um texto que significa de forma diferente para o público. A tradução passa a pluralizar os efeitos de sentido já plurais do texto de partida o que não coloca a tradução em segundo plano ou lhe atribui menor valor.

Continuando nosso movimento analítico, passemos a outra personagem: a Bruxa das Terras Desoladas.

4.3.9 Bruxa das Terras Desoladas

A próxima análise contempla a Bruxa das Terras Desoladas, personagem do livro e Arechi no Mahou, sua representação fílmica, em suas duas fases presentes na tradução. Na tabela 24, temos a primeira aparição da bruxa no filme, em uma cena correspondente a sua primeira aparição no livro. Contudo, embora tenha uma aparência jovem, ela é representada de forma estranha e disforme, principalmente a partir de seu pescoço. Além disso, sua representação, no filme, foge do padrão de beleza, o que pode fazer com que muitas pessoas não concordem em dizer que ela seria uma personagem bela. Esse fato pode gerar um efeito de sentido diferente do efeito produzido pelo livro, pois, no texto, a bruxa é muito bela e atrai a atenção do mago. No filme, ela não apresenta a mesma beleza que seria caracterizada pelos cabelos longos, o corpo esbelto, feições elegantes e bem marcadas. Dessa forma, seria difícil pensar que o bruxo, tão vaidoso e conquistador, fosse atraído por ela.

Vejamos as representações das tabelas 24 e 25:

Tabela 24: Arechi Mahou

“The lady’s face was carefully beautiful. The chestnut-brown hair made her seem Young, but...”³⁹ (JONES, 2001, p. 25).



Para prosseguir nossa análise resgatamos Hermans (1996, p.5) que assevera:

In other words, the ‘other’ to which a translated text refers is never simply the source text, even though that is, of course, the claim translations commonly make. It is at best an image of it – a mirror image perhaps, provided we think of it as an image reflected in a kaleidoscopic distorting mirror. Because the image is always distorted, never innocent, we can say that translation constructs or produces or, one step further, ‘invents’ its original⁴⁰.

Essa proposta de Hermans (1996) nos mostra que a tradução tem uma proposta, as transformações que ela opera não são inocentes e acidentais. Miyazaki tem um propósito ao caracterizar Arechi no Mahou sem a beleza descrita no livro uma vez que a estética do cinema de animação representa personagens más geralmente com aparência distorcida, enquanto as personagens boas são apresentadas de maneira simétrica e belas.

No texto, a Bruxa das Terras Desoladas é uma mulher bela, elegante, poderosa, inteligente e temida por todos. No filme, *Mahou*⁴¹ continua sendo poderosa e temida, contudo,

³⁹ “O rosto da senhora era especialmente belo. O cabelo castanho a fazia parecer jovem, mas...” (JONES,2001,p.25, tradução nossa)

⁴⁰ “Em outras palavras, o ‘outro’ a que o texto traduzido se refere nunca é simplesmente o texto de partida, mesmo que isso seja, obviamente, o que a tradução normalmente diz ser. Ela é, na melhor das hipóteses, uma imagem dele – uma imagem espelhada talvez, proveniente de uma imagem refletida por um caleidoscópio, um espelho distorcido. Isso porque a imagem é sempre distorcida, nunca inocente, podemos dizer que a tradução constrói ou produz ou, indo além, ‘inventa’ seu original (HERMANS, p.5, tradução nossa).

⁴¹ Mahou significa Bruxa em japonês.

não conta com a mesma beleza e postura, nem com a mesma inteligência. Ao perseguir Hauru, enfeitiçar Sophie e outros personagens, ela continua sendo, por um tempo, uma personagem má, mas após um encontro com Madame Suriman, a bruxa perde seus poderes e vira uma velhinha como podemos ver na tabela 25.

Como aponta Hermans (1996), mais uma vez, Miyazaki constrói seu “original”, palavra que aqui pode ser entendida como texto de partida ou texto de chegada. O diretor, ao ocupar o lugar vazio da função autor, faz com que seu texto de chegada seja outro, ao mesmo tempo em que mostra ao público que o texto de partida de Jones (1986) é outro, foi transformado enquanto traduzido.

Tabela 25: Mahou Obaa-san

“The Witch seemed to fold in on herself, thinner and whiter than ever. Finally, as the haze faded away, she fell in a heap with a small clatter. As the million soft echoes died, Howl and the scarecrow were left thoughtfully facing one another across a pile of bones”⁴² (JONES, 2001, p. 315).



Ao compararmos as duas tabelas (24 e 25), que representam as duas fases da mesma personagem, vemos uma transformação completa. A bruxa, que já era estranha, fica totalmente desconfigurada quando perde seus poderes, o que explicaria a impressão de Sophie quando a viu pela primeira vez: *“The lady’s face was carefully beautiful. The chestnut-brown*

⁴² “A bruxa parecia dobrar-se sobre si mesma, mais magra e mais branca do que nunca. Finalmente, como a neblina desapareceu, ela caiu em uma pilha com um pequeno tiritar. Enquanto os milhões de ecos suaves cessavam, Howl e o espantalho ficaram frente a frente pensativamente se olhando através de uma pilha de ossos” (JONES, 2001, p. 315, tradução nossa).

hair made her seem young, but ...”⁴³ (JONES, 2001, p.25). A bruxa parecia jovem, mas eram os feitiços que mantinham sua aparência. Essa transformação não acontece no texto. Nele, a bruxa é sempre bela e, quando é derrotada por Howl, ela morre e vira pó. No filme, vemos a tentativa do diretor de tornar o enredo mais infantil, ao criar uma ideia de família, já mencionada com a caracterização do personagem Maruku. O diretor reafirma esse efeito de sentido ao transformar a Bruxa em uma velhinha, um pouco “caduca”, que Sophie acaba cuidando como se fosse uma avó.

Dessa forma, a família é criada com a chegada de Sophie, e acaba aumentando de acordo com os atos da personagem que, muito bondosa e piedosa, perdoa a Bruxa e sente dó quando Suriman retira seus poderes. Percebemos que o tradutor, tal como apontado por Hermans (1996) traduz em um contexto, fazendo escolhas e tomando posições para atingir um objetivo:

Translators never ‘just translate’. They translate in the context of certain conceptions of and expectations about translation. Within this context they make choices and take up positions because they have goals to reach, interests to pursue, material and symbolic stakes to defend. Both the context and the actions of individuals and groups are socially determined. Translators too are social agents⁴⁴(HERMANS,1996, p.5).

Assim, essas transformações se conectam em forma de enredo que se forma e se justifica nessa tradução de Miyazaki. Observamos que, conforme afirma Hermans (1996), o diretor do filme é um agente social que não “traduz apenas”, nem é uma ponte que transporta significados do verbal ao imagético, mas ele é um sujeito que ocupa a posição de autor e toma uma posição para atingir um objetivo.

4.3.10 Cabeça de Nabo

Continuando o movimento analítico, o próximo personagem a ser focado é o Espantalho, ou Cabeça de Nabo. No livro, esse personagem é encontrado por Sophie, recém-

⁴³ “A senhora tinha um rosto cuidadosamente bonito. Seu cabelo amendoado a fazia parecer jovem, mas...” (JONES, 2001, p. 25, tradução nossa).

⁴⁴ Tradutores nunca ‘traduzem somente’. Eles traduzem dentro do contexto de certas expectativas e conceitos sobre tradução. A partir desse contexto eles fazem escolhas e assumem posições porque eles buscam atingir seus objetivos, tem interesses, e lugares materiais e simbólicos para defender. O contexto e as ações dos indivíduos e grupos são determinados socialmente. Tradutores também são agentes sociais. (HERMANS, 1996, p. 5, tradução nossa).

transformada em velha que, ao partir de sua casa, descobre que precisa de uma bengala e começa a procurar. Quando acha que encontrou, descobre que, na verdade, a estaca é a parte central de um espantalho. No livro, após esse primeiro encontro, o espantalho encontra misteriosamente o castelo um tempo depois de Sophie se alojar. Em uma tarde, quando ela estava sozinha, o espantalho bate a porta, ela fica aterrorizada e pede para que Calcifer vá a toda velocidade, a fim de despistá-lo. Isso acontece algumas vezes e o personagem parece sempre assustador para ela. Sophie o envia para o lugar de onde veio, e isso faz com que ele recupere as forças e consiga chegar à morada da Bruxa das Terras Desoladas. Na verdade, ele é um personagem inofensivo, e chega na hora certa à casa da Bruxa, bem a tempo de ajudar Howl e Sophie na batalha final. Ele também carrega o corpo construído pela Bruxa com partes selecionadas dos corpos de Príncipe Justin e de Mago Suliman, até o castelo cumprindo assim sua missão.

No livro o espantalho explica:

I was sent by Wizard Suliman”, it said in its mushy voice. I was guarding his bushes from the birds in the Waste when the Witch caught him. He cast all of his magic that he could spare on me, and ordered me to come to his rescue. But the Witch had taken him to pieces by then and the pieces were in various places. It has been a hard task. If you had not come and talked me to life again, I would have failed⁴⁵ (JONES, 2001, p. 316).

Dessa forma, é possível dizer que o efeito de sentido produzido no livro é diferente daquele que se produz com o filme. No livro, o medo que Sophie sente é transmitido aos leitores em alguns momentos, mesmo que o leitor possa se questionar sobre o motivo do medo de Sophie, pois não tem fundamento, já que ela ajuda o espantalho no começo da história. Além disso, Calcifer diz que ele não é um ser do mal, mas, mesmo assim, ela sente um terrível medo dele.

No filme, o espantalho, Kabu Atama, tem um papel decisivo, pois é ele quem ajuda Sophie até o fim. Em busca de uma bengala ela fala com o espantalho e, a partir de então, ele ganha vida. Para agradecer, o espantalho encontra para ela uma bengala e um lugar para ficar,

⁴⁵Fui enviado pelo Mago Suliman, ele disse com sua voz macia. Eu estava protegendo suas plantas dos pássaros no Deserto quando a Bruxa o pegou. Ele jogou toda a mágica que tinha em mim, e me mandou ao seu resgate. Mas a Bruxa o fez em pedacinhos e cada pedaço estava em um lugar diferente. Foi uma tarefa difícil. Se você não tivesse me trazido a vida de novo eu teria falhado (JONES, 2001, p. 316, tradução nossa).

que acaba por ser o castelo animado. Embora não possa entrar no castelo, Kabu Atama o segue e, com o tempo, Sophie e Michael acabam por encontrar um jeito de levá-lo com eles.

