



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS GERMÂNICAS

THALITA CONCEIÇÃO AZEVEDO

**QUEM CONTA UM CONTO AUMENTA UM PONTO:
REFLEXÕES SOBRE O TRÂNSITO INTERSEMIÓTICO NAS
ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DO CONTO “THE SECRET
LIFE OF WALTER MITTY”**

Salvador
2016

THALITA CONCEIÇÃO AZEVEDO

**QUEM CONTA UM CONTO AUMENTA UM PONTO:
REFLEXÕES SOBRE O TRÂNSITO INTERSEMIÓTICO NAS
ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DO CONTO “THE SECRET
LIFE OF WALTER MITTY”**

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Língua Estrangeira Moderna ou Clássica, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Inglês

Salvador

2016

AGRADECIMENTOS

A Deus pelo seu cuidado e amor em colocar pessoas tão especiais para cooperarem comigo nesse processo.

Aos meus pais, Carlos e Marilene, à minha irmã Tainah e ao meu noivo Walter Gabriel pela paciência, apoio e motivação.

Ao meu caro orientador, Prof. Dr. Décio Torres Cruz, sem o qual esse trabalho não seria possível.

A cada professor que contribuiu para minha formação acadêmica, em especial ao Prof. Pedro Alaim pelos conselhos e reflexões sobre o tema aqui estudado.

Meus sinceros agradecimentos,

A Deus seja toda glória.

AZEVEDO, Thalita Conceição. Quem conta um conto aumenta um ponto: Reflexões sobre o trânsito intersemiótico nas adaptações cinematográficas do conto “The secret life of Walter Mitty”. 35 f. 2016. Monografia (Graduação) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RESUMO

A arte de recontar é intrínseca da comunicação. Todavia, quando se trata de literatura, todo recontar, é diversamente criticado e algumas teorias são desenvolvidas para valorar o processo de tradução. Tais questionamentos se intensificam quando se lida com a tradução intersemiótica, pois a mudança de meios abre novas possibilidades e entraves no processo de tradução. Dentro dos diversos meios e maneiras nos quais pode-se transpor uma história, talvez o mais conhecido seja a adaptação cinematográfica. Muitas vezes vista apenas como um processo de seleção e corte, adaptação, em especial a cinematográfica, tende a possuir um ar depreciativo no meio artístico. Entretanto, novas teorias problematizam esse estigma e caracterizam a adaptação como processo criativo. Neste trabalho, busca-se comprovar que o processo adaptativo é um processo de recriação e que as adições feitas na adaptação podem ser assimiladas pelo texto base, modificando-o como uma obra aberta e influenciando outros leitores em suas interpretações. Para tal, utiliza-se as teorias de Haroldo de Campos e Linda Hutcheon como base teórica para a análise das duas adaptações cinematográficas homônimas do conto de James Thurber “The secret life of Walter Mitty”, sendo a primeira dirigida por Norman Z. McLeod (1947) e mais recente dirigida por Ben Stiller (2013). A análise procura relacionar as três obras, observando as adições feitas nas adaptações e como elas dialogam entre si, dando ênfase as adições que são comuns as duas adaptações.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução Intersemiótica; cinema; adaptação cinematográfica.

AZEVEDO, Thalita Conceição. Who tells a tale adds a point: Reflections on the intersemiotic transit in the filmic adaptations of the story "The Secret Life of Walter Mitty". 35 pp. 2016. Monograph (Undergraduate) - Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

ABSTRACT

The art of retelling is intrinsic communication. However, when it comes to literature, every retelling is widely criticized and theories have been developed to evaluate the translation process. The questions brought up by those theories are intensified when dealing with intersemiotic translation because the change of media opens up new possibilities and barriers in the translation process. Within the various ways in which you can adapt a story, perhaps the best known is the film adaptation. The adaptation is often seen only as a selection and cutting process and it tends to carry derogatory weight in the arts. However, new theories problematize this stigma and characterize the adaptation as a creative process. In this work, it is attempted to prove that the adaptive process is a re-creation process and the additions made in the adaptation may be included in the source text, modifying it as an open work and influencing other readers in their interpretations. To do this, it uses the theories of Haroldo de Campos and Linda Hutcheon as a theoretical basis for the analysis of the two homonymous film adaptations of the short story by James Thurber "The secret life of Walter Mitty". Norman Z. McLeod directed the first film in 1947 and Ben Stiller directed the later version released in 2013. This analysis seeks to relate the three works, observing the additions made in adaptations. It emphasizes the additions that two adaptations have in common.

KEYWORDS: Intersemiotic translation; cinema; film adaptation.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1 REFLEXÕES INTRODUTÓRIAS | 6 |
| 2 CONSIDERAÇÕES SOBRE ADAPTAÇÃO..... | 8 |
| 2.1 O CONTO E SEU AUTOR..... | 12 |
| 3 DO CONTO AO FILME DE 2013 | 16 |
| 3.1 WALTER MITTY | 19 |
| 3.2 MOTIVADORES EXTERNOS | 20 |
| 3.2 A VIDA SECRETA E A VIDA REVISTA | 22 |
| 4 DO CONTO AO FILME 1947 | 25 |
| 4.1 INTERTEXTUALIDADE NA ADAPTAÇÃO..... | 27 |
| 4.2 SÍMBOLOS REVISITADOS..... | 29 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 32 |
| REFERÊNCIAS..... | 34 |

1 REFLEXÕES INTRODUTÓRIAS

A arte de recontar é intrínseca à comunicação. Em todo momento decodificamos e transmitimos informações, muitas vezes mudando o meio utilizado. Lemos um livro e comentamos com amigos, fazemos um resumo ou resenha para um trabalho acadêmico ou criticamos um novo filme nas redes sociais. E para cada meio utilizamos os recursos específicos do mesmo, selecionando aquilo que melhor se encaixa no propósito do recontar. Por ser algo comum no nosso dia a dia, muitas vezes esse processo passa despercebido. Todavia, quando se trata de literatura, todo recontar, seja em tradução entre idiomas, seja em adaptar clássicos para a leitura infantil, é diversamente criticado e algumas teorias são desenvolvidas para valorar o processo de tradução. Questões como fidelidade, conteúdo e forma, intenção autoral são debatidos e questionados dentro dos estudos de tradução.

Entretanto, tais questionamentos se intensificam quando lidamos com a tradução intersemiótica. A mudança de meios abre novas possibilidades e entraves no processo de tradução. Existem diversos meios e maneiras nos quais podemos transpor uma história: existem romances adaptados para os quadrinhos, contos que foram recontadas como balés e crônicas históricas que se transformaram em peças. Contudo, talvez a maneira mais conhecida atualmente seja a adaptação cinematográfica.

A sétima arte é em si uma arte extremamente intersemiótica com imagem, som e movimento concomitantemente dispostos na tela. Em sua produção temos o texto escrito no *script*, o drama na atuação, a fotografia na imagem e a música na trilha sonora. Agregando a isso temos, se podemos dizer, a tradição do cinema em adaptar as mais diversas histórias: romances, biografias, revistas em quadrinhos, peças etc., nada escapa do escopo do cinema.

Por sua popularidade, o cinema tem diversos críticos: o acadêmico e o cinéfilo assumem a posição de julgar o valor de um filme. Quando o filme é uma adaptação, essa crítica se torna mais ferrenha, pois há um texto de origem para nortear a comparação. Em geral, uma adaptação era sempre considerada inferior ao texto base, sempre uma seleção e corte, sempre uma diluição. Seu valor era dado apenas pela proximidade do texto de origem, porém questionando o mérito dessa

comparação, novas teorias surgem para entender o processo adaptativo e suas particularidades.

Neste trabalho, buscamos comprovar as teorias que afirmam que o processo adaptativo é uma recriação, e que as adições feitas na adaptação podem ser assimiladas pelo texto base, modificando-o como uma obra aberta e influenciando outros leitores em suas interpretações. Para isso, utilizaremos o conto de James Thurber “The secret life of Walter Mitty” e suas duas adaptações cinematográficas homônimas: uma de 1947 dirigida por Norman Z. McLeod e outra de 2013 com direção de Ben Stiller.

Este trabalho se divide em três seções. Na primeira faremos considerações sobre as teorias usadas no processo de tradução intersemiótica e adaptação cinematográfica. No segundo analisaremos tal processo no filme de 2013 e na última seção relacionaremos a análise do filme mais recente com a do filme de 1947.

2 CONSIDERAÇÕES SOBRE ADAPTAÇÃO

A indústria cinematográfica é um gigante do entretenimento e tem alcance mundial. Com suas diversas classificações, filmes abrangem todos os tipos de público: da criança ao idoso, do mais letrado ao inculto. Tal indústria é também um excelente campo de pesquisa quando se trata de estudos intersemióticos, visto que o filme reúne em si mesmo som e imagem, movimento e simultaneidade. Por utilizar signos verbais e não-verbais, pode-se dizer que o cinema se assemelha mais com o texto dramático. Antes do desenvolvimento da decupagem clássica, procedimentos específicos da sétima arte cujo objetivo é tornar o corte e a montagem invisíveis, os filmes eram essencialmente “teatro filmado” e o *screenplay*, “um documento escrito que desenvolve uma história e indica como deve realizar-se uma obra para um meio que transmite mensagens através de som e imagem” (SOUZA, 2003-2010), ainda dialoga com o texto dramático em sua forma verbal. Porém, essa similaridade foi suavizada com o desenvolvimento dos procedimentos específicos do cinema, tais quais montagem e cortes internos na cena. Estes recursos são mais associados à literatura do que ao texto dramático. Apesar de o cinema ter laços com diversas manifestações artísticas, os laços que unem cinema e literatura são, talvez, mais estreitos do que qualquer outro. Em seu nascimento como arte, o cinema procurou validação na literatura adaptando livros, contos, poemas, novelas e outros textos literários. Desde seu início o cinema dialoga com a literatura. A literatura, por sua vez, possui recursos que, apesar de pré-datarem à tecnologia do cinema, são essencialmente cinematográficos. (OLIVEIRA, 2002; CRUZ, 2014).

Porém, é preciso admitir que o cinema possui recursos muito específicos para a transmissão de significados que diferem dos recursos literários e vice-versa. Essas diferenças fazem com que ao se adaptar uma história do texto para a tela, novas possibilidades e também entraves se apresentem. Abre-se então um universo de possibilidades pois, “quanto mais içado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 2013, p.5). O roteirista/diretor ao assumir essa tarefa se coloca em uma posição de tradutor, fazendo escolhas que alteram o texto de partida. É uma nova visão, um novo texto sendo escrito a partir da interpretação desse outro sujeito.

De acordo com Jacobson (2003) existem três tipos de tradução: a interlingual, intralingual e intersemiótica. A tradução interlingual se dá quando os signos verbais são interpretados por meio de signos verbais de outra língua; a tradução intralingual se dá quando signos verbais de uma língua são interpretados por outros signos da mesma língua; e a tradução intersemiótica, também chamada de transmutação, se refere à mudança de um sistema de signos para outro, verbal ou não-verbal. Pode-se dizer, então, que a tradução intersemiótica é uma tradução de uma realidade para um outro suporte. De acordo com o modelo platônico de mimese, a arte também seria uma tradução de realidades, em específico um afastamento da mesma (PLATÃO, 2000). O modelo antigo de tradução, ou arte, desenvolvido a partir do modelo platônico, baseia-se na noção de proximidade da realidade. Temos, então, a arte como representação (e para nossos propósitos, tradução) da realidade, uma cópia do real. Sendo assim, seu valor reside na aproximação entre o real e a representação: quanto mais próximo do real, melhor é a obra (artística ou tradução).

Entretanto, quando o artista passou a ser reconhecido como sujeito que lê e interpreta a realidade, o real e o realizar artístico começaram a se distanciar. O artista agora interfere e recria a realidade a partir da sua visão de sujeito. Então, sendo a aproximação com o real não mais o ponto de valoração da arte, esta volta-se para seus procedimentos ao invés do real. É aqui, na contemporaneidade, que o descentramento se torna possível, onde não há mais um ponto de partida cujo valor é superior a ponto de chegada. Assim, o estudo da tradução intersemiótica passa a existir, pois aqui é possível comparar e relacionar procedimentos artísticos de um campo com aqueles de um outro campo criando pontes entre eles (CAMPOS, 2013).

De acordo com Haroldo de Campos, “a tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca” (2013, p.5). Rejeita-se aqui a premissa de igualdade no sentido de fidelidade, transferência, substituição ou equivalência total. O tradutor se torna um leitor crítico e atento que, através de suas escolhas e, estabelecendo uma relação entre passado, presente e futuro, cria um possível fim para uma obra aberta, inacabada, a arte na contemporaneidade (PLAZA, 2007).

Cada tradução apresenta uma interpretação diferente, escolhas diversificadas e inúmeras visões do mesmo objeto. Cada sistema de signos fornece uma paleta diferente de dispositivos semânticos, recursos para oferecer significado. Sendo

assim, analisar esse tipo de operação tradutória requer que o pesquisador, assim como o tradutor, possa se mover em diversas linguagens (PLAZA, 2007).

Com esses conceitos em mente, podemos especificar a tradução intersemiótica, identificando-a no cinema como adaptação. De acordo com Linda Hutcheon (2006), a adaptação pode ser vista como um produto e como um processo. Como produto é uma “transcodificação extensiva e particular” e como processo é a “reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica”. Podemos então dizer que como produto, a transcodificação e a reinterpretação de Hutcheon seria equivalente à transmutação de Jacobson e à transcrição de Campos. Por isso, neste trabalho usaremos os termos tradução intersemiótica e adaptação como termos intercambiáveis, porém daremos prioridade ao termo “adaptação” por ser mais utilizado no meio cinematográfico.

O termo adaptação tende a possuir no meio artístico um ar depreciativo. Adaptar torna-se sinônimo de simplificar, de tornar superficial a obra fonte. Assim como Walter Benjamin (1994) aponta para a perda da aura com a acessibilidade proposta pela reprodutibilidade, a adaptação seria uma reprodução inferior que supostamente não dá conta da densidade da obra base. A adaptação cinematográfica carrega ainda mais esse significado pelo fato de o cinema ser uma expressão artística relativamente nova e tecnológica, que em essência deriva de diversas formas artísticas e amalgama-as. Todavia essa hierarquização tem sido constantemente questionada e as adaptações cinematográficas são presentes em abundância nos tempos atuais. As séries como *Harry Potter*, *Jogos Vorazes*, *Divergente*, entre outros, são sucessos de bilheteria com milhões de espectadores. O mesmo pode ser dito das adaptações de quadrinhos que têm dominado os lançamentos no cinema. Tamanho sucesso advém do “prazer [...] da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa” (HUTCHEON, 2013, p.24) Este prazer, que também constitui o risco de assistir a uma adaptação, faz com ela seja não apenas popular, mas que mereça uma análise específica. É preciso analisar a adaptação não apenas como obra única, mas como obra dupla para que tal possa ser teorizada como adaptação, pois “a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular” (p.28)

Todavia, o fato de haver repetição não implica em réplica ou reprodução. O adaptador/tradutor imprime seu estilo e subjetividade na obra assim como um leitor faz a sua interpretação do texto. Os adaptadores são contadores de histórias e

Todos esses adaptadores contam histórias a seu próprio modo. Eles utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre utilizaram, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito e assim por diante. As histórias que contam, entretanto, são tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas. (HUTCHEON, 2013, p.24)

Em geral, a adaptação é vista como um processo de seleção e corte. Entretanto, a adaptação também é um processo de adição e extensão. Para ilustrar esse processo, utilizaremos o conto de James Thurber, *The secret life of Walter Mitty*, e suas adaptações cinematográficas homônimas, a primeira lançada em 1947, dirigida por Norman Z. McLeod, com roteiro de Ken Englund e Everett Freeman, e a segunda lançada em 2013 dirigida por Ben Stiller, com roteiro de Steve Conrad. O foco será na adaptação mais recente, observando não apenas como o conto foi adaptado, mas também as marcas da versão anterior no filme de 2013. A escolha de um conto ao invés de um romance permite que o processo de adição seja mais facilmente identificado, pois como pontuado por Edgar Allan Poe (1846), o conto tem como uma de suas características a brevidade.

Diferentemente do romance, o conto deve ser lido sem interrupção. O filme também tem essa característica de ser visto ininterruptamente. Todavia, temos dentro das obras escolhidas para análise, um conto de 2.082 palavras, algo em torno de 4 páginas e um *screenplay* de 122 páginas. Isso já indica que o cinema possui uma capacidade de compreender um tempo diegético ou representativo maior em sua realização artística do que o conto. Esse recurso abre a possibilidade de adição e expansão do texto base. Com maior tempo diegético, mais contexto pode ser apresentado, a evolução do personagem pode ser mais profunda e detalhada, histórias paralelas podem ser acrescentadas. Aqui temos o adaptador não como um simplificador da história, mas um sujeito que detalha, esmiúça, insere novos elementos à mesma.

Antes de partirmos para a análise, é importante conhecermos um pouco do conto utilizado como parte do *corpus* para que seja mais fácil identificar as adições feitas em ambos os filmes.

2.1 O CONTO E SEU AUTOR

The secret life of Walter Mitty (A vida secreta de Walter Mitty) é um conto de James Thurber que relata os devaneios de um homem durante uma tarde na cidade. Esta história foi publicada pela revista *The New Yorker* em 1939. Desde então, já foi adaptada para o palco em uma versão musical em 1960 e 1964 e para dois filmes homônimos, em 1947 e em 2013.

Um dos humoristas americanos mais importantes do século XX, James Thurber é, se podemos usar tal classificação, um artista intersemiótico. Além de escritor ele era cartunista, com muitos dos seus desenhos publicados pela revista *The New Yorker*, na qual realizou trabalhos como contratado e autônomo. Thurber também escreveu uma peça para a *Broadway*, *The Male Animal*, que foi adaptada para o cinema em 1942. Essa singularidade de Thurber faz dele único em sua arte. *The secret life of Walter Mitty* é sua obra mais famosa e, apesar de outras obras de Thurber terem sido traduzidas para o texto fílmico, a adaptação cinematográfica mais conhecida é o filme homônimo lançado em 2013. A casa em que James Thurber cresceu localizada em Columbus, Ohio, é hoje um museu e um centro literário.¹

O nome 'Walter Mitty' entrou para o idioma Inglês para designar "alguém que imagina que coisas incomuns ou emocionantes acontecem com ele, mas cuja vida é de fato muito comum"² (WALTER MITTY, 2009, verbete sem página, tradução nossa). Como muitos dos personagens masculinos de James Thurber, Walter Mitty é quase infantil e subjugado por sua esposa. Sua imaginação lhe proporciona o

¹ Mais informações podem ser encontradas no site do centro, Thurber House. Disponível em: <<http://thurberhouse.org/james-thurber.html>> Acesso em: 13 de novembro de 2015

² "someone who imagines that unusual or exciting things happen to them, but whose life is in fact very ordinary"

refúgio perfeito para sua vida medíocre e alimenta a autoestima com delírios de grandeza.

A história se passa em Waterbury, Connecticut e, embora não especifique se é uma tarde ou manhã, a história não leva mais de um dia. É composta por cinco episódios de devaneios, termo que utilizaremos para denominar o que no conto é chamado de *daydreaming*, e em cada um deles Mitty assumirá uma persona diferente. Cada episódio é desencadeado por um detalhe no ambiente geral.

No primeiro episódio, ele é um comandante de hidroavião da Marinha enfrentando uma tempestade. O conto inicia-se com a voz do Comandante Mitty incentivando sua tripulação que se encontra aterrorizada devido a impetuosa tempestade. Ele ordena aumento na velocidade e todos ficam maravilhados com sua coragem. Esta é a abertura da história, que é interrompida quando a Sra. Mitty, esposa do personagem Walter Mitty reclama sobre a velocidade com a qual Walter está dirigindo, o que sugere que ele perdeu a noção entre a realidade e fantasia e aumentou a velocidade não só em seu hidroavião imaginário, mas também em seu carro real, enquanto leva sua esposa ao salão de beleza. Ela sugere que Mitty veja um médico, Dr. Renshaw, para tratar de sua “tensão”.

O segundo episódio inclui o Dr. Renshaw e é desencadeado após sua esposa lhe pedir para colocar as luvas e ressaltar que ele “não é mais um jovem”. Após deixá-la no salão de beleza, Mitty passa em frente a um hospital e se torna um cirurgião convidado por seus colegas, em especial o Dr. Renshaw, para realizar uma cirurgia extremamente difícil. Ali, ele é bastante aclamado por seus colegas médicos ao consertar a complexa máquina de anestesia com apenas uma caneta. Novamente ele perde a noção da realidade e perde a entrada do estacionamento, tendo que deixar seu carro com um manobrista. Ele se irrita com a suposta arrogância do manobrista pois lembra que ao tentar reparar o seu carro, ele falhou e agora sua esposa o obriga a levar o carro para um mecânico mesmo nos mais simples reparos e por isso é menosprezado pelos mecânicos. Ele cogita usar uma tipoia, fingindo um problema médico para que os mecânicos vejam que ele não teria condições de consertar o próprio carro.

Enquanto pensa sobre isso, Mitty tenta lembrar dos pedidos de compra da esposa e de sua provável irritação, caso ele esqueça algum dos itens. Ao ver um garoto vendendo jornal cuja manchete é “Julgamento Waterbury”, o terceiro

episódio é desencadeado. Aqui ele é um suspeito de assassinato depondo em um tribunal, vangloriando-se por suas habilidades com armas, afirmando que mesmo com o braço imobilizado ele conseguira matar a vítima. O devaneio é interrompido quando o promotor o insulta, chamando-o de vira-lata, o que faz Mitty lembrar que precisa comprar biscoito para o cachorro. Em seu quarto episódio, Mitty é um capitão, piloto aéreo se voluntariando para pilotar sozinho um avião geralmente pilotado por duas pessoas, com a missão de entregar munição para a tropa em combate. Este ato de bravura imaginário acontece enquanto ele espera por sua esposa no hotel, e é desencadeado pela leitura de um artigo de revista intitulado "Pode a Alemanha conquistar o mundo através do ar?"

O quinto e último episódio é a cena final do conto. Depois de ser novamente ridicularizado pela esposa, Mitty a espera reclinado na parede externa de uma farmácia enquanto fuma um cigarro e imagina que ele está enfrentando um pelotão de fuzilamento. Aqui ele é "Walter Mitty, o Invicto". Esse último episódio tem uma referência à morte, possivelmente relacionando-a à temática de sua esposa de "trazê-lo para realidade" e sua resistência em deixar o mundo onde ele é superior e bem-sucedido, seu mundo imaginário.

As transições entre os devaneios e a realidade são feitas de forma quase imperceptível. Apesar de cada episódio ter um gatilho, um elemento que desencadeará os devaneios, não há nada que nos faça prever onde e quando os episódios serão desencadeados, nem qual elemento iniciará um devaneio. Temos apenas a marca gráfica das reticências no início e final de cada episódio indicando a transição entre imaginação e realidade.

O personagem principal é Walter Mitty. Ele é um homem manso e bem-educado que usa sua imaginação como uma fuga da realidade. Insatisfeito com sua vida e sem coragem de mudar isso, ele utiliza sua imaginação para criar situações inusitadas onde ele pode ser o herói. Parte de sua insatisfação se deve à sua esposa, uma mulher de temperamento forte que o trata como uma criança ou um servo. Ela é a razão pela qual eles estão se dirigindo à cidade: sua visita semanal ao salão de beleza. Além de Sr. e Sra. Mitty, os únicos personagens "reais" são transeuntes e atendentes. Em seus episódios imaginários existem vários outros personagens: Tenente Berg e o resto da tripulação no hidroavião; o banqueiro milionário, Wellington McMillan, Dr. Renshaw, Dr. Benbow, o Dr. Remington, Dr.

Pritchard-Mitford e o restante da equipe no hospital; o promotor, o juiz e o júri no tribunal e o sargento. Vale mencionar que eles só existem para louvar e afirmar a importância da persona que Walter Mitty assume em cada episódio.

Temos diversas possibilidades de temas para o texto, tais como conflito entre real e ilusão, a dinâmica do casamento e a esposa rixosa, a insignificância da vida cotidiana etc. Apesar de possibilitar inúmeras interpretações, *The secret life of Walter Mitty* não se preocupa em dar um contexto mais profundo para o seu personagem principal. Não há passado nem futuro, a história se passa em um período de tempo tão curto que não permite um desenvolvimento do personagem nem da história. Não há resolução e o conflito não é claramente identificável. A história é intrinsecamente interativa, uma construção fundamentada no texto, mas desenvolvida na mente do leitor. O leitor tem total liberdade dada pela história para interpretar e criar suas próprias conclusões sobre o personagem e enredo. O adaptador, que também é um leitor, se vale dessa liberdade outorgada pela história para não apenas recriá-la, mas para “criar” o passado, futuro, conflito e resolução que o conto deixa em aberto.

A seguir, veremos algumas das criações que Norman Z. McLeod e Ben Stiller usaram para envolver e desenvolver o conto de James Thurber.

3 DO CONTO AO FILME DE 2013

Nesta versão, Walter Mitty é um gestor de negativos para a revista *Life* com a tarefa de encontrar o extraviado negativo 25, "a quintessência da vida" que o principal fotógrafo da revista enviou para a edição final impressa da revista.

O filme é estrelado por Ben Stiller, que também é o diretor e produtor. A protagonista feminina é Kristen Wiig, como Cheryl Melhoff, e também temos Sean Penn como o fotojornalista aventureiro Sean O'Connell.

A revista para a qual Walter trabalha está sendo transformada em uma edição *online* e uma redução significativa no pessoal é esperado. Durante a elaboração da última edição impressa, Walter recebe um rolo de filme fotográfico e uma carteira como presente do melhor fotojornalista da revista, Sean O'Connell, com um bilhete expressando seu desejo de ter o negativo de número 25 como a capa da edição final. No entanto, não há nenhum negativo 25 no rolo. Walter, acreditando que o negativo não foi enviado, é então forçado a se aventurar em uma tentativa de localizar o fotojornalista e recuperar o negativo. Ele usa as outras fotos do rolo como pistas para encontrar a localização de Sean. Esta tarefa prova não ser uma tarefa fácil para Mitty, pois Sean está sempre em movimento, percorrendo o mundo em busca de fotos mais difíceis e espetaculares.

Sua busca começa na Groenlândia e segue Sean até a Islândia, contudo ele é forçado a voltar devido à pressão de seu chefe. Walter é então demitido e joga fora a carteira que tinha recebido de Sean. Entretanto, ele acidentalmente descobre que Sean esteve na casa de sua mãe e que agora ele está no Afeganistão. Mitty, então, segue em uma última tentativa de encontrá-lo, e ele o encontra no Himalaia. Lá, ele descobre que o negativo estava na carteira que ele jogou fora. Felizmente, sua mãe guardou a carteira e ele é capaz de entregar o negativo antes que a última edição seja impressa. Para sua surpresa, a fotografia era dele, olhando para uma folha de negativos.

No filme, há vários episódios de devaneios. No entanto uma vez que suas aventuras imaginárias começam a ser superadas pela realidade, a maior parte de seu devaneio passa a girar em torno de seu interesse amoroso como uma maneira de encorajá-lo a aceitar um novo desafio.

O filme é ambientado basicamente em Nova York. No entanto Mitty viaja para vários locais exóticos, que incluem Groenlândia, Islândia e o Himalaia.

A adição mais visível e talvez a principal entre o enredo do filme e do conto se dá na realização de aventuras, fatos extraordinários, termo aqui utilizado como algo fora do ordinário, do comum, na vida real do personagem Walter Mitty. São esses eventos que o afastam da vida imaginária, ou secreta, e o trazem para a realidade³. Ele cresce e se torna mais semelhante ao Walter Mitty de sua imaginação. Enquanto no conto Mitty não reage aos estímulos externos fora da sua imaginação, no filme ele passa por um processo de transposição da sua vida imaginária para sua vida real, salvo as devidas proporções. Todavia, aspectos menos subjetivos ressaltam essa mudança da vida secreta para a realidade.

O período de tempo do filme foi significativamente estendido e abrange cerca de três semanas, em comparação a uma tarde ou manhã do conto. O filme foi inserido num contexto atual, em um ambiente que lembra o ano de lançamento, 2013. Foram inseridos diversos personagens não-imaginados por Mitty que possuem nome, ou seja, têm maior relevância e que estabelecem relações dinâmicas com o personagem principal. É inserido o ambiente de trabalho contextualizando a história em um panorama diferente do conto e trazendo mais informações sobre Mitty.

Em termos de produção, o filme ressalta a jornada interna do personagem com suas escolhas de montagem, filmagem e fotografia. No extra “The look of life”, encontrado no DVD, temos o diretor Ben Stiller e o design de produção Jeff Mann explicando a intencionalidade dessas escolhas. O início do filme é feito em planos parados, com pouquíssimo movimento de câmera, confiando uma estaticidade que se relaciona com a monótona rotina de Mitty. A paleta de cores é opaca, cheia de cinzas e azuis que empalidecem o ambiente. Com referências dos anos 50 e 60, período em que a verdadeira *Life* esteve em circulação, o escritório da revista possui um caráter linear e gráfico que reforçam essas características. Já o andar onde Mitty trabalha é escuro, longo, com similaridades a uma caverna, dando ao ambiente um ar de reclusão, aspecto essencial da vida imaginária de Mitty. À medida que o

³ O termo realidade será utilizado de forma genérica para especificar o momento em que o personagem não está em seus devaneios. Não há intenção de discutir o que é realidade nem sua característica como convenção social e filosófica.

personagem começa a quebrar com sua rotina, a câmera desfaz sua estaticidade e começa a se mover. Quando o protagonista começa a sua jornada e decide ir para Groelândia, a câmera que até o momento se moveu principalmente nos devaneios começa a se mover com maior intensidade. Neste ponto da história, na primeira aventura real de Walter Mitty, o filme começa a ganhar movimento e velocidade. Assim como o personagem, movido por uma recém descoberta coragem, começa a se mover mais incisivamente em direção ao seu objetivo (achar o negativo 25), a câmera acompanha esse novo andamento. Os planos médios dão lugar a panorâmicas da paisagem, *close-ups* ressaltando as emoções do protagonista, longas tomadas acompanham o movimento do personagem, como na cena em que ele anda de *skate* nas montanhas da Islândia (1:04:20). Toda estaticidade dos primeiros 40 minutos de filme se dissolve neste momento em que a aventura começa. Há também uma transição de cores e formas: o cinza dos prédios dá lugar ao verde das montanhas da Islândia, o figurino passa do azul da camisa social e gravata para o vermelho de um suéter emprestado, o quadrado das mesas do escritório dá lugar às ondas em meio a uma tempestade, às curvas da estrada, aos contornos tortuosos das montanhas. Essa progressão que atinge seu primeiro pico nessa primeira aventura é contínua em toda extensão do filme.

A trilha sonora é uma personagem por conta própria. Não só as músicas, mas também os momentos de silêncio que acentuam os momentos de explosão musical. Seja na música inspiradora, orquestrada e intensa quando ele decide ir atrás do fotógrafo, ou quando se dirige a um vulcão em erupção, seja no silêncio quando ele está anotando suas despesas, a trilha sonora nos permite sentir o que se passa no nível emocional do personagem. Há até um momento em que um dos personagens canta a canção *Space Oddity* de David Bowie. Esta canção, que primeiramente é utilizada pelo chefe de Mitty para zombar dele, se torna, na voz do seu interesse amoroso, um hino de coragem e o incentiva a lançar-se ao desconhecido. A letra da canção se refere a um Major que faz uma viagem espacial e é aclamado por sua coragem, mas aparenta falecer nessa viagem. Essa escolha pode se relacionar com as referências de patentes militares no conto, além do sacrifício que exige extrema coragem e incita admiração e o final da canção sugere a morte desse personagem assim como o final do conto.

Ben Stiller e Steve Conrad fizeram em seu filme uma leitura que privilegiou a subjetividade de Walter Mitty.

3.1 WALTER MITTY

Pelo título do filme e do conto, é seguro dizer que o personagem principal é Walter Mitty, um homem manso com uma imaginação vívida.

No entanto, o Walter Mitty de Ben Stiller é solteiro e com um interesse amoroso de que em nada se assemelha a Sra. Mitty de Thurber. A Sra. Mitty também é colocada como a mãe de Mitty, fato que deve ter sido inspirado pela versão fílmica de 1947, onde o diretor também optou por deixar Mitty solteiro e recriar a Sra. Mitty como a mãe do personagem principal. Entretanto, diferente da Sra. Mitty de 1947 que em muito se assemelha com o conto, a Sra. Mitty de Stiller não se assemelha à mulher dominadora e implicante retratada no conto. A mãe de Walter Mitty no filme de 2013 é uma senhora maternal e atenciosa para com o seu filho. Ela mesmo o incentiva a viver novas aventuras e se mostra orgulhosa do filho.

Walter Mitty de Stiller é um homem controlado, feito assim pelas circunstâncias. Walter era um garoto “descolado” com o seu corte de cabelo moicano e grande habilidade com o *skate*. Após a morte de seu pai, teve que assumir o papel de provedor da família e para isso ele desistiu de seus sonhos de aventura da juventude. Seus devaneios são apenas uma fuga da sua realidade, o local onde ele pode dizer ou fazer aquilo que não tem a coragem, ou lhe é permitido fazer no mundo real. No entanto, a maioria dos episódios têm algo fantástico, fantasioso. Temos aqui uma profundidade não encontrada no conto: uma razão para os devaneios e um passado que suporta essa motivação.

Além disso, o conteúdo de seu devaneio é significativamente diferente. Enquanto Mitty de Thurber sonha em ser outra pