

A ANTERIORIDADE POSTERIOR: UMA LEITURA DESCONSTRUCIONISTA DAS ADAPTAÇÕES FÍLMICAS DE O HOBBIT, DE PETER JACKSON

THE POSTERIOR ANTERIORITY: A DECONSTRUCTIONIST READING OF THE FILM ADAPTATIONS OF THE HOBBIT, BY PETER JACKSON

Recebido:22/09/2023 Aprovado: 23/10/2023 Publicado: 29/12/2023

DOI: 10.18817/rlj.v7i2.3417

Ismael Arruda Nazário da Silva¹

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-8161-348X>

Charles Albuquerque Ponte²

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-4342-6928>

Resumo: Investigaremos, neste trabalho, a relação opositiva entre anterioridade e posterioridade nas adaptações cinematográficas de *O hobbit*, do diretor Peter Jackson, em relação às adaptações de *O senhor dos anéis*, do mesmo diretor, sob uma perspectiva desconstrucionista. As adaptações *live action* do primeiro livro de contos de fadas de Tolkien para as telas apresentam elementos que as possibilitam serem estudadas segundo os preceitos pós-estruturalistas de Derrida, visto que receberam diversos elementos das adaptações de *O senhor dos anéis* que não existiam na aventura literária de Bilbo pela Terra-média, o que resulta em uma indecidibilidade no que diz respeito à jornada de Bilbo, no cinema, ser anteriores ou posterior à narrativa de Frodo. Dessa forma, considerando o exposto, este estudo reúne estudos em torno da desconstrução, como Derrida (2005, 2014 e 2017) e Siscar (2013), e trabalhos sobre tradução intersemiótica, como Jakobson (1993), Lefevere (2007) e Stam (2006). Nosso corpus de análise contempla as três adaptações da franquia *O hobbit*: Uma jornada inesperada (2012), A desolação de Smaug (2013) e A batalha dos cinco exércitos (2014), e as três adaptações de *O senhor dos anéis*: A sociedade do anel (2001), As duas torres (2002) e O retorno do rei (2003). Levaremos em consideração, para tanto, na análise, elementos como personagens e motivos narrativo-imagéticos, a fim de elucidarmos as relações existentes entre anterioridade e posterioridade naquelas produções sob um enfoque desconstrucionista.

Palavras-chave: Desconstrução; Anterioridade e Posterioridade; Adaptação fílmica; O hobbit; O senhor dos anéis.

Abstract: In this work, we will investigate the oppositional relationship between anteriority and posteriority in the film adaptations of *The Hobbit*, by director Peter Jackson, in relation to the adaptations of *The Lord of the Rings*, by the same director, from a deconstructionist perspective. The live action adaptations of Tolkien's first book of fairy tales for the screen present elements that allow

¹ estudante de doutorado na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) e possui mestrado em Letras pela mesma instituição. É graduado em Língua Inglesa e sua Literatura, pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), e especialista em Teoria, Metodologia e Prática de Ensino, pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Tabuleiro do Norte (IFCE – 2023). Atualmente, é professor efetivo na rede pública de ensino do Estado do Ceará. E-mail: will_dublin@outlook.com

² possui graduação em Letras Português e Inglês pela Universidade Estadual do Ceará (1999), especialização em Conto de Língua Inglesa no Século XX pela Universidade Federal do Ceará (2001), mestrado em Letras (Inglês e Literatura Correspondente) pela Universidade Federal de Santa Catarina (2003) e doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade de Campinas (2011). Atualmente é professor adjunto IV da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas de Língua Inglesa, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura e Cinema Norte-Americanos pós 1960 e teoria literária. E-mail: ca_ponte@yahoo.com.br

them to be studied according to Derrida's post-structuralist precepts, as they received several elements from the adaptations of *The Lord of the Rings* that did not exist in the literary adventure of Bilbo through Middle-earth, which results in an undecidability as to whether Bilbo's journey, in the cinema, is before or after Frodo's narrative. Thus, considering the above, this study brings together studies around deconstruction, such as Derrida (2005, 2014 and 2017) and Siscar (2013), and works on intersemiotic translation, such as Jakobson (1993), Lefevere (2007) and Stam (2006). Our corpus of analysis includes the three adaptations of *The Hobbit* franchise: *An Unexpected Journey* (2012), *The Desolation of Smaug* (2013) and *The Battle of the Five Armies* (2014), and the three adaptations of *The Lord of the Rings*: *The Society of Ring* (2001), *The Two Towers* (2002) and *The Return of the King* (2003). For this purpose, we will take into consideration, in the analysis, elements such as characters and narrative-imagery motifs, in order to elucidate the relationships between anteriority and posteriority in those productions under a deconstructionist approach.

Keywords: Deconstruction; Anteriority and Posteriority; Film adaptation; *The Hobbit*; *Lord of the Rings*.

Introdução

O britânico John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973) produziu obras literárias que há bastante tempo foram aclamadas por leigos, acadêmicos e cineastas do mundo todo. *O hobbit* (1937) e *O senhor dos anéis* (1954-1955) são exemplares em abordar o universo de conto de fadas, denominado de Terra-média, desenhado em letras pelo autor, povoado por variados seres oriundos do folclore nórdico conforme Olsen (2012), que influenciaram várias gerações de leitores e escritores. No início do século XXI, elas foram apropriadas pelo cinema na forma de *live action*.

O hobbit, foco deste trabalho, narra o percurso de Bilbo Bolseiro pela Terra-média, acompanhando de doze anões e um mago. O mago é Gandalf, e ele promove uma reunião com todos os anões na casa de Bilbo para planejarem como irão recuperar o lar deles, a Montanha Solitária, invadida por um dragão de fogo, Smaug, no auge do poder dos anões. Bilbo é contratado como ladrão para roubar a pedra arken, tida como a pedra do rei, e investida de grande valor. Dessa forma, o *hobbit* inicia uma jornada que o conduz a variados lugares onde perigos espreitam na forma de trolls, orcs, aranhas, entre outros, além do próprio dragão no final da aventura.

A obra de Tolkien começou a ser adaptada para o cinema na forma de *live action* a partir de 2001, com o lançamento mundial de *A Sociedade do Anel*, primeiro tomo da obra *O senhor dos anéis*. Nos anos seguintes, outras duas adaptações foram produzidas com bases nas demais narrativas da saga, quais sejam: *As Duas Torres* (2002) e *O Retorno do Rei* (2003), todos dirigidos por Peter Jackson, dando sequência à primeira adaptação, recebendo, inclusive, onze premiações no festival

do Oscar. Com o lançamento dos filmes, a procura pelos livros foi impulsionada e mais pessoas passaram a conhecer a obra literária.

A desconstrução foi pensada por Derrida em *Gramatologia*, em fins da década de 1960, transformando totalmente o modo como a filosofia, a ciência e a literatura compreendiam seus objetos de estudo. Ela postula que, trabalhar com pares de oposições, como bem e mal, amor e ódio, significante e significado, nos moldes de Saussure (2012), para citar alguns, a sociedade ocidental estabelece a prevalência de valor do primeiro significante sobre o segundo da dicotomia, originando relações hierárquicas. Essa hierarquização das relações pode ser compreendida sob uma perspectiva desconstrucionista, em que o texto, em formato escrito, falado ou imagético, no nosso caso, é desmontado, mas não destruído, e os discursos desconstruídos, conforme Derrida (2017).

A desconstrução, desse modo, se mostra como uma estratégia de leitura de textos. Em outras palavras, uma estratégia desconstrucionista desmonta o objeto de estudo e, o discurso que o sustenta, seguindo um viés metodológico: (1) explorar, à princípio, a cadeia de significantes de Saussure; (2) explorar as contradições internas da cadeia de significantes que surgem durante o processo de análise; e (3) rejeitar qualquer generalização que conduza a verdades universais.

Em se tratando de *O hobbit*, em ordem cronológica, a narrativa presente nesse livro é anterior à narrativa presente em *O senhor dos anéis*. No entanto, no cinema, a narrativa de *O senhor dos anéis* foi adaptada primeiro para o cinema. *O hobbit* somente apareceu nas telas dez anos após o lançamento de *A sociedade do anel* (2002). Isso nos direciona à hipótese de que *O hobbit* é anterior e posterior ao mesmo tempo, podendo, desse modo, devido par de oposição produzido, ser estudado com base na teoria da desconstrução de Derrida.

É importante, pois, questionarmos, diante do exposto anteriormente: Como se constitui a relação de hierarquia entre anterioridade e posterioridade nas adaptações fílmicas de *O hobbit*? Quais elementos contribuem para a que a obra em foco seja anterior e posterior ao mesmo tempo? Como a teoria da desconstrução pode contribuir para o entendimento da relação entre ambos os pares de apostos identificados para esta análise?

Assim sendo, se faz necessário compreender as relações entre anterioridade e posterioridade nas adaptações de *O hobbit*, apontando elementos que tornam a franquia anterior e posterior simultaneamente. Também se configura como

importante a investigação das relações anteriormente citadas sob uma perspectiva derridiana da desconstrução, analisando os elementos que a sustentam. Dessa forma, o presente trabalho adicionará novos conhecimentos e informações à fortuna crítica do autor, J.R.R. Tolkien, e do diretor, Peter Jackson, compreendendo a narrativa à luz da filosofia pós-estruturalista.

Nesse âmbito, focaremos nosso olhar, neste estudo, nas adaptações cinematográficas de *O hobbit*, de Tolkien, e de *O senhor dos anéis*. Investigaremos as relações existentes entre anterioridade e posterioridade sob um enfoque desconstrucionista. Utilizaremos os pressupostos derridianos na investigação e entendimento das relações hierárquicas entre essas duas categorias de análise a fim de ressignificarmos a primeira. Para tanto, destacamos oito fotogramas, quatro de cada franquia, e os analisaremos em pares, no que diz respeito aos personagens e aos motivos narrativo-imagéticos, que compreendem o enredo na forma do cinema.

Tradução intersemiótica e adaptação fílmica?

A relação entre literatura e cinema remete às origens do próprio cinema, quando, no século XIX, a arte de narrar por imagens ainda era limitada. Décadas se passaram e, após aperfeiçoamento técnico da tradicional sétima arte, as histórias literárias começaram a ser adaptadas para as telas. Autores como James Joyce, J. R. R. Tolkien, Charlotte Bronte e J. K. Rowling compõem alguns dos escritores cujas narrativas foram adaptadas para as telas.

Com o aumento da prática de adaptação de enredos literários para o cinema, vários estudiosos passaram a teorizar sobre o processo e o produto da tradução cinematográfica. Partindo de Jakobson, na década de 60, atravessando os estudos polissistêmicos culturais, e o desconstrucionismo de Derrida, por exemplo, Gentzler (2009) e Stam (2013), de forma sintética, apontam que as pesquisas sobre cinema sofreram mudanças grandiosas, possibilitando que os textos canônicos e não canônicos fossem investigados com base na perspectiva desses movimentos.

Jakobson (1993, p. 64), em *Linguística e comunicação*, aponta que “[...] o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído”. Ou seja, a tradução compreende a passagem de informação de signos de um sistema para signos de outro sistema, como no caso do cinema, por exemplo, quando o diretor produz um filme inspirado em um romance,

convertendo o texto fonte para outra linguagem. A interpretação de signos verbais por signos não verbais, Jakobson denominou de tradução intersemiótica.

O fluxo de informação de um meio verbal, como a obra literária, para um meio multifacetado, como o filme, que trabalha não somente com palavras, mas também com música, efeitos de som e fotografia, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade “tal e qual” de uma obra em relação à outra, como coloca Stam (2006). As próprias características do cinema, enquanto um sistema de signos diferente do sistema de signos da palavra escrita, inviabiliza a transcrição literal do texto de partida, tendo em vista o tempo em que o produto final terá como duração para ser reproduzido.

Hutcheon (2013), na mesma linha de pensamento, nos lembra que, ao transcrever uma história literária para o cinema, estamos transcodificando dois sistemas de gêneros e mídias diferentes que geram significados também diferentes. Entendemos, dessa forma, que, adaptar textos verbais para outras mídias, como o cinema, através de signos específicos de cada gênero, é reescrever, de modo suplementar, a obra de um autor por um diretor, também encarado como cocriador.

No livro *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária* (2007), Lefevere encara a adaptação como reescritura, no campo da tradução literária, para compreender como uma obra é modificada a partir de interesses ideológicos, poéticos e culturais. Ou seja, a adaptação não necessita ser fiel ao “original”, o que permite ser encarada como uma reescritura. O autor ainda aborda como as obras reescritas nas telas fazem parte do sistema literário, em um movimento de retroalimentação, com criação de novos significados.

Cattrysse (1992, p. 54, tradução nossa) vai além, e alarga as possibilidades de entender a adaptação fílmica, indicando que “[...] não há motivos para reduzir a concepção de tradução a apenas relacionamentos Interlinguísticos³”, podendo a narrativa literária ser apropriada por outro sistema semiótico e ressignificada. Desse modo, o estudo da adaptação não pode ficar restrito apenas à relação com a literatura, pois existem outros aspectos envolvidos na produção de um filme, como direção, atuação e fotografia, por exemplo. Assim, a adaptação poderia ser estudada numa perspectiva intertextual, a partir dos estudos polissistêmicos.

³ [...] there are no grounds for reducing the concept of translation to interlinguistic relationships only (CATTRYSSSE, 1992, p. 54).

Com relação à tradução em Derrida, o autor franco-argelino, em *Torres de Babel* (2002), nos aponta que, se existe uma relação de “cópia” e “original” entre o texto traduzido e o texto traduzante, respectivamente, ela não poderia ser reprodutiva, fria e passiva. Ou seja, a tradução não poderia ser uma mera imagem, ou cópia, de um trabalho tomado como original, ou primeiro, mas outra coisa que represente a relação entre os dois, na perspectiva do que o autor chama de *différance*. Obra original e cópia, assim, se retroalimentam e produzem significados no espaçamento entre ambas.

A obra literária original é modificada e se modifica constantemente na perspectiva da tradução, ou adaptação, sendo essa o momento do próprio crescimento daquele, numa ótica suplementar. “E, se o original chama um complemento, é que na origem ele não estava lá sem falta, pleno, completo, total, idêntico a si. Desde a origem do original a traduzir, existe queda e exílio” (DERRIDA, 2002, p. 47).

Desconstrução e operadores textuais

Para o filósofo Derrida, o pensamento metafísico ocidental, denominado de *logocêntrico*, está intrinsecamente ligado a uma abordagem baseada em pares de opostos. Espírito e matéria, fala e escrita, mulher e homem são alguns dos infinitos exemplos em que o primeiro termo é mais valorado do que o segundo. Desse modo, o autor compilou a desconstrução, na década de 60, inferida como um tipo de leitura, embora não seja uma metodologia, que desmonta um texto e elucida sentidos marginalizados no processo de escrita de um texto.

O foco nos pares de oposições foi necessário para o desenvolvimento da desconstrucionista, visto que os limites do pensamento logocêntrico puderam ser pensados como também fonte de conhecimento. Para Derrida (2014), no ensaio “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, no livro *A escritura e a diferença*, o limite não pode ser definido, mas rastreado, pois esse tem a possibilidade de surgir em um centro, como diferença. Em outras palavras, centro e limite não são áreas com bordas bem definidas, mas “regiões” indissociáveis, em que a identidade de uma região se fundamenta na medida da presença da outra.

A obra de Derrida, para Siscar (2012), não se organiza em torno de teorias estruturadas para explicar fenômenos da realidade. No lugar, o filósofo realiza

leituras de textos da literatura e da filosofia a fim de pensar a escrita e seu sistema de valores opositivos. O autor ainda comenta que Derrida não formulou um método para ser utilizado nas suas análises e que, portanto, não formulou teorias sobre seu modo de pensar. Cada obra lida por ele se torna, portanto, única, já que a desconstrução não é um método, e não reforça hierarquia de valores.

A desconstrução se revela, dessa forma, como uma abordagem de texto, que contribui para desmontar os discursos que servem de base para sustentar os objetos de estudo e para elucidar as aporias inerente desses discursos. O desconstrucionista assim: 1) explora a cadeia de significantes de Saussure, em que os significados se apresentam fixos; 2) explora as contradições internas da cadeia de significantes que surgem durante o processo de análise; e (3) rejeita qualquer generalização que possa conduzir a verdades universais.

Os textos analisados por Derrida são marcados por operadores textuais chamados indecidíveis. Os operadores não podem ser enquadrado na categoria de conceitos visto que não possuem sistematicidade, assim como também não podem ser encarados como tropos da linguagem, por gerar dicotomia. Um dos primeiros elaborados por Derrida foi a escrita-*pharmakon*, quando analisou a origem da escrita, partindo de um mito, no texto *A farmácia de Platão*. Nele, o autor aponta que a escrita, encarada como parricida, evoca uma falsa memória, e que, portanto, é nociva à memória verdadeira, ao pensamento, ao logos (DERRIDA, 2005).

O suplemento também foi elaborado pelo filósofo, e aponta para a reversibilidade dos opostos, dentro de uma escritura. Segundo ele, os contrários suprem uns aos outros, em uma cadeia linear de significantes. A suplementação supõe a ideia de um acréscimo de algo, como uma informação adicional, a um sistema supostamente completo, resultando em um movimento duplo de adição e substituição de significados em uma cadeia de termos (DERRIDA, 2017).

A *différance* e o rastro podem ser discutidos juntos visto que o rastro pode ser identificado com aquela. Para Derrida (2017) o rastro diz respeito à marca de uma inscrição, já que a realidade de algo é o próprio rastro, tento em vista que o “algo” em si já deixou de existir ou nunca existiu, não podendo, dessa forma, ser apreendida na dicotomia presença/ausência. Já a *différance* aponta que um elemento só ganha identidade na perspectiva de outro que o antecede, ou que o sucede, numa infinita cadeia de traços que nascem uns dos outros. Ela, assim, nessa perspectiva é o movimento do jogo de sentidos que produz as diferenças.

No que diz respeito ao *dunble bind*, relacionado especialmente à tradução, foco deste trabalho, podemos tomá-lo como a necessidade e, ao mesmo tempo, a impossibilidade da tradução. Derrida (2002) aponta que o *dunble bind* é o duplo ligamento da tradução, uma vez que o original é marcado pela exigência de uma tradução, necessária e impossível. É o endividamento da tradução que o autor ressalta, na perspectiva da *différance*, em que o original e a tradução produzem suas identidades, não excludentes, na presença um do outro.

As narrativas contadas através do cinema repetem aspectos da literatura, porém, podem criar variações conforme a linguagem fílmica e a visão do diretor, em perspectiva suplementar. A rigor, a produção de adaptações, como *O hobbit* e *O senhor dos anéis*, nos permite investigar relações implícitas entre elas, e quais sentidos foram produzidos e valorizados na hierarquia logocêntrica. Para tanto, nos valeremos da desconstrução no processo de análise, uma vez que ela elucida os sentidos dos textos sem se deixar restringir por uma lógica unilateral.

A anterioridade posterior nas adaptações fílmicas de *O hobbit*

Se faz necessário, antes da análise, resumir as narrativas das duas franquias. Em *O hobbit* um grupo de anões, instigados por Gandalf, o mago cinzento, decidiu retomar um antigo lar na Montanha Solitária. Esses anões foram expulsos do lar por Smaug, um dragão de fogo, que transformou a região em um lugar inóspito. Para tanto, os anões necessitavam de uma pessoa para roubar a pedra arken, a pedra do rei, e Bilbo Bolseiro foi o escolhido. O hobbit relutou em tomar parte na empreitada, mas, quando aceitou, se viu envolvido em inúmeras situações que compreendiam desde enfrentar trolls a conhecer os elfos de Valfenda, em *Uma jornada inesperada*.

Na segunda e terceira adaptação, *A desolação de Smaug* e *A batalha dos cinco exércitos*, respectivamente, os anões seguiram para a casa de Beorn, um homem que podia se transformar em urso, e, de lá, para a Floresta das Trevas, onde lutaram contra aranhas gigantes e foram capturados pelos elfos de Tranduil. Após escaparem, seguiram para a Cidade do Lago, e, depois, para a Montanha Solitária. Nesse ambiente castigado pelo fogo e pela morte, os anões retomam Erebor e Bard mata Smaug. Thorin, líder dos anões, é morto, e os exércitos comandados por Azog são rechaçados. Temos também o retorno de Sauron, que estava escondido na fortaleza de Dol Guldur, mas que foi expulso pelo Conselho Branco.

Já em *O senhor dos anéis*, lançado primeiro nas telas, encontramos uma história posterior aos acontecimentos de *O hobbit*, mas que narra a aventura de Frodo, sobrinho de Bilbo, pela Terra-média. Bilbo havia deixado o Um Anel para Frodo, que logo descobriu que aquele era o anel perdido de Sauron, o senhor do escuro. Frodo segue viagem para Valfenda e de lá para Minas Mória, antiga residência dos anões. Gandalf cai nas profundezas de Kaza-dun depois de lutar contra um Balrog, um demônio do mundo antigo, e a sociedade busca descanso e conforto para o luto em Lothlórien, logo em seguida.

Na segunda e terceira adaptação, *As duas torres* e *O retorno do rei*, nessa ordem, a comitiva do anel se separa, e Gandalf reaparece, agora como o mago branco. Acontece a batalha no abismo de Helm e Saruman perde. Frodo e Sam seguem para a Montanha da Perdição para destruir o anel na companhia de Gollum. Na última adaptação, acontece a grande batalha para decidir o lado vencedor e Sauron é rechaçado, pois Frodo consegue destruir o anel e aniquilar o mal da Terra-média, sendo resgatado no final da narrativa por águias gigantes e por Gandalf.

Personagens

Analisaremos, inicialmente, a categoria de personagens, e começaremos por Frodo Bolseiro. Na Fig. 1 e 2, logo abaixo, encaramos o mesmo personagem nas adaptações de *O senhor dos anéis* e *O hobbit*, respectivamente.

Figura 1 – Frodo em *O senhor dos anéis*



Fonte: *O senhor dos anéis: A sociedade do anel*, (2001).

Figura 2 – Frodo em *O hobbit*



Fonte: *O hobbit: Uma jornada inesperada*, (2012).

A adaptação *Uma jornada inesperada* começa conectando o enredo de *O hobbit* com a narrativa de *O senhor dos anéis*. De início, observa-se que a situação se desenrola no Condado poucas horas antes do aniversário de cento e onze anos de Bilbo Bolseiro, retratado na adaptação *A sociedade do anel*. Bilbo está escrevendo no livro vermelho suas aventuras para futura leitura de Frodo acerca da jornada que realizou para Erebor. Bilbo escrevia que, embora tivesse contado tudo sobre suas aventuras, talvez ele não as tivesse contado na íntegra para o sobrinho.

Frodo é um personagem que não constituía o enredo de *O hobbit*, enquanto narrativa literária, mas foi adicionado à narrativa cinematográfica como suplemento de *O senhor dos anéis* em relação àquele. Desse modo, o objeto suplementado, *O hobbit*, adquire simultaneamente características opositivas, visto que a informação acrescentada se faz necessária, e desnecessária, ao mesmo tempo, para o entendimento do que estava sendo contado. Observemos que o jogo de sentidos envolvendo as ideias completo e incompleto está na base do suplemento, pois um sistema já pleno em si recebe uma informação adicional, passando a veicular a ideia de incompletude.

Nesta parte da história, a atuação de Frodo Bolseiro enquanto suplemento em *O hobbit*, ligando as duas sagas, possibilita compor um todo maior e mais abrangente. O fato de Frodo ter sido acrescentado à narrativa permitiu que as traduções ganhassem em perspectiva, uma vez que a personagem não compunha a história literária escrita por Tolkien, pois não havia nascido ainda, embora tenha sido evocada quando do início de *O senhor dos anéis* e de *O hobbit*, este enquanto memória, e a memória enquanto suplemento.

Comparando as duas imagens, observamos um jogo de sentidos quando se transfere um elemento de uma obra e o coloca em uma outra em que esse não

existia, pois o elemento deslocado transporta em si características da obra original. Ou seja, *O hobbit* reforça uma ideia de posterioridade da história, devido Frodo ser próprio da saga do anel, mesmo com a história de Bilbo acontecendo sessenta anos antes. Outra ideia que reforça o jogo da complementariedade dos opostos é a aparência do ator que representa o personagem: *O hobbit*, Frodo aparece mais jovem, se compararmos o personagem a si em *O senhor dos anéis*, muito embora a cena, em *Uma jornada inesperada*, aconteça horas antes do aniversário de Bilbo, em *A sociedade do anel*.

Nessa perspectiva, além de inserir um elemento a um sistema aparentemente incompleto, o suplemento possibilita o surgimento da *différance*. Sendo assim, os personagens, além de configurarem-se como suplementos, apresentam-se também como elementos da *différance* por participarem da dinâmica do existir de *O hobbit* e de *O senhor dos anéis*. Isso também nos conduz à análise quanto à indecidibilidade dos personagens, já que, embora a *différance* possibilite o jogo da distinção de um elemento em relação ao outro, surge uma dúvida em relação à qual franquia o personagem Frodo Bolseiro de fato pertence.

Outra personagem que se apresenta como suplemento na saga de *O hobbit* é a elfa Galadriel. Essa personagem não aparece no enredo principal da jornada literária de Bilbo, mas é inserida na narrativa fílmica de *O hobbit*, participando das três adaptações. Sua atuação alarga as possibilidades significativas do texto, já que ela é uma das personagens que mais se destacam também em *O senhor dos anéis*.

Figura 3 – Galadriel em *O hobbit*



Fonte: *O hobbit: Uma jornada inesperada*, (2012).

Figura 4 – Galadriel em *O senhor dos anéis*



Fonte: *O senhor dos anéis: A sociedade do anel*, (2001).

A Fig. 3 mostra a elfa em Valfenda, em *Uma jornada inesperada*, à noite, com a lua atrás de si. A personagem veste uma capa cinza e, por dentro, usa um vestido de tonalidade branca. Os elementos dessa imagem revelam o próprio jogo de opostos em que a personagem está inserida, visto que ela está associada ao branco, ao bem e à luz, por um lado, e, no entanto, esconde uma persona sombria, desejosa de poder, revelada tanto em *A sociedade do anel*, especificamente a Frodo em Lothlórien, quanto na aventura de Bilbo, quando luta contra Sauron fortaleza de Dol Guldur, em *A batalha dos cinco exércitos* (2015).

O jogo de indecibilidade também acontece quando a personagem é confrontada consigo nas duas franquias. Na saga do anel, apresenta-se mais jovem, conforme apontam os traços do rosto (Fig. 4) se comparada consigo em *O hobbit* (Fig. 3) o que gera uma dúvida sobre a relação de anterioridade e posteridade da personagem nas duas obras. Ou seja, Galadriel, na jornada de Bilbo, mostra-se mais velha se comparada a ela mesma em *O senhor dos anéis*, o que é paradoxal, uma vez que *O hobbit* desenvolve-se antes da jornada de Frodo, muito embora, nas telas, a narrativa do anel tenha sido transcrita primeiro.

A disposição das cores na forma do branco e do cinza presentes nas vestes de Galadriel apontam a desconstrução já em operação na própria caracterização da personagem. Em um momento, a elfa utiliza roupas claras, ou mesmo vestimentas com tonalidade branca, e, em outras situações, ela usa uma capa cinza, com tonalidade escura, sobrepondo-se ao branco do vestido. Isso revela um jogo de sentidos no que toca a sua natureza interna, pois não fica claro se ela é uma personagem boa ou má. O jogo de significados com as cores é mais acentuado quando Galadriel é disposta à noite, sob a luz da lua. Notemos, também, que o cinza

é a mistura do branco e do preto, e, simbolicamente, nos remete ao bem e ao mal, ao ativo e ao passivo, ao claro e ao escuro etc.

A Fig. 4 apresenta a personagem em *A sociedade do anel*, em um diálogo com Frodo, sobre o que aconteceria caso ele falhasse na jornada de destruir o anel de Sauron. Eles estão em Lothlórien e a expressão da Elfa não é de leveza e bondade, mas de seriedade e mistério. A expressão dela muda totalmente quando Frodo diz que entregaria para ela o Um Anel se ela o pedisse, e revela o anel na mão. Nesse ínterim, suas expressões faciais, tom da voz e vestes mudam e ela passa a apresentar uma persona poderosa e intimidadora, cuja voz ressoa altiva e imponente pelo ambiente.

A configuração anterior também é performada em *A batalha dos cinco exércitos*, em *O hobbit*, quando Galadriel é cercada pelos espectros de Sauron e sua força passa a ser drenada de seu corpo pela densa escuridão da fortaleza de Dol Guldur. Elrond, um elfo, e Saruman, um mago branco, aparecem no local e batalham com os espíritos dos homens. Sauron surge e segunda persona de Galadriel irrompe, ameaçadora e poderosa. A natureza bifacial de Galadriel nos remete à ideia da violência de impor a vontade dela sobre a de outros personagens, mesmo quando ela quer realizar o bem, para o bem comum.

Motivos narrativo-imagéticos

Os motivos narrativo-imagéticos compreendem momentos do enredo fílmico nas duas produções fílmicas reportadas nos fotogramas das adaptações. O primeiro motivo está exemplificado logo abaixo nas Fig. 5 e 6. Nelas, temos um cruzamento de sentidos ao fazermos um paralelo entre o olho do dragão e o olho de Sauron.

Figura 5 – O olho de Smaug em *O hobbit*



Fonte: *O hobbit: A desolação de Smaug* (2013).

Figura 6 – O olho de Sauron em *O senhor dos anéis*



Fonte: *O senhor dos anéis: As duas torres*, (2002).

Alguns componentes, nas duas imagens, se inter-relacionam, visto que, em *A desolação de Smaug*, ao conversar com o dragão, Bilbo Bolseiro tem um vislumbre do olho de Sauron, quando Smaug diz que o hobbit carrega algo feito de ouro e muito “precioso”. O Um Anel de Poder, naquele momento em posse de Bilbo, havia sido chamado de “precioso” antigamente pelo servo de Morgoth, e, nesse momento, após Bilbo retirar o Anel do dedo, a câmera foca no olho do dragão, e acontece um cruzamento de sentidos, pois o formato do olho de Smaug se assemelha bastante ao formato do olho de Sauron, como observamos nas Fig. 5 e 6.

A aproximação de sentidos nas duas imagens sugere que o dragão está para *O hobbit*, enquanto vilão da saga, como Sauron está para *O senhor dos anéis*, enquanto inimigo da Terra-média. Sauron enquanto vilão não pertence à narrativa de Bilbo. Na verdade, ele inexistente nessa história e foi inserido no enredo das adaptações pelo diretor Peter Jackson apenas para servir de ponte entre as duas franquias. Ou seja, O Senhor do Escuro, suplementa a narrativa de *O hobbit*, como vimos na subseção anterior quando falamos de alguns personagens. O suplemento adiciona e substitui, logo em seguida, culminando na indecidibilidade quanto à qual franquia o motivo narrativo-imagético realmente pertence.

Há uma relação dicotômica entre os dois elementos - Smaug e Sauron -, sugerindo uma diferença, mas também uma semelhança, na perspectiva da *différance*. Nessa perspectiva, os sentidos fluem no espaço entre os dois personagens, embora seus sentidos não sejam limitados, uma vez que eles são

vilões únicos, diferentes, em suas respectivas narrativas, e, ao mesmo tempo, semelhantes: o olho do dragão aponta e evoca - torna presente, mesmo ausente - Sauron, o grande inimigo de *O senhor dos anéis*, e o olho de Sauron aponta e evoca o dragão, o vilão maior de *O hobbit*, ao serem presentificados numa mesma história.

Desse modo, os elementos centrais das figuras anteriores, 5 e 6, tem perspectivas de sentidos alargados quando colocamos em paralelo as duas fortalezas (Dol Guldur e Barad-Dur), as duas montanhas (A Montanha Solitária e a Montanha da Perdição) e dos dois vilões (Smaug e Sauron). Ou seja, Smaug, que reside na Montanha Solitária, representa tanto o próprio fogo da Montanha da Perdição, nas terras de Mordor, como o próprio Sauron, que buscou refúgio em Barad-Dur, em *O senhor dos anéis*, e que, anteriormente, buscou refúgio em Dol Guldur, nas adaptações fílmicas de *O hobbit*.

Conforme a *différance*, em sentido, um elemento engloba o outro, embora apresentem-se de modos distintos. À semelhança da associação anterior, Sauron está para a Montanha da Perdição, e para Barad-Dur, em *O senhor dos anéis*, como está para Dol Guldur e a Montanha Solitária, em *O hobbit*, na forma do Dragão, e na significação bifacial, pois o dragão espelha Sauron como vilão de *O hobbit*, e promove uma conexão com as adaptações de *O senhor dos anéis*.

O último par de imagens analisadas abordam Gandalf e discutem a semelhança entre dois motivos narrativo-imagéticos. Contextualizando, temos que, quando Gandalf decide verificar a presença do feiticeiro necromante em Dol Guldur, apontado por Radagast, o mago castanho, descobre que o feiticeiro era Sauron recuperando seu poder. Na Fig. 7, logo abaixo, visualizamos uma luta entre os dois personagens icônicos, estando Gandalf do lado esquerdo da imagem, e Sauron, na forma de sombra, do lado direito. Esse embate se assemelha ao confronto que o mago cinzento travou, em *A sociedade do anel*, com um Balrog, um demônio de fogo, do subterrâneo de Mória, quando a comitiva do anel passou por aquele espaço em sua empreitada de destruir o anel (Fig. 8).

Figura 7 – Gandalf luta contra Sauron



Fonte: *O hobbit: A desolação de Smaug*, (2013).

Figura 8 – Gandalf luta contra um Balrog



Fonte: *O senhor dos anéis: A sociedade do anel*, (2001).

Ao realizarmos um paralelo entre as duas imagens, notamos uma relação dicotômica envolvendo seus elementos. No que tange a posição espacial dos personagens - Gandalf e Sauron na Fig. 7, e do Balrog e Gandalf na Fig. 8 -, notamos que o mago cinzento se coloca do lado esquerdo na primeira figura e Sauron no lado direito. Na segunda figura, o mago se posiciona do lado direito e o Balrog, do lado esquerdo. Em outras palavras, a desconstrução nos leva a perceber que a espacialidade, no tocante aos lados, não possui significação imanente, visto que a inversão de lados desnuda uma possível relação fixa entre bondade e maldade, entre protagonista e antagonista, entre luz e escuridão, etc.

Temos também a presença da ponte como elemento comum às duas figuras, indicando o movimento duplo para a direita ou para a esquerda, para o perigo ou para a salvação, conectando dois lados, dois personagens, duas situações narrativo-imagéticas. Algo parecido se desenrola com o sentido das cores, visto que, de um lado, temos o branco contrapondo-se ao negro (Fig. 7), e, do outro, o amarelo e o laranja contrapondo-se ao branco (Fig. 8). Isso aponta para a desconstrução de que as tonalidades escuras nem sempre serão associadas à maldade, e as tonalidades claras nem sempre estarão relacionadas à bondade num viés espacial.

O jogo dos lados opostos nos mostra que as duas franquias mantêm e reforçam uma relação mútua de dependência. *O hobbit* ressignifica *O senhor dos anéis*, ao passo *O senhor dos anéis* coloca *O hobbit* em uma nova perspectiva. Os elementos estruturantes de ambas as cenas das figuras destacadas são revelam cadeias de suplementos, em que a estrutura de uma cena ajuda a compreender a modelagem da outra, na outra franquia, com a qual mantém relação opositiva de anterioridade e posterioridade, ao passo que permite e viabiliza a construção de cenas distintas, como aponta a *différance*.

Os elementos analisados – personagens e motivos narrativo-imagéticos -, compõem a base para percebemos que em nível microestrutural o suplemento é o ingrediente que modela a construção da relação opositiva entre as duas franquias no que tange ao par dicotômico anterioridade e posterioridade. Isso porque os elementos microestruturais aqui destacados na análise implicam na geração do um par opositivo maior: Quando a narrativa de *O hobbit* foi adaptado para o cinema, tanto essa história quanto o enredo de *O senhor dos anéis* foram ressignificados, pois passam a compartilhar estruturalidades comuns baseadas no suplemento, deixando-as próximas em formato, ao passo que também possuíam elementos distintos uma da outra. Para sermos mais claros, *O senhor dos anéis* modelou a estrutura das adaptações de *O hobbit* nas telas, e em contrapartida, *O hobbit*, gestou à indecidibilidade quanto à anterioridade e posterioridade das duas franquias.

Considerações finais

Nos propusemos, neste trabalho, a discutir a relação entre anterioridade e posterioridade nas adaptações fílmicas de *O hobbit*, promovidas pelo diretor Peter Jackson, no que diz respeito às adaptações de *O senhor dos anéis*, do mesmo diretor. Numa perspectiva comparativa, analisamos os elementos estruturantes das duas franquias, lançando mão de parâmetros como personagens e motivos narrativo-imagéticos. Para tanto, utilizamos os pressupostos da crítica desconstrucionista, cunhados por Derrida, especialmente, os operadores textuais como forma de elucidar os elementos da dicotomia “anterior e posterior”, em torno da qual gravitam as duas produções anteriores.

Selecionamos, inicialmente, alguns personagens de *O hobbit* que também estão presentes em *O senhor dos anéis*, e destacamos o jogo de sentido promovido

pela presença/ausência desses que os tornam suplementos dessa última adaptação em relação à narrativa de Bilbo. Os personagens inseridos, enquanto suplementos, na narrativa de *O hobbit*, adicionaram informações novas à medida que deslocaram a produção anterior para uma posição posterior, invertendo a lógica linear das narrativas. Personagens como Frodo e Galadriel, por exemplo, mas também Légolas, Sauron e os espectros do anel inexistem na narrativa literária de Tolkien, e foram adicionados por Peter Jackson nas adaptações para compor o enredo que antecedia os eventos de *O senhor dos anéis*. Desse modo, esses elementos tornaram-se estruturantes das duas adaptações, lançando dúvida, dessa forma, quanto à origem deles na anterioridade ou na posterioridade.

No que concerne à origem, devemos destacar que, na relação entre anterioridade e posterioridade, os dois personagens destacados na análise foram jogados em uma cadeia de suplementos que rompeu a ideia de posicionamento linear no tempo com relação a qual franquia esses elementos pertenciam em primeiro lugar, modificando a relação teleológica do antes e do depois, e a relação de causa e efeito. Em uma linha temporal, podemos compreender que os personagens de *O hobbit* são oriundos de *O senhor dos anéis*, por terem sido apresentados inicialmente nessa segunda narrativa. Entretanto, como *O hobbit* mostra um enredo que se passa antes de *O senhor dos anéis*, a dicotomia anterior e posterior é confundida, e, por meio de um jogo dialético desconstrucionista, a relação de causa e efeito é rompida, tornando as personagens indecidíveis, possibilitando que eles agora pertençam às duas franquias simultaneamente.

Com relação aos motivos narrativo-imagéticos, tomamos a estruturalidade da narrativa nas cenas destacadas de *O hobbit* e analisamos como elas foram organizadas por Peter Jackson para serem semelhantes em muitos pontos ao enredo de *O senhor dos anéis*. Embora houvesse muitos motivos narrativo-imagéticos que poderiam ter sido analisados – o resgate de Thorin e Frodo pelas águias; a sombra de Gandalf; a comunicação de Gandalf com a mariposa; a conversa telepática com sobreposição de imagens entre Galadriel e Gandalf e Galadriel e Elrond etc.-, perceberemos que as cenas das duas franquias foram produzidas para serem semelhantes em estrutura, de modo que quando alguém assiste *O hobbit*, ele evocará *O senhor dos anéis*, e vice-versa. O efeito produzido pela escolha de modelagem é que quando *O hobbit* foi produzido, tanto ele quanto *O senhor dos anéis* foram ressignificados, uma vez que, por meio da aplicação da mesma estrutura de construção de cenas, houve a aproximação

das duas narrativas, permitindo que a aventura de Bilbo fosse construída semelhante à jornada de Frodo nas telas.

Assim sendo, temos que a aventura fílmica de Bilbo passou por alterações significativas quando comparada com sua versão literária, pois houve acréscimos de elementos que não existiam na história escrita por Tolkien, alargando as perspectivas de criação de sentidos de forma microestrutural e macroestrutural, como personagens e enredo (narrativo-imagético). Dessa forma, o esforço do diretor Petter Jackson em realizar paralelos entre as duas narrativas possibilitou o surgimento do suplemento em *O hobbit*. Ao ser lançado depois, *O hobbit* foi ressignificado nos moldes de *O senhor dos anéis*, incorporando elementos que não faziam parte de sua narrativa literária.

Questionamos, por fim, se o formato de *O hobbit* nas telas teria sido o que nos foi apresentado caso essa produção tivesse sido realizada e lançada primeiro, cronologicamente, em relação à aventura de Frodo, em *O senhor dos anéis*. O que nos resta é apenas imaginar e pensar que muito provavelmente teria sido *O senhor dos anéis* que teria seguido a modelagem estruturante de *O hobbit*, seja qual fosse o formato que esse poderia ter tido na telas, a depender dos interesses dos produtores.

Referências

CATTRYSSE, P. Film adaptation as translation: some methodological proposals. In: TOURY, G; LAMBERT, J (Org.). **Target: International Journal of Translation Studies**. v. 4, nº 1. Amsterdam: John Benjamins, p. 53-70, 1992.

DERRIDA, JACQUES. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marquez Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

GENTZLER, Edwin. **Teorias contemporâneas de tradução**. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1993.

LEFEVERE, A. **Tradução, Reescritura e Manipulação da Fama**. Tradução de Cláudia Matos Selignam. Bauru, SP: Edusc, 2007.

OLSEN, Corey. Explorando o universo do Hobbit: mensagens secretas, curiosidades e a filosofia na história da terra da média. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Lafonte, 2012.

SISCAR, M. **Derrida: literatura, política e tradução**. Campinas: Autores associados, 2012.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. Org. Charles Bally e Albert Sechehaye. Tradução de Antônio Chelini. 28ª ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus Editora, 2013.

_____. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. In: Revista Ilha do Desterro: Florianópolis, nº 51, jul./dez. 2006, p. 019 – 053.

Filmografia

O Hobbit: Uma jornada inesperada. Direção de Peter Jackson. Direção de fotografia de Andrew Lesnie. New Line Cinema, 2012. 1 DVD (182 min), color. Título original: The Hobbit: An Unexpected Journey.

O Hobbit: A desolação de Smaug. Direção de Peter Jackson. Direção de fotografia de Andrew Lesnie. New Line Cinema, 2013. 1 DVD (187 min), color. Título original: The Hobbit: The Desolation of Smaug.

O Hobbit: A batalha dos cinco exércitos. Direção de Peter Jackson. Direção de fotografia de Andrew Lesnie. New Line Cinema, 2014. 1 DVD (164 min), color. Título original: The Hobbit: The Battle of Five Armies.

O Senhor dos Anéis: A sociedade do Anel. Direção de Peter Jackson. Direção de fotografia de Andrew Lesnie. New Line Cinema, 2001. 1 DVD (235 min), color. Título original: The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring.

O Senhor dos Anéis: As duas torres. Direção de Peter Jackson. Direção de fotografia de Andrew Lesnie. New Line Cinema, 2001. 1 DVD (182 min), color. Título original: The Lord of the Rings: The Two Towers.



O Senhor dos Anéis: O retorno do rei. Direção de Peter Jackson. Direção de fotografia de Andrew Lesnie. New Line Cinema, 2001. 1 DVD (187 min), color. Título original: *The Lord of the Rings: The Return of the King.*