Tabela 26: Kabu Atama

“an old scarecrow someone had thrown into the hedge.(...) It had a withered turnip for a face”⁴⁶ (JONES, 2001, p. 24).



Podemos observar que na tabela 26, o personagem Kabu Atama é simpático e parece sempre sorridente, todos gostam dele. Maruku pensa que o espantalho pode ser algum tipo de demônio. Hauru, quando o encontra, vê logo que o espantalho está sob algum tipo de feitiço, mas que requer tempo para ser desfeito e é muito poderoso.

No filme, o espantalho serve sempre como ajuda, serve como estaca para pendurarem o varal de roupas e faz uma aparição decisiva, no final, quando o castelo está deslizando pelas montanhas de forma descontrolada e prestes a cair em um abismo. Kabu Atama se sacrifica, parando o castelo com a estaca central de seu corpo. Sophie, penalizada, o beija e, nesse momento, o feitiço é desfeito. Kabu Atama se transforma no príncipe do reino vizinho. Vejamos a representação desse príncipe na tabela a seguir apenas por meio da imagem do filme, uma vez que esse personagem foi inserido por Miyazaki; no livro não há o seu correspondente.

⁴⁶ Um espantalho velho que alguém tinha jogado na cerca viva. (...) Um nabo branco lhe servia como cabeça.

Tabela 27: Príncipe do reino vizinho



Feitiço que se quebra com um beijo é tema recorrente no universo dos contos de fada, como em “O Príncipe Sapo” (GRIMM, 2002) que conta a história de um príncipe enfeitado que só poderia voltar à forma humana com o beijo de uma princesa que o amasse. Temática que retorna com “A Branca de Neve e os Sete Anões” (GRIMM, 2002) e em “A Bela Adormecida” (GRIMM, 2002), nos quais as princesas despertam de um longo sono com um beijo do Príncipe Encantado.

A Bruxa das Terras Desoladas explica que o feitiço só poderia ser desfeito com o beijo de uma pessoa amada. Nesse momento, ele se transforma em no Príncipe do Reino Vizinho (Tabela 27). A história do personagem Kabu Atama, no filme, provoca efeitos de sentido diferentes quando comparada a história de Cabeça de Nabo no livro. Isso se dá porque, no livro, não sabemos a história do personagem até o último capítulo. Ele faz raras aparições que assustam Sophie terrivelmente, e está sempre andando por Ingary em busca do castelo. Sendo assim, ele não provoca empatia com o público leitor. Já na animação, o espantalho é gentil, simpático, inofensivo, e está sempre ajudando as pessoas. Isso faz com que o público goste dele, pense sobre o terrível feitiço que está sobre ele e deseje que ele tenha um final feliz, o que de fato acontece.

Além disso, uma vez que Miyazaki insere um elemento clássico dos contos de fada com a história desse personagem no filme, o feitiço quebrado com um beijo da pessoa amada, o diretor enriquece seu filme, caracterizando-o e reforçando aspectos do conto maravilhoso. Essa transformação que permite que o espantalho retorne a forma humana com um beijo reafirma o final feliz das histórias infantis. O livro, que é um romance para jovens adultos,

passa a ser uma história mais infantil também por meio desse traço de autoria do diretor. Segundo Bakhtin (2011, p. 12), “o autor conhece e enxerga mais não só no sentido para onde a personagem olha e enxerga, mas também em outro sentido, que por princípio é inacessível à personagem, é essa posição que ele deve ocupar”. Ao refletirmos sobre essa questão, percebemos que a animação permite a transformação das personagens de acordo com a literatura maravilhosa. Príncipes, princesas, bruxas, feitiços quebrados com beijos podem figurar em personagens, ações, tempo e espaço ao serem organizados pelo diretor-tradutor que ocupa a função autor da animação.

4.3.11 Breves considerações sobre a tradução dos personagens

Nas análises realizadas até aqui, buscamos evidenciar formas de sucessão que se superpõem nos discursos. Não buscamos neutralizar as diferenças, desvendá-las, superá-las por meio das análises, mas apontar quais são as diferenças, por quais transformações passaram, e como são ressignificadas ao passar para outra materialidade. Por meio das diferenças, pudemos perceber o processo de tradução e, nele, o movimento realizado pela função autor. Nesse sentido, Foucault (2003, p. 271) propõe explicar que não basta dizer que o autor desapareceu, “o que seria preciso fazer é localizar o espaço assim deixado vago pela desaparecimento do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desaparecimento faz aparecer”.

Nesta seção, nosso enfoque recaiu sobre o conceito de tradução, mas observamos também que, nessa tradução, está a interpretação do diretor do filme, que ocupa a função autor. Como afirmamos anteriormente, o processo de tradução e a ocupação da posição de autor acontecem simultaneamente. Portanto, a separação desses conceitos em diferentes seções foi uma tentativa de tornar mais didática e compreensível nosso procedimento de análise.

5 A QUESTÃO DA INTERPRETAÇÃO

Nessa seção e na subseção seguinte, mobilizamos o conceito de interpretação discutido por Orlandi (2001; 2004), Eco (1993) e Steiner (2005), buscando avançar em nossas reflexões sobre a configuração do texto e de sua tradução. Aspectos como o deslocamento do sentido, as diferentes possibilidades existentes em um único texto, a originalidade, entre outros, serão discutidos à luz dos autores citados e sob uma perspectiva condizente com a AD francesa e os postulados que guiam nosso pensamento nesse trabalho. Embora Orlandi (2004; 2001) elabore suas considerações a partir da teoria da Análise do Discurso desenvolvida por Pêcheux⁴⁷, buscamos pensar no que ela nos diz sobre interpretação que corrobore com o pensamento desenvolvido até esse momento em nosso trabalho que continuará sendo desenvolvido com base nos estudos foucaultianos.

Na subseção 5.2 de nosso trabalho analisamos as cenas do livro que foram modificadas na transposição de materialidades. Esse recorte nos permite observar o gesto de interpretação, e em que direção ele continua o movimento de significação produzido pelo texto. As cenas selecionadas serão apresentadas em ordem cronológica de aparecimento no filme.

Primeiramente, gostaríamos de pontuar o que Orlandi (2004) nos explica ao tratar da questão da incompletude do texto. A falta de finitude que constatamos ao analisar nosso objeto de estudo, não se deve ao fato de se tratar de um objeto incompleto, que deixa de lado aspectos fundamentais fazendo com que a obra se caracterize como um objeto incompleto, tendo como resultado um trabalho defeituoso. De fato, há uma eterna incompletude, mas esta se relaciona com a impossibilidade de fechamento de uma obra, uma impossível lista que abarque todos os sentidos possíveis de um texto. Sendo assim, Orlandi (2004) assevera que o dizer seria sempre aberto, e os sentidos, que estão sempre em movimento, poderiam ser deslocados em diversas direções, múltiplas e inumeráveis, embora não sejam ilimitadas. Tendo isso em mente, encontramos *Howl's moving castle* nesse limiar entre completude e incompletude, que não tende ao fracasso por poder se realizar de diversas formas, ou seja, gera possibilidades de se expandir em outras direções, sendo *Hauru no ugoku shiro* uma delas. Assim:

⁴⁷ Michel Pêcheux considerado o fundador e um dos principais teóricos da Análise do Discurso de linha francesa.

o texto, visto na perspectiva do discurso, não é uma unidade fechada - embora, como unidade de análise, ele possa ser considerado uma unidade inteira - pois ele tem relação com outros textos (existentes, possíveis ou imaginários), com suas condições de produção (os sujeitos e a situação), com o que chamamos sua exterioridade constitutiva (o interdiscurso: a memória do dizer) (ORLANDI, 2004, p. 54).

Sendo assim, podemos dizer que, tanto a linguagem quanto suas diferentes formas e materialidades significam de modos distintos, uma vez que os sentidos não são únicos e evidentes, embora se pretendam assim, como pontua a estudiosa brasileira. Orlandi (2004, p. 14) explica que

qualquer modificação na materialidade do texto corresponde a diferentes gestos de interpretação, compromisso com diferentes posições do sujeito, com diferentes formações discursivas, distintos recortes de memória, distintas relações com a exterioridade (memória).

Pensando em nossos objetos de estudo, podemos dizer que *Howl's moving castle* não é uma obra fechada, e que sua transposição para a materialidade fílmica, em *Hauru no Ugoku Shiro*, resulta de um gesto de interpretação possível que mobiliza posições sujeito, aspectos diferentes da formação discursiva, e a própria relação com a memória discursiva se caracteriza como diversa, uma vez que o texto foi transformado na/pela mudança de materialidades. Segundo Orlandi (2004, p. 18), “a interpretação é o vestígio do possível”. Assim, esse processo também se inscreve em uma ordem do discurso específica, ou seja, as possibilidades de interpretação dizem respeito ao momento, ao lugar, a quem executa o gesto. E esse gesto de interpretação é tanto possível quanto necessário ao sujeito que se depara com algum tipo de discurso materializado. Dito de outro modo, a interpretação se faz presente quando existe algum sentido, visto que é ela a responsável pelo seu estabelecimento como um todo. Assim, compreendemos que o sentido depende da formação discursiva (FD) em que as expressões, o texto, o gênero, etc., se inscrevem. Em nosso caso, poderíamos dizer que *Howl's moving castle* tem seus sentidos sendo constituídos por meio de sua inscrição numa dada FD no gênero contos maravilhosos.

Dessa forma, o texto é um todo complexo e heterogêneo, ou seja, não se trata de um discurso homogêneo, mas algo que é formado, segundo Orlandi (2004), por uma diferença que se constitui por meio de quatro aspectos: o primeiro seria a natureza dos materiais simbólicos, ou pelos diferentes meios, como imagens, sons, escrita. O segundo ponto

levantado pela autora, diz respeito aos diferentes tipos das linguagens, ou seja, a oral, a escrita, a literária. O terceiro aspecto trata das posições do sujeito, enquanto o quarto ponto trabalha com as diferentes formações discursivas que, por si mesmas, são heterogêneas. Isso nos leva à conclusão de que o texto, sendo heterogêneo, suas possibilidades de interpretação também o são.

Frente a esse texto incompleto, heterogêneo, que pode nos levar a várias direções, temos a necessidade de atribuir algum sentido a ele. É o que Steiner (2005) chama de generosidade primordial do tradutor, que significa acreditar que tal texto tem algo a dizer. Esse processo de atribuição de sentido não começa com a descoberta do que o texto quer dizer, mas, como propõe Orlandi (2004), se inicia pelo estudo do funcionamento do discurso na produção dos sentidos. De acordo com essa proposta, buscamos, por meio das análises, demonstrar como o discurso produz uma possibilidade de sentidos. Não almejamos identificar o que determinada cena quer dizer, mas demonstrar como o discurso presente em cada uma delas pode significar e produzir sentidos a partir do dito, do que está materializado.

Vale ressaltar que nosso movimento analítico apresenta uma possibilidade de sentido produzido pelo discurso é , e não a única verdade, pois, como afirma Orlandi (2004, p. 65), “os sujeitos estão condenados a significar, a interpretação é sempre regida por condições de produção específicas que, no entanto, aparecem como universais e eternas”.

5.1 Entendendo o original e os limites do texto

Contrariando vertentes interpretativas focadas no leitor, como é o caso da estética da recepção, proposta por Fish (1980), que defende a concretização do texto e dos sentidos no momento da leitura, apresentamos a proposta de Eco (1993), que defende a interpretação limitada, no sentido de que não pode haver infinitas interpretações para um mesmo texto. Dito de outro modo, mesmo que a busca pela intenção do autor seja infrutífera e infundada, interpretar em vários sentidos só se torna um gesto válido quando os limites do texto são respeitados, isso porque é possível que haja uma intenção do autor, mas não há garantia da produção do sentido desejado, pois existem outras possibilidades de efeitos de sentido.

Para explicar brevemente da proposta de Fish (1980) poderíamos dizer que para ele a compreensão do leitor advém do fato de que os leitores e o autor compartilham do mesmo discurso, constituindo assim uma comunidade interpretativa . Segundo o teórico a compreensão 1 de um enunciado gera o significado 1, e a compreensão 2 leva ao significado

2, que segundo ele não estão na língua- texto, mas inerentes a uma estrutura institucional. Segundo ele cada comunidade escuta o mesmo enunciado de formas diferentes, dependendo da situação de produção, da memória coletiva etc. Ou seja, para Fish (1980) as possibilidades de interpretação são restringidas pela comunidade interpretativa. Para nosso trabalho, por conta de nosso recorte teórico de análise trabalhar com Eco (1993) se mostra mais coerente uma vez que a análise do discurso trata do texto para fora, na imanência do sentido. Dessa forma a questão do leitor não é a principal preocupação, embora tratemos do tradutor enquanto ocupante da função autor.

Assim, retomando os escritos de Eco (1993), existiria ainda uma possibilidade a partir da qual seria possível resolver o paradoxo da interpretação. Essa possibilidade é chamada de *intentio operis* ou intenção do texto, assim, o texto tem um limite próprio que não depende da vontade do autor, que já não controla seu texto, e não depende também do leitor, pois a sua interpretação acontece dentro da fronteira do texto, mesmo não tendo o controle das possíveis interpretações.

Assim, entende-se que o texto que ocupa a posição anterior na linha temporal, no caso do *corpus* deste trabalho, o texto escrito, já carregaria a sua “intencionalidade”. Num segundo momento, o texto evoca sua transformação para que o que existe além dele e para que, por meio dele, possam emergir sentidos outros. Sendo assim, o texto não está garantindo apenas sua sobrevivência, mas, também, sendo estendido, ampliado com a tradução. Portanto, podemos pensar no paradoxo da expansão da linguagem comentado por Foucault (2000b) ao falar dos espelhos mencionados por Eco (1993). Segundo o filósofo francês, a linguagem estaria presa em infinitos espelhos que a refletem, como se o interior no qual ela se apóia deixasse de existir gerando um novo paradoxo, afinal, é nesse interior que a obra se condensa para depois emergir. Não sobraria nada além do reflexo pálido de uma linguagem expandida até o infinito. Para nós, é somente nesse reflexo, que expande ao infinito, que a obra é capaz de se completar, de dizer tudo o que poderia e deveria ser dito em cada momento e em cada lugar sobre determinado assunto.

Segundo Eco (1993), desde a Roma antiga, existe a busca pela “verdade secreta”, aquela que é profunda, impossível de ser alcançada na superfície do texto. Certamente, o significado não está presente apenas na materialidade do texto. Contudo, mesmo que o silêncio do discurso signifique, é preciso considerar a formação discursiva em que o texto se insere, e não tudo o que já foi dito em absoluto, como se entrássemos na *Bibliothèque de*

*Babel*⁴⁸. A condição de produção é única e diferente para cada enunciação, não é, portanto, infinita, e é justamente esta questão que pode funcionar como limite e chave para a interpretação.

Ainda que algumas abordagens vigentes advenham do hermetismo, como aponta Eco (1993), é necessário levar em conta as considerações que tecemos até este ponto, a fim de que a interpretação não se feche em uma verdade vazia, hermética, com infinitas possibilidades, muitas, porém, sem aplicação, que se resumem a meras especulações que tem o seguinte princípio: “um texto é um universo aberto em que o intérprete pode descobrir infinitas interconexões” (ECO, 1993, p.45). Para nós e para Eco (1993), em vez da palavra “infinitas”, deveria-se utilizar a palavra “muitas”.

São os textos, formados por palavras ou imagens, que se prolongam até nós em diferentes existências. Nas palavras de Foucault:

Poderia muito bem acontecer que em toda obra a linguagem se superpusesse a si mesma em uma verticalidade secreta em que o duplo fosse o mesmo exatamente de igual finura – fina linha negra que nenhum olhar pode descobrir salvo em momentos acidentais ou combinados de emaranhamento... (FOUCAULT, 2001, p. 51).

É justamente neste momento que o autor se ausenta, atravessando um espaço virtual onde a linguagem se faz imagem para si mesma. Sendo assim, existem efeitos que estão presentes na página escrita, na imagem que se projeta na tela do cinema, na imagem de um quadro, e outros efeitos que existem apenas quando produzidos no interior do leitor-interpretador. É nessa ausência do autor que o leitor se depara apenas com a *intentio operis*, momento no qual o texto deve servir de guia. A interpretação, então, é capaz de produzir um leitor-modelo e não um autor-modelo. Além disso, este é o lugar de *the role of the reader*⁴⁹ citado por Eco (1993) segundo o qual

Um texto é um dispositivo concebido para produzir seu leitor-modelo. Repito que esse leitor não é o que faz a “única” conjetura “certa”. Um texto pode prever um leitor-modelo com o direito de fazer infinitas conjeturas. O leitor empírico é apenas um agente que faz conjeturas sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto. Como a intenção do texto é basicamente a de produzir um leitor-modelo capaz de fazer conjeturas sobre ele, a iniciativa do leitor-modelo consiste em imaginar um autor-modelo que não é empírico e que, no fim, coincide com a intenção do texto (ECO, 1993, p. 75).

⁴⁸ Segundo Foucault (2000a) a *Bibliothèque de Babel* seria uma biblioteca que contivesse todas as bibliotecas do mundo e as obras escritas conhecidas ou não.

⁴⁹ “O papel do leitor” (tradução nossa).

Dessa forma, partindo da afirmativa de Eco (1993), reafirmamos a base de nosso mecanismo de análise, por meio do qual levantamos efeitos de sentido diferentes, fazemos conjecturas, não afirmando que são únicas, corretas e que, por meio delas, conseguimos explicar todo e qualquer sentido do texto, mas interpretamos como leitores frente ao texto e suas “intenções”. Consideramos tais intenções como coerções do gênero a que pertence e seus objetivos.

Por fim, a questão que pontua a discussão sobre autor *versus* leitor volta-se novamente para o texto, neste caso, de caráter literário. Obviamente, não cabe a nós definir o que é literatura, visto que se chegaria a muitos dilemas como a definição de arte, de belo, de valor, etc., sem obter, de fato, nenhuma resposta. Por ora, basta dizer, apropriando-se do discurso de Foucault, que

Essa presença da palavra repetida na escrita dá sem dúvida ao que chamamos obra um estatuto ontológico desconhecido para essas culturas nas quais quando se escreve, é a coisa mesma que se designa, em seu próprio corpo, visível, obstinadamente inacessível ao tempo (FOUCAULT, 2001, p. 49).

Essas palavras às quais Foucault se refere são auto-representações que buscam ser interpretadas a todo custo, e que formam o misterioso acervo literário que emerge a cada leitura, interpretação e tradução. Em outras palavras, entendemos que a interpretação só é possível por meio de um gesto de apropriação inicial, a partir do qual o leitor poderá ser um interpretador, ou seja, aquele que lê e que busca desvendar as propostas do texto, o leitor profissional; pode ser ainda um tradutor, que visa transformar o que leu por meio da passagem entre línguas, entre meios e que evidencia, mesmo sem querer, alguns efeitos de sentido que são possíveis frente ao texto. Esses movimentos fazem com que a interpretação, ao mesmo tempo em que se encontra naquela página primeira, caminhe também em outra direção.

A partir dessa reflexão, pensamos em outro aspecto importante também pontuado por Orlandi (2004), a questão do original:

É só no imaginário que todas estas versões, digressões, formulações, partiriam de um texto ‘original’. Nesse sentido, o texto ‘original’ é uma ficção, ou melhor, é uma função da historicidade, num processo retroativo. São sempre vários, desde sua ‘origem’, os textos possíveis num ‘mesmo’ texto (ORLANDI, 2004, p. 14).

Assim, ao pensarmos na relação em que o livro estabelece com o filme, afirmamos que, em vez de uma relação de valor, o que temos é uma relação de temporalidade. O filme poderia ter sido organizado antes, já que é uma das possibilidades do texto, o que não o faria mais ou menos importante que o livro. A questão valorativa que envolve o original diz respeito ao que é criação e ao que é cópia, mas, ao entendermos que a tradução não é simplesmente uma cópia e sim uma possibilidade diferente, que é ainda mais explicitada por meio da mudança de materialidades, o valor deixa de significar. Dito de outro modo, quando a primeira obra é publicada (a que é considerada original), esquecemos de todo o processo de seleção, exclusão, organização dos enunciados que, na verdade, já existiam, já tinham sido ditos, e estavam compondo a formação discursiva na qual a obra se inscreve. Por conta desse esquecimento, essa obra se torna sagrada, como algo novo e nunca visto antes.

Quando a obra passa por um processo de tradução entre línguas, esquecemos que o mesmo processo ocorre novamente, afinal o tradutor vai escolher, selecionar, organizar tudo novamente, para que a obra continue a significar em seu deslocamento. Entretanto, esquecemos que isso ocorre, e consideramos a tradução um trabalho mecânico, que não passa de mera cópia defeituosa e invasiva. No momento, porém, que a tradução acontece entre meios, ou seja, quando acontece a mudança de materialidades, o processo se torna visível a ponto do tradutor ser acusado por selecionar, excluir e organizar de forma diferente do texto considerado “original”.

Assim como Arrojo (1986), estudiosa da tradução, destaca em seu trabalho o conto de Borges, em que Pierre Menard, tenta traduzir Dom Quixote, visando reproduzir exatamente palavra por palavra do texto de partida. No conto, o próprio Menard chega à conclusão de que é impossível controlar o conteúdo da linguagem, mesmo porque, a partir do momento em que enuncia, o sujeito já não pode controlar e nem prever o que os outros indivíduos vão interpretar a partir de tal enunciado. Precisamos considerar ainda que mesmo os vocábulos mudam de significado, de força de expressão, de modo, de contexto de uso. Assim Arrojo (1986, p. 23) assevera:

traduzir não pode ser meramente o transporte, ou a transferência, de significados estáveis de uma língua para outra, porque o próprio significado de uma palavra, ou de um texto, na língua de partida, somente poderá ser determinado, provisoriamente através de uma leitura.

Portanto, é preciso ressaltar que as interpretações dependem das condições de produção, da memória discursiva, da ideologia que constitui cada sujeito. Assim, não se pode esperar que todos interpretem um texto da mesma maneira. A interpretação não considera se a tradução foi feita sob a perspectiva tradicional, que vê o tradutor como uma ponte que porta significados, ou sob a perspectiva pós-moderna, que presa pelos componentes significativos do texto de partida. Ela acontece de acordo com a ordem do discurso vigente, como já mencionamos anteriormente. Dito isto, entendemos que seria impossível uma tradução que fosse a repetição total, uma vez que o texto “original” também não consegue congelar seu significado. Portanto, o que entendemos como *intentio operis*, ou os limites do texto não se dá por meio do congelamento de significados do texto, mas garante que não seja possível interpretar em qualquer direção.

Assim, tradução é uma das muitas leituras possíveis, por conseguinte, uma das interpretações que se pode fazer. Ela produz significados, não protege os significados do texto de partida, ou do “original”, segundo a perspectiva tradicional. Isso se justifica, uma vez que o leitor-tradutor não tem controle sobre as condições de produção sob as quais o texto foi produzido e, mesmo que tente levar em conta os aspectos socio-históricos da época em que o texto foi escrito, ele sempre pode perder e perder-se em meio à opacidade da linguagem de uma cultura para outra, visto que ele não tem controle total de tudo que o constitui, e em que esses fatores influenciam em sua interpretação.

Sobre esse tópico, Arrojo (1986, p. 40) explica que “é impossível resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor, exatamente porque essas intenções e esse universo serão sempre, inevitavelmente, nossa visão daquilo que possam ter sido”. Essas reflexões contribuem para reafirmar nossa posição sobre a interpretação e sobre a dita originalidade textual, e, pensando a partir dos argumentos que apresentamos a questão do original deixa de fazer sentido.

5.2 A materialização da interpretação: efeitos de sentido

As cenas selecionadas para análise nesta seção seguiram o critério de serem cenas que podem evidenciar o gesto de interpretação do tradutor-diretor, pois se tratam de trechos presentes na materialidade escrita, mas que foram, de alguma forma, transformados quando da passagem para a materialidade fílmica. Nas tabelas de análise, trabalhamos com o texto de

partida *Howl's moving castle* e ao lado, com a imagem da cena. Dessa forma, buscamos mostrar o resultado da interpretação do tradutor. É importante ressaltar que as cenas contribuem para a construção das personagens que foram apresentadas nas subseções da seção 4.

5.2.1 O primeiro encontro

A primeira cena selecionada para nossa análise é a que representa o primeiro encontro entre Hauru e Sophie. Como podemos ver na tabela abaixo, no filme, Hauru vem ao encontro de Sophie e a resgata dos policiais, que a interpelam quando ela estava a caminho de visitar sua irmã. No livro, quando Sophie resolve encontrar a irmã, no feriado de 1º de maio, ela fica assustada ao ver tanta gente na rua e tantas garotas e rapazes se conhecendo e conversando. Nesse caminho, um rapaz, que depois descobrimos ser o bruxo Howl, se aproxima dela para convidá-la para sair, ela, porém, fica muito assustada e tenta se esconder. Como podemos ler no texto da tabela abaixo:

Tabela 28: O primeiro encontro

“And when a young man in a fantastical blue-and-silver costume spotted Sophie and decided to accost her as well, Sophie shrank into a shop doorway and tried to hide. The young man looked at her in surprise. ‘It’s all right, you little gray mouse’, he said, laughing rather pityingly. ‘I only want to buy you a drink. Don’t look so scared.’ (...) ‘Oh, no thank you, if you please, sir,’ Sophie stammered. ‘I-I’m on my way to see my sister.’ ‘Then by all means do so’, laughed this advanced young man. ‘Who am I to keep a pretty lady from her sister? Would you like me to go with you, since you seem so scared?’ (...) ‘No. No thank you, sir!’ she gasped and fled away past him”⁵⁰ (Jones, 2001, p. 14 e 15).



No filme, Sophie é interpelada por oficiais fardados em um beco (a) e (b), a caminho do encontro com a irmã. Hauru aparece em seu resgate, chega como se já a conhecesse e a estivesse procurando (c) e (d), fazendo com que os guardas dessem meia volta e se afastassem

⁵⁰ E quando um jovem vestindo um fantástico terno azul e prata decidiu aproximar-se dela, Sophie encolheu-se toda na porta de uma loja tentando se esconder. O jovem a olhou surpreso. ‘Está tudo bem, sua ratinha’, ele disse rindo com dó. ‘Eu só queria lhe comprar uma bebida. Não fique tão assustada.’ (...) ‘Oh, não obrigada meu senhor.’ Sophie gaguejou. ‘Eu – eu estou indo visitar minha irmã.’ ‘Então faça isso’, riu o jovem assanhado. ‘Quem sou eu para manter uma linda jovem longe de sua irmã? Você gostaria que eu fosse com você até lá, já que parece tão assustada?’ (...) ‘Não, obrigada meu senhor!’ ela engasgou e passou voando por ele. (JONES, 2001, p.14 e 15, tradução nossa).

marchando (e). Logo em seguida, eles fogem de alguns monstros que estavam os perseguindo e voam pelos céus (f) até Cesari, onde Sophie encontra a irmã Rettie.

Com essa transformação na realização do texto fílmico, temos também uma transformação de sentido na imagem do bruxo. No texto escrito, quando o leitor tem esse primeiro encontro com o mago, ele é mais um conquistador, que vê uma garota andando sozinha e pensa ser esta uma boa oportunidade para conquistá-la. Depois, se surpreende com seu jeito tímido e assustado, e se oferece gentilmente para acompanhá-la. Contudo, parece que essa oferta também se configura como uma segunda chance para se aproximar da moça.

No filme, o público vê Hauru, que chega para o resgate, tirando Sophie de uma situação constrangedora e até perigosa. Essa situação produz um efeito de sentido diferente, pois bruxo heroicamente se intromete ao ver a situação e, com seus poderes, afasta o suposto perigo. O efeito que podemos observar é que a cena gera simpatia pelo jovem que ajuda a moça indefesa a sair de uma enrascada. Se, no livro, a primeira impressão que o leitor tem é apenas de um jovem conquistador e que, de certa forma, se assombra e ri do jeito da moça, no filme, é esse jovem que se transforma em um herói que vem ao resgate da donzela em perigo, sem ser convidado e, mesmo sem conhecê-la, se arrisca para salvá-la. Além disso, como comentamos na seção 3 sobre as diferenças entre as histórias do filme e do livro, essa cena constitui o motivo pelo qual Sophie é enfeitiçada pela bruxa. A vilã descobre de algum modo que Sophie fora vista com Hauru e, morta de ciúmes, acaba por enfeitiçá-la.

Diante dessa cena, resgatamos o pensamento de Steiner (2005, p. 321) sobre a interpretação na tradução, no qual ele diz que o ato interpretativo é inerente e inflacionário, pois, a partir dele, fica posto que, no texto, existe mais do que aquilo que é visível em uma primeira leitura, deixando claro que através da interpretação “há mais aqui do que os olhos vêem, que a conformidade entre o conteúdo e a forma de realização é mais próxima, mais delicada do que tinha sido até aqui”. Consequentemente, o gesto de interpretação que foi possível observar nessa primeira cena está intrinsecamente relacionado à tradução, pois, a partir de sua leitura, o diretor-tradutor pode organizar seu texto de forma que esses sentidos que estão “além do que os olhos veem” possam ser evidenciados. Se Hauru é um herói, então existe a possibilidade de contribuir para a notabilidade de sua imagem por meio da modificação de algumas cenas, de acordo com a interpretação do diretor, o que produz efeitos de sentido diferentes ou até opostos aos produzidos com a leitura do livro.

5.2.2 O encontro com o espantalho

Na próxima tabela de análise, temos a cena em que Sophie encontra o espantalho sendo comparada no filme, pelos *frames* e no livro por sua transcrição escrita.

Tabela 29: O encontro com o espantalho

Evidently her eyes were not as good as they had been. She thought she saw a stick, a mile or so on, but when she hauled on it, it proved to be the bottom end so, an old scarecrow someone had thrown into the hedge. Sophie heaved the thing up right. It had a withered turnip for a face. Sophie found she had some fellow feeling for it. Instead of pulling it to pieces and taking the stick she stuck it between two branches of the hedge so that it stood looming rakishly above the may, with the tattered sleeves on its stick arms fluttering over the hedge "There", she said, and her cracked old voice surprised her into giving a cracked old cackle of laughter. "Neither of us are up to much, are we, my friend? Maybe you'll get back to your field if I leave you where people can see you." She set off the lane again, but a thought struck her and she turned back. "Now if it wasn't doomed to failure because my position in the Family," she told the scarecrow, "you could come to live and offer me help in making my fortune. But I wish you luck anyway"⁵¹ (JONES, 2001, p. 29-30).



⁵¹ Evidentemente, seus olhos não viam tão bem quanto antes. Ela pensou ter visto um pedaço de pau, a uma milha ou um pouco mais, mas quando ela o arrastou, descobriu que se tratava da parte de baixo de um velho espantalho que alguém tinha jogado na sebe. Sophie o pôs de cabeça para cima. Ele tinha um nabo murcho como rosto. Sophie descobriu que tinha alguma simpatia por ele. Ao invés de fazê-lo em pedaços e para pegar o galho ela o colocou entre dois ramos da cerca viva, então ele ficou lá pendurado, com as mangas esfarrapadas em seus braços de vara flutuando sobre a sebe.

"Isso", ela disse, e sua voz idosa e rachada a surpreendeu ao dar uma gargalhada desafinada. "Nem um de nós consegue fazer muita coisa, não é meu amigo? Talvez você volte para o seu campo, se eu te deixar onde as pessoas possam vê-lo. "Ela partiu novamente, mas um pensamento atingiu-a e ela se virou. "Bem, se eu não estivesse condenada ao fracasso, por conta da minha posição na família", disse ao espantalho, "você poderia ganhar vida e oferecer-me ajuda para buscar meu destino. Mas desejo-lhe sorte de qualquer maneira" (JONES, 2001, p. 29 e 30, tradução nossa).



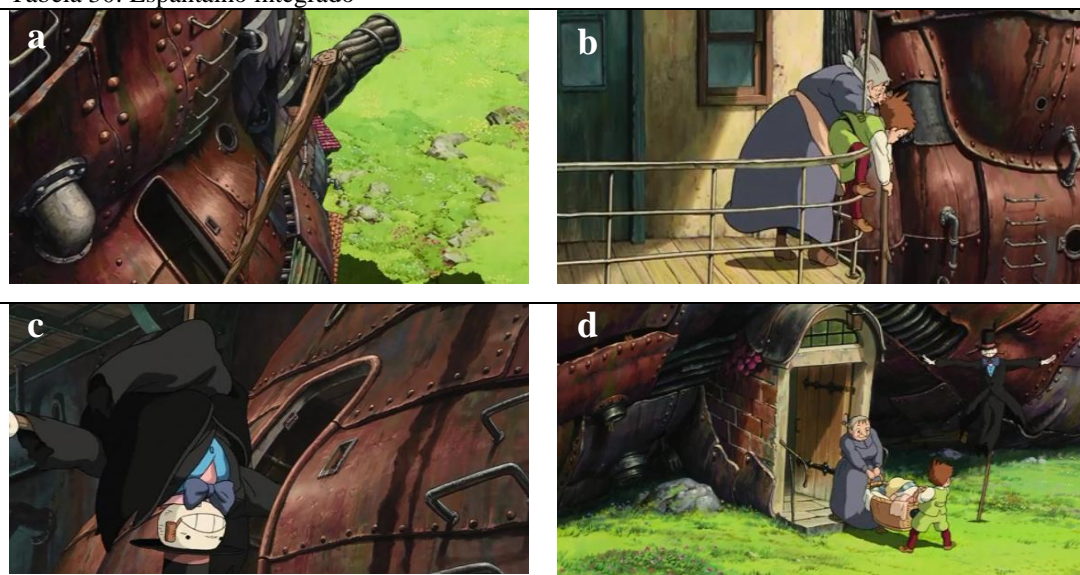
Nessa cena, percebemos que houve uma transformação a partir de sua segunda parte. Sophie confunde a haste central do espantalho com um galho que lhe serviria como bengala (a), isso acontece tanto no filme quanto no livro. No livro, porém, ela o coloca em pé ao lado de uma cerca viva e, ao falar com ele, Sophie lhe “dá vida”. Por ser uma bruxa com dons naturais, Sophie consegue dar vida e características especiais quando fala com objetos, porém, ela não sabe que tem esse dom. Embora ela tenha sentido simpatia pelo espantalho, nos próximos encontros com a criatura, Sophie fica muito assustada e sobressaltada. Ele não faz parte do contexto do castelo. Quando consegue chegar perto do lugar, Sophie o manda para longe.

No filme, o espantalho, Kabu Atama, recebe ajuda de Sophie, que o deixa em pé novamente (b). A protagonista segue seu caminho e, logo depois, escuta o som da madeira do velho espantalho que vem pulando e trazendo consigo uma bengala perfeita para a simpática velhinha (c). Ela agradece e diz que ele não lhe deve nada, mas que seria bom achar um lugar para dormir. Kabu Atama vai embora e, novamente, após algum tempo, surge pulando perto do castelo de Hauru (d). Sophie fica um pouco insegura, mas depois de refletir chega à conclusão de que o bruxo não gostaria do coração de uma velha. Assim, toma coragem e consegue subir no castelo em movimento (e). Por conta do vento, sua capa sai voando e, novamente, Kabu Atama ajuda: a pega e a devolve a Sophie (f). A velhinha agradece mais uma vez e entra no castelo. Na tabela 30 vemos que algum tempo depois de Sophie estar vivendo no castelo, ela e Maruku encontram um pedaço de pau enfiado num dos buracos do telhado e (a), ao puxá-lo (b), descobrem ser Kabu Atama (c) que passa a viajar com eles (d) sendo integrado ao ambiente familiar criado pela chegada de Sophie e sua aproximação com Maruku.

Bakhtin (2011), ao falar sobre as personagens, chama atenção para a importância de sua caracterização por parte do autor. Segundo ele, o autor marca cada característica e detalhe de seus personagens. Esse processo de construção requer uma resposta da própria personagem

em suas particularidades, atos, pensamentos e sentimentos em relação à posição que os leitores assumem frente ao texto. Assim, a animação, ao transformar as personagens, dá espaço para que as cenas sejam diferentes e, assim, as relações estabelecidas dentro do filme e com o público também podem tomar outro rumo.

Tabela 30: Espantalho integrado



Ao se falar de tradução, Steiner (2005), nos diz que só há significado à medida que há interpretação. Sem esse deslocamento, o texto está calado para sempre. Refletindo na mesma direção, podemos pensar que a interpretação concede a liberdade para o texto que, por meio de sua tradução, continua significando, inclusive de outras maneiras. Nesse exemplo, temos a interpretação do diretor-tradutor que a todo tempo concede a sua visão ao texto. As atitudes do espantalho, no livro, como já explicamos na seção 3 são decisivas para a salvação de Sophie, embora essa narrativa não esteja presente no filme. De forma indireta, o espantalho está sempre colaborando, desde tarefas pequenas, até seu sacrifício, que resulta no fim de sua maldição. No livro, isso não acontece, já que Sophie treme, com um pavor sem explicação, cada vez que a criatura aparece pulando pelas proximidades do castelo. O leitor pode interpretá-lo de forma diferente, ficar intrigado e até torcer para que o espantalho consiga passar sua mensagem desconhecida o quanto antes. No filme, desde o começo, temos ações que colaboram para que o público se afeioe com o simpático e sorridente espantalho. Como pode-se notar, as marcas encontram-se no texto e no filme, o que permite a interpretação

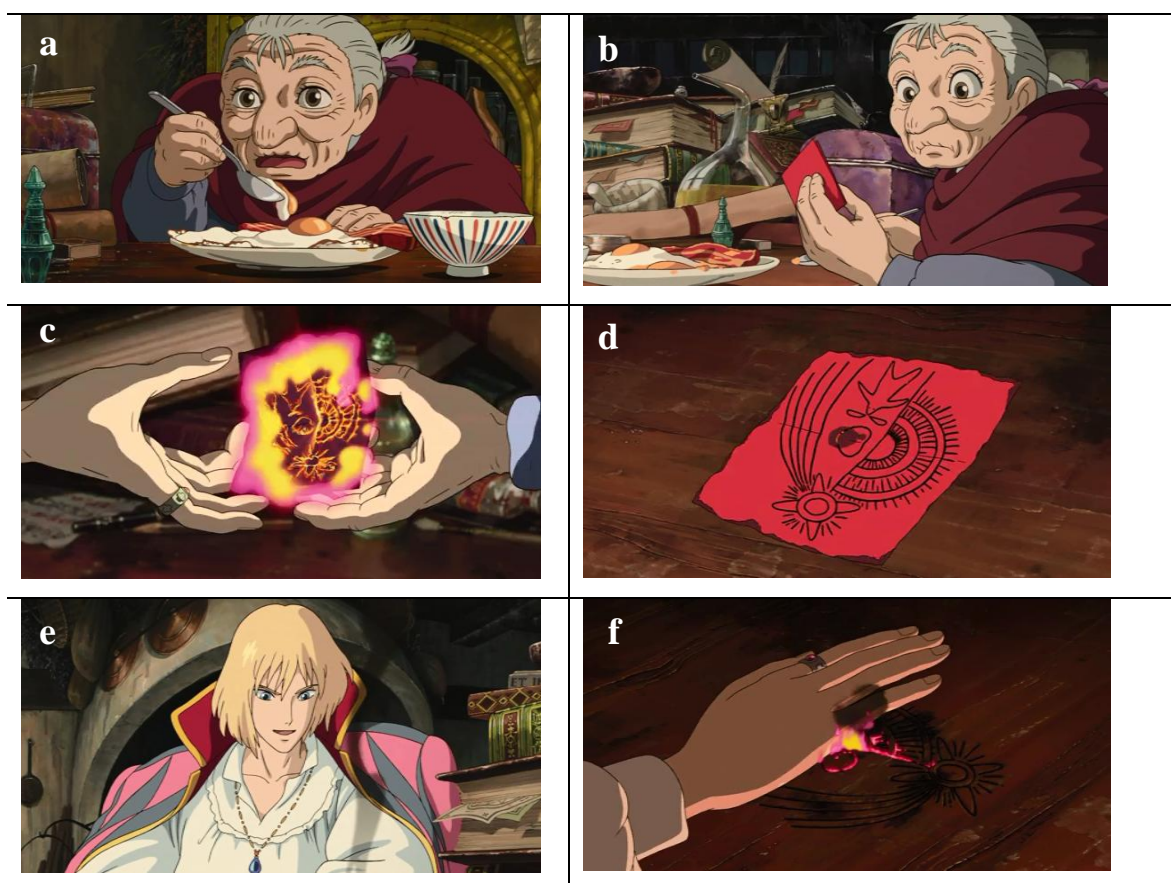
múltipla, provando que o texto “original” é, em sentido literal, uma ficção, tal qual o filme, que em suas marcas cria uma pluralidade de sentidos.

5.2.3. O feitiço

Na tabela 31, apresentamos a comparação entre os feitiços que a Bruxa das Terras Desoladas joga em Howl no texto escrito, e o feitiço que Arechi no Mahou joga em Hauru no filme de Hayao Miyazaki. Vejamos as diferenças.

Tabela 2: O feitiço

“Michael eagerly thrust a strange, slightly shiny paper into her hand. It looked unusual, even for a spell. It was printed in bold letters, but they were slightly gray and blurred, and there were gray blurs like recreating storm clouds, round all the edges”⁵² (JONES,2001,p. 133 e 134).



⁵² Michael ansiosamente colocou em suas mãos um papel estranho e levemente brilhante. Parecia incomum, mesmo que para um feitiço. Fora impresso com letras em negrito, mas elas eram levemente acinzentadas e borradas, borrões cinzas recriavam nuvens de tempestade em todos os cantos do papel. (JONES,2001, p. 133 e 134, tradução nossa).

No filme, o feitiço chega ao castelo por meio de uma porta mágica enquanto no filme Hauru percebe uma magia enquanto Sophie toma café (a), ao perguntar sobre o que ela tem no bolso encontra-o (b). Além disso, destacamos o fato de que, no livro, um feitiço fora escrito e não em forma de imagem, como na tabela 31 (d). Mesmo sendo possível imprimir um desenho, no livro, o feitiço encontra-se escrito, com letras acinzentadas em um papel levemente brilhante e decorado com nuvens de tempestade. Já na materialidade fílmica, o feitiço é representado imagetivamente, ou seja, um feitiço em forma de desenho.

O feitiço, no livro, era composto de um poema que descrevia uma lista de itens que, ao serem cumpridos, dariam à Bruxa o direito de capturar Howl. Os itens eram: pegar uma estrela cadente; tocar uma raiz de mandrágora; completar dez mil dias e noites; ouvir o canto da sereia; dizer quem tinha pegado o pé do demônio ou manter o mal afastado; e compreender o que o vento tinha a ver com uma mente honesta.

Observemos que, na figura do feitiço, representada no papel vermelho que queima sobre a mesa de Hauru (c), podemos notar alguns itens que poderiam ser interpretados como os itens da lista (d): há uma figura, que poderia representar uma estrela cadente; abaixo desta, podemos observar um corpo humano com folhas na cabeça, ou seja, uma representação comum das mandrágoras⁵³. Por fim, temos um semicírculo que poderia ser compreendido como um calendário antigo, como os modelos que foram muito utilizados por algumas culturas indígenas, como os calendários desenvolvidos pela cultura Maya, que poderiam representar o tempo dos dez mil dias de Hauru, e um coração, que seria o bem de maior valor e que ele perderia. Além disso, no filme, Hauru “lê” a imagem do feitiço (e) da seguinte forma:

*“Totemo furoi mahou dayo. Shikamo kyouriyoku da. Anji nagare boshi wo toraeshi mono kokoro naki otoko omae no shizou wa watashi monoda”*⁵⁴.

Assim, também nessa cena, percebemos a obra em aberto, que Orlandi (2001) explica dizendo:

A incompletude é característica de todo processo de significação. A relação pensamento/linguagem/mundo permanece aberta, sendo a interpretação função dessa incompletude, incompletude que consideramos como uma

⁵³ Mandrágoras segundo a cultura popular europeia seriam plantas que teriam uma raiz semelhante a um bebê humano e que gritariam amaldiçoando ao inferno aqueles que a arrancassem da terra.

⁵⁴ “É uma magia muito antiga e muito poderosa. Você que pega uma estrela cadente, homem com coração corrompido, seu coração será meu” (Transcrição da fala presente em Hauru no Ugoku Shiro aos 32’, tradução nossa).

qualidade e não um defeito: a falta, como temos dito em abundância, é também o lugar do possível na linguagem. É isto que chamamos ‘a abertura do simbólico’, à qual juntamos o fato de que a questão do sentido é uma questão que não se fecha (ORLANDI, 2001, p. 19).

Sendo assim, percebemos que o diretor-tradutor se utiliza de vários recursos que estão disponíveis para o seu tipo de obra. Quando, no filme, existe a inserção de uma imagem que representa a lista, temos uma imagem que funciona para evidenciar a interpretação do diretor, além disso, quando Hauru “lê” os símbolos, que ficaram gravados na mesa (f), ele o faz dando voz à interpretação do diretor ao ler a lista do livro. Podemos observar que a cena foi construída de modo diferente, e significa de outra forma. Miyazaki poderia, mesmo em um filme, mostrar uma lista escrita, como a do livro, mas opta por “desenhá-la” e descrever o feitiço, de forma que, mesmo crianças que ainda não saibam ler, ou que não tenham a agilidade para ler, em velocidade, na tela do cinema, consigam entender que Hauru está sendo enfeitiçado. Dessa forma, compreendemos que texto imagético funciona de forma diferente do texto escrito, pois, além de fazer emergir a interpretação do diretor acerca do feitiço, a imagem utilizada contribui para a atenção do público ao filme.

5.2.4 O cabelo de Howl

Na tabela abaixo, temos a cena em que Hauru, desavisado da limpeza que Sophie fizera em seu banheiro, utiliza seus produtos de beleza e acaba tingindo os cabelos por acidente. No livro, isso também acontece, porém seu cabelo, que antes era loiro, passa a ser levemente avermelhado. No filme, contudo, o cabelo passa de loiro a ruivo, depois a roxo e, finalmente, termina por ficar definitivamente preto. Observemos a comparação

Tabela 32: O cabelo de Howl

“He sat down with a thump on the three-legged stool and jabbed at his wet head with his finger. ‘Look. Survey. Inspect. My hair is ruined! I look like a pan of bacon and eggs!’ Michael and Sophie bent nervously over Howl’s head. It seemed the usual flaxen color right to the roots. The only difference might have been a slight, very slight, trace of red. Sophie found that agreeable. It reminded her a little of the color her own hair should have been”⁵⁵ (JONES, 2001, p. 88).

⁵⁵ Ele sentou-se com um baque no banquinho de três pernas e apontou com um baque no banquinho de três pernas e apontou para sua cabeça molhada com o dedo. "Olhe. Pesquise. Inspeção. Meu cabelo está arruinado! Eu pareço uma panela com bacon e ovos! "Michael e Sophie se inclinaram nervosamente sobre a cabeça de Howl". Parecia que louro desde as raízes, como sempre. A única diferença poderia ter sido um leve, muito leve,



Como comentamos na descrição das personagens, Sophie tem a cor de seus cabelos alteradas no filme, de ruivos passam a castanhos, pois para a cultura japonesa poderia representar de forma mais marcante a simplicidade da personagem. No livro, quando os cabelos do bruxo ficam levemente ruivos, Sophie gosta do tom, pois a mudança a faz lembrar a cor de seus próprios cabelos, ou seja, nesse momento, podemos dizer que acontece uma aproximação entre Sophie e Howl também fisicamente. Howl começa a ser mudado pela chegada de Sophie, e essa transformação é reafirmada pela aproximação de suas características físicas, nesse caso o cabelo do bruxo. No filme, Sophie não tem cabelos ruivos e sim castanhos. A forma como o diretor interpreta essa mudança e faz com que essa interpretação se manifeste no filme, é mudando os cabelos do bruxo para várias cores (figuras c e d), para que ele possa justificar seu ataque (figuras a e b) e, finalmente, passando o cabelo de Hauru para a cor preta até o final do filme. Essa transformação que ocorre na cor dos cabelos também aproxima as personagens, mas não com a mesma intensidade da aproximação do livro.

Dessa forma, podemos perceber o que Orlandi (2001) explica acerca da interpretação, que não consegue se desvincular de uma memória e que acontece num espaço da linguagem se relacionando com o mundo. O sujeito que interpreta está exposto ao jogo, ao acaso, mas

traço de vermelho. Sophie achou agradável, lembrava um pouco da cor que seu próprio cabelo deveria ter tido (JONES, 2001, p.88, tradução nossa).

também à ordem e as regras do discurso, que segundo a autora servem para que o sujeito consiga significar o que antes não tinha sentido. Percebemos, assim, que é por meio da interpretação que também nós, analistas do discurso, conseguimos atribuir sentidos às transformações produzidas pela interpretação que fora materializada antes da nossa, e que nos serve como *corpus* de análise.

Assim, Hauru, com cabelos levemente ruivos, não conseguiria se aproximar fisicamente de Sophie, nem daria ao público motivo suficiente para todo o drama retratado. O diretor, em sua interpretação, procura manter os sentidos que foram estabelecidos em um momento anterior, no caso a escrita do texto. Jones (2001) caracteriza Sophie como ruiva e Hauru como loiro que passa a ruivo, se no filme o cabelo de Sophie passa a ser marrom por conta da interpretação do diretor, o cabelo de Hauru passa para preto pelo mesmo motivo. Ou seja, constatamos o que Orlandi (2001, p. 28) propõe quando escreve: “os sentidos - sempre aí em seu movimento de produzir rupturas, acontecimentos - não estão no entanto jamais soltos (desligados, livres), eles são administrados (geridos)”. E isso se dá na medida em que as transformações são feitas e reafirmadas pelo diretor.

5.2.5 A batalha

Na próxima tabela, buscamos analisar e comparar a única batalha presente no livro juntamente com a batalha que acreditamos ser correspondente no filme.

Tabela 33: A batalha

“Sophie and Michael ran to the broom cupboard, where they seized a velvet cloak each and flung them on. Sophie got the one that turned its wearer into a red-bearded man. Now she knew why Calcifer had laughed at her in the other one. Michael was a horse. (...) The street was full of people looking upward. No one had time to notice things like horses coming out of houses. Sophie and Michael looked too, and found a huge cloud boling and

twisting just above the chimney tops. (...)Everyone realized that the fight was not over yet and splashed backward hurriedly against the sheds and houses on the quayside”⁵⁶ (JONES,2001, p. 234 e 235).



Como comentamos mais detalhadamente na seção 3.3.6, o filme *Hauru no Ugoku Shiro* é repleto de batalhas, que foram pensadas por seu diretor. No entanto, no livro de Jones (2001), tais batalhas não são apresentadas, com exceção da presente na tabela acima.

No livro, Sophie e Michael estão em casa enquanto Howl sai para o funeral de sua antiga professora. Algum tempo se passa e os dois notam uma incrível agitação em Calcifer. O demônio do fogo começa a mudar de cor e se mostra extremamente concentrado. Seus olhos se multiplicam e passam de azuis para brancos o tempo todo. Sophie e Michael começam a escutar estrondos e explosões e, ao se aproximarem da janela, veem todos os moradores alvoroçados olhando nas janelas e saindo de suas casas para ver o que estava acontecendo. Os dois se disfarçam e seguem a multidão até o porto. Ao olharem para o céu, veem Howl e a Bruxa das Terras Desoladas em um misterioso duelo de ilusões; um tentava enganar o outro para que perseguissem uma ilusão enquanto preparavam ataques surpresa. Sophie e Michael assistem, assustados, aos bruxos que duelam no céu, mudando de forma a

⁵⁶ Sophie e Michael correram para o armário de vassouras, de onde cada um pegou uma capa de veludo e vestiu. Sophie pegou a que transformava quem a vestisse em um homem de barba ruiva. Agora ela sabia por que Calcifer tinha rido dela no outro dia. Michael era um cavalo. (...)

A rua estava cheia de pessoas que olhavam para cima. Ninguém tinha tempo para perceber coisas como cavalos saindo de casas. Sophie e Michael olharam também, e encontraram uma enorme nuvem fervendo e se mexendo um pouco acima do topo das chaminés. (...)

Todo mundo percebeu que a luta ainda não tinha terminado ainda e foram para trás apressadamente em direção aos galpões e casas do cais (JONES,2001, p. 234 e 235, tradução nossa).

cada instante. Hauru constrói um navio irreal, a fim de descansar ali e enganar a bruxa, mas ao atrair sua atenção para o mar faz com que os ataques tragam as sereias a superfície fazendo, acidentalmente, com que um dos itens da lista do feitiço se cumpra.

No filme, porém, Sophie e Maruku saem para fazer compras no cais (a) e, enquanto estão ali, chega um dos mais avançados navios de guerra do reino destruído e aviões que jogam bombas no mar(b). Maruku quer chegar mais perto, mas Sophie avista um dos monstros da Bruxa que estava sempre espionando à procura de Hauru (c). Os dois voltam correndo para casa (d) e, tempo depois, chega Hauru cansado de mais uma batalha.

No livro, essa batalha é única e importante, pois Howl e Calcifer dão algumas pistas sobre algo que a bruxa possui e que a faz tão poderosa. Quando Howl volta da batalha, encontra Calcifer esgotado e bravo por não ter sido avisado, já que ele precisa ficar atento e empenhado em ajudar o bruxo nutrindo com mais poderes durante a luta. Howl e Calcifer conversando comentam que Calcifer é mais forte que o demônio da bruxa, porém dizem que o da bruxa é muito mais antigo e sábio. Não deixam claro do que estão falando, mas, ao juntar as peças, compreendemos que os dois sabem que ela também possui um demônio do fogo como Calcifer.

No filme, Karushifa não chega a ser mencionado na batalha que ocorre entre os reinos que estão em guerra. Quando Hauru chega ao castelo cansado e com metade do corpo transformado, o público entende que ele estava defendendo o reino e a cidade na batalha, contudo, não mostra a participação do demônio que se transformava assustadoramente em sua lareira, com doze olhos e a mudança de cores. Assim, a interpretação do diretor mostra uma guerra constante que permeia várias situações e que motiva as batalhas do filme. Hauru, nesse caso, é um bondoso bruxo que luta para impedir que as bombas caiam na cidade e machuquem a população. Dessa forma, percebemos que, mais uma vez, o movimento de interpretação do diretor que se materializa no filme funciona de modo a construir e reafirmar a imagem do bruxo como um herói, uma figura bondosa que procura proteger Sophie, Maruku e a todos os cidadãos.

Percebemos, a partir dessa transformação, que a tradução é um movimento primeiro que liga, por meio da interpretação, todo o trabalho que propomos em uma única metáfora: a metáfora do movimento que envolve espaço, tempo e personagens.

5.2.6 A visita de Fanny

Na próxima tabela, apresentamos um recorte da cena em que Fanny reencontra Sophie no filme e no livro e demonstramos como, na transposição de materialidades, a interpretação do diretor se fez presente, produzindo alterações na materialidade fílmica. Vejamos.

Tabela 34: A visita de Fanny

“Fanny turned round and gaped at Sophie. ‘Sophie!’ she exclaimed. ‘Oh, good gracious, child, what’s happened to you? You look about ninety! Have you been very ill?’ And, to Sophie’s surprise, Fanny threw aside her hat and her parasol and all of her grand manner and flung her arms round Sophie and wept”⁵⁷ (JONES, 2001, p. 294).



Para pensar essa modificação instaurada pela interpretação do leitor, recorremos a Orlandi (2001) que, ao falar sobre os sentidos e seus deslocamentos, explica que a interpretação pode ir além dos efeitos de evidência, ou seja, do que estava posto na

⁵⁷ Fanny virou e ficou boquiaberta com Sophie. ‘Sophie!’, Exclamou ela. ‘Oh, Meu Deus, querida, o que aconteceu com você? Você parece ter noventa anos! Você esteve muito mal?’ E, para surpresa de Sophie, Fanny jogou de lado seu chapéu e seu guarda-sol e todos os seus modos refinados e apertando os braços em volta Sophie, chorou. (JONES, 2001, p. 294, tradução nossa).

superficialidade do texto e que se pretende verdadeiro. Segundo a autora, na análise do discurso, busca-se inaugurar novos e outros modos de leitura. Diante disso, acreditamos que a leitura que Miyazaki faz de *Howl's moving castle* vai além do posto e age deslocando sentidos. Dito de outra forma, o diretor, ao materializar sua interpretação, mostra os sentidos que depreendeu do texto, ao mesmo tempo esse texto transposto em outra materialidade pode ter seus sentidos deslocados e significar de outra forma para seus espectadores.

No filme, a visita repentina de Fanny (a) e (b) não passa de uma armação da bruxa real Suriman, que busca espionar Hauru. Tanto que ela vai até a casa e “esquece” ali sua bolsa com o inseto espião (c), que é encontrado pela Vovó, (d), e jogado para que Calcifer o coma (f). Miyazaki coloca as cenas de modo a corroborarem com as transformações que faz anteriormente no fio narrativo de sua história.

Jones (2001), em seu livro, trabalha com um reencontro armado pelo bruxo Howl, para que Sophie fique animada e entretida ao rever sua família e deixe de se meter em confusões. Dessa forma, segundo Orlandi (2001), podemos ver a reafirmação do que a autora caracteriza como “inclinação do olhar” do sujeito-leitor, nesse caso, do diretor-leitor que se inclina sobre o texto tendo seu olhar dirigido para pontos específicos que contribuam para sua interpretação que flui em um sentido.

Enquanto no livro há um encontro feliz de Sophie com sua família que, verdadeiramente, sente sua falta e que estava a sua procura, no filme, temos a presença de uma mãe que se deixa manipular pelas ameaças de Suriman e acaba agindo para se salvar em vez de arriscar-se pela própria filha, visto que no filme Fanny é mãe e não madrasta. Podemos observar que o filme funciona para o fortalecimento do sentimento de família que Sophie constrói com Maruku, Hauru e até com a Vovó. O relacionamento familiar faz mais sentido se construído no castelo, com a criança e o “marido”, pela qual ela se apaixona, do que por uma mãe que se preocupa com a própria pele, em vez de ajudar a filha. Portanto, a interpretação que o diretor materializa no filme funciona de modo a produzir outros efeitos de sentido, considerados mais “aceitáveis” para seu público-alvo e mais condizente com o enredo que ele propõe.

5.3 Algumas considerações sobre a interpretação e as cenas modificadas

Consideramos que a interpretação, embora seja a volta do sujeito, essa posição “interpretador” não é ocupada por um sujeito empírico, sendo também instituído por uma

função que, em um dado momento, é ocupada pelo autor, em outro momento pelo tradutor, sendo esse lugar de excelência do leitor. Além disso, vemos que interpretar não é apenas depreender sentidos que estão no primeiro plano, é investigar seus deslocamentos, o todo textual para produzir uma leitura discursiva da obra. Por conta disso, a interpretação proporciona a desvelação do efeito de naturalização da tradução e dos sentidos. O leitor, frente à obra traduzida, pensa estar sem escolhas e acaba tomando aquele texto como único e impossível de ser realizado em outra forma. Sendo assim, somente pelo contato com os dois textos, novos sentidos e possibilidades podem ser evidenciadas.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, procuramos responder nossa pergunta de pesquisa: Como se realiza a função autor na tradução de *Howl's moving castle* para *Hauru no ugoku shiro*? Para isso, expusemos e articulamos diversos conceitos e teorias e, nesse percurso, delimitamos uma metodologia de análise tradutória que não se pretende única. Acreditamos que, por meio desse trabalho, foi possível observar que a função autor se realiza na transposição do texto escrito para a materialidade fílmica na figura do diretor que, em dado momento, ocupa esse espaço vazio. É ocupando essa posição que o diretor consegue realizar a complexa tarefa de selecionar, organizar, excluir, modificar, inserir enunciados e, com isso desloca sentidos entre as obras.

Assim, podemos dizer que a função autor de *Hauru no Ugoku Shiro* é ocupada por Hayao Miyazaki nos momentos em que as personagens são construídas e junto com cenas modificadas ou inseridas deslocam efeitos de sentido do texto de partida, *Howl's moving castle* de Diana Wynne Jones. Efeitos de sentido que poderiam ser produzidos com a leitura do texto escrito foram deslocados na materialidade fílmica, como demonstramos em nossas análises. Além disso, são produzidos de maneira diferente, ou seja, além de mudanças, há inserções e exclusões, que significam para o público espectador. Concluímos que essas mudanças contribuem para a realização da função autor nessa tradução.

Ainda, por meio de nosso percurso teórico-analítico, procuramos pontuar e analisar, de forma descritiva e interpretativa, a construção das personagens fílmicas em comparação com as personagens que, primeiramente, foram representadas de maneira escrita. Constatamos que a função autor se atualiza e se reafirma desde a escolha das personagens que permanecerão na tradução até sua caracterização final, por meio da aparência física e de suas atitudes representadas na animação. Foi possível observar, ainda, que as modificações podem significar de maneiras diferentes, sendo o modo apontado por nós apenas uma das opções possíveis.

Além disso, em nosso trabalho buscamos promover um diálogo contextualizado à luz das teorias do discurso acerca da interpretação. De acordo com essa proposta de análise, foi possível constatar que a interpretação do diretor se materializa na obra de diversas formas. Primeiramente, consideramos o momento em que os enunciados são produzidos, sua distância temporal e cultural. Observamos que o filme é pensado de acordo com a memória de seu

diretor que, nesse caso, pode ser diferente da memória da escritora, pois estão em momentos diferentes, países diferentes, contextos sociais e políticos distintos.

Podemos dizer que *Howl's moving Castle* só emerge dessa forma porque existe essa condição. É também essa memória que permite que Miyazaki interprete o texto de dada forma e faz com que essa interpretação se realize de forma diferente para cada membro de sua audiência, interpretação que se realiza de forma diferente, porém sempre em uma dada direção.

Concluimos que o texto de partida é organizado de uma maneira a partir dos dados presentes na formação discursiva em que se insere e, por sua vez, a adaptação fílmica faz o mesmo explorando outras opções que são infinitamente grandes, mas nunca infinitas. Em outras palavras, a interpretação do diretor dá origem a uma obra que difere do texto escrito, mas que, ao mesmo tempo em que se afasta, se apoia nesse texto, nesse fio interdiscursivo e permite que o público desloque outros sentidos, mas sempre de acordo com os limites do texto.

Não obstante, nos foi possível observar que a inserção das cenas não existentes no livro fizeram com que muitos sentidos fossem criados e fizeram com que outros sentidos possíveis emergissem na tela. Além disso, assim como as personagens contribuem para a construção do sentido, essas cenas inseridas pelo diretor estão sempre corroborando para a afirmação das modificações que ele faz, tanto nas personagens quanto no enredo da narrativa. Interessante notar que tais observações só foram possíveis a partir do momento em que tivemos acesso às narrativas: fílmica e escrita, já que quando se está diante apenas do livro, ou apenas do filme, cada um significa de uma forma, mas quando se está diante de ambos, é possível notar as diferenças e dar sentido à interpretação que se apresenta frente a nós.

Nesse trabalho, é possível encontrar ainda reflexões sobre a função autor, ou seja, o foco não está no autor empírico, mas na posição ocupada pelo sujeito. Buscamos evidenciar essa complexa tarefa que foi exercida por meio da transposição do livro de Jones (2001) para o filme de Miyazaki (2004). As análises propostas trabalham para a visão de autoria, que reafirma o que fora asseverado por Foucault. Acreditamos que, com esse trabalho conseguimos desenvolver a proposta do filósofo, por meio de um exemplo de análise da função-autor, que contribui tanto para os estudos da linguística como da literatura e da tradução.

Por meio dos nossos estudos sobre a interpretação, buscamos possibilitar uma quebra de barreiras entre o que seria a fidelidade para uma obra uma vez que ressaltamos que a interpretação é uma etapa da leitura e que, por meio de sua tradução, temos como resultado uma obra diferente, mas nunca nova, pois tudo que já foi dito e se encontra à disposição para novas organizações, que não serão, em hipótese alguma, formuladas sem interpretação. Dessa forma, acreditamos que nosso trabalho possa contribuir para os estudos da tradução uma vez que a autoria é uma questão amplamente discutida por seus estudiosos. Em nosso trabalho não nos prendemos a fidelidade e entendemos a autoria de outra forma. Para tanto, seguimos por entrecaminhos que buscam explicar e evidenciar o processo de formação de uma obra cinematográfica pela transformação de uma obra literária.

Com este trabalho, esperamos contribuir, ainda que minimamente, para o estudo da literatura em sintonia com a AD no Brasil, destacando, principalmente, as diferentes formas de construção dos sentidos nas diferentes materialidades discursivas. Para possibilitar contribuições para essa área, julgamos relevante a aplicação da metodologia de análise que propomos neste trabalho em outros *corpora*. Quiçá seja possível a aplicação de nossa metodologia em *corpus* literários e seus correspondentes em outras mídias artísticas.

REFERÊNCIAS

- AMORIN, L.M, *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- ARROJO, R. *Oficina de Tradução: A teoria na prática*. São Paulo: Editora Ática S.A, 1986.
- AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade (s) Enunciativas. Trad. Celene Cruz e João Wanderley Geraldi. In: *Caderno de Estudos Linguísticos*. Campinas: jul/dez.1990.
- BAKHTIN, M. M, *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BENJAMIN, W. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. BRANCO, L.C. (org.). Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- CARROL, L. *Alice's Adventures in Wonderland & Other Stories*. New York: Barnes & Noble Inc, 2010.
- CHARTIER, R. *A ordem dos livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séc. XIV e XVIII*. Trad. Mary Del Priore. 2 ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.
- _____. *Formas e sentido. Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Trad. Maria de Lourdes Meirelles Matecio. 2 ed. Campinas: Mercado das letras; Associação de leitura do Brasil (ALB), 2011.
- _____. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. Trad. Luzmara Curcino e Carlos Eduardo Bezerra. São Carlos: EduFSCAR, 2012.
- COITO, R. F. *Entre autoria e plágio: da heterogeneidade do dizer no arquivo literário*. LLjournal, 2009. Disponível em: <<http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/513/590>> Acesso em: 28, dez. 2012.
- _____. *A ilustração: da materialização do interpretável*. In: NAVARRO, P.; POSSENTI, S. (Orgs.). *Estudos do Texto e do Discurso: Práticas Discursivas na Contemporaneidade*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.
- DAVALLON, J. *A imagem, uma arte da memória?* In: ACHARD, P.(et al.) *Papel da Memória*. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

DELEUZE, G. *O ato de criação*. Trad. José Marcos Macedo. Folha de São Paulo, 1999. Disponível em: <<http://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/gilles-deleuze-o-ato-de-criao.pdf>> Acesso em: 24, aug. 2013.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DINIZ, T. F. N. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DONNE, J. *The Complete English Poems*. London: Penguin Books Ltd, 1996.

ECO, U. *Interpretação e Superinterpretação*. Trad. MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ELLSWORTH, E. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: _____. *Nunca fomos humanos – nos rastros do sujeito/ organização e tradução* Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FISH, S. *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*. London: Harvard University Press, 1980.

FOSSATTI, C. L. CINEMA DE ANIMAÇÃO: Uma trajetória marcada por inovações *Anais (on-line) do 7º Encontro Nacional de História da Mídia: mídia alternativa e alternativas midiáticas*, 2009, Fortaleza, CE.. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/7o-encontro-20091/CINEMA%20DE%20ANIMACaO%20Uma%20trajetoria%20marcada%20por%20ino vacoes.pdf>>. Acesso em 22 jun 2013.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. In: Série Apontamentos, n.29. Trad. Adalberto de O. Souza. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 1995.

_____. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo,: Martins Fontes, 1999.

_____. Linguagem e literatura. Trad. Roberto Machado. In: MACHADO, R. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000a.

_____. *O que é um autor?*. Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens/Veja, 2000b.

_____. *Ditos & Escritos (vol. IV): Estratégia, Poder-Saber*. (org. Manoel Barros da Motta). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *A arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GRAÇA, M. E., *Entre o Olhar e o Gesto: Elementos para uma poética da imagem animada*. São Paulo: Editora Senac, 2006.

GRIMM, I. *Contos de Grimm: o Príncipe Sapo e Outras Histórias - vol. 2*. Porto Alegre: LP&M Editora, 2002.

HERMANS, T. *Translation's other*. 1996. Disponível em <http://discovery.ucl.ac.uk/198/1/96_Inaugural.pdf> Acesso em 02 jan 2014.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

JAKOBSON, R. On Linguistic Aspects of Translation. In: VENUTTI, L. *The Translation studies reader*. New York, NY, Routledge, 2000.

JONES, D. W. *Howl's moving castle*. New York, NY, HaperCollins Publishers Inc., 2001.

LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LEVY, P. *A ideografia dinâmica: rumo a uma imaginação artificial?*. Trad. Marcos Marcionilo e Saulo Krieger. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

LUCENA, A. J. *Arte da animação: técnica e estética através da história*. 3ª Ed. São Paulo: Editora Senac, 2011.

MACHADO, R. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MIYAZAKI, H. *Hauru no Ugoku Shiro*. São Paulo: PlayArte, 2004. 1 DVD (120 min.), son. color.

MORRISON, M. *Becoming a computer animator*. Indianápolis: Howard W. Sams, 1994.

ORLANDI, E. *Discurso e Texto: formação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2001.

_____. *Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 4ª ed. Campinas: Pontes, 2004.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PROPP, V. *Morfologia do conto*. Trad. Jaime Ferreira e Victor Oliveira. 2 ed. Lisboa: Veja, Ltda, 1983.

ROBINSON, J. M. *The cinema of Hayao Miyazaki*. 2 ed. Maidstone, UK: Crescent Moon Publishing, 2013.

RODRIGUES, E.A. As estratégias narrativas no cinema de animação. *Anais (on-line) do II Congresso Internacional Comunicación 3.0*. Salamanca, Espanha, 2010.. Disponível em: <

<http://campus.usal.es/~comunicacion3punto0/comunicaciones/043.pdf>> Acesso em: 23, jun, 2013.

ROSA, I. F. Autoria e escrita: o efeito – sujeito nas memórias de Rosa Ambrósio. In: FERNANDES, C.A.; GAMA-KHALIL, M. M.; ALVES Jr., J. A. (Orgs.) *Análise do discurso em literatura: rios turvos de margens indefinidas*. São Carlos: Claraluz, 2009.

SHAKESPEARE, W. Hamlet. In: SHAKESPEARE. *The Complete Works of William Shakespeare*. New Jersey: Gramercy Books, 1990.

SPERBER, S. F. Introdução: a lenda da Flor Azul, o mito e o conto de fada. In: VOLOBUEF, K. (Org.) *Mito e Magia*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

STEINER, G. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Trad. Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

THE ACADEMY. *The 78th Academy Awards (2006) Nominees and Winners*. 2006. Disponível em: <<http://www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/78th-winners.html>>. Acesso em 20 jun 2013.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello, 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TOLKIEN. J. R. R. *The Lord of the Rings*. Great Britain: HarperCollins Publishers, 1994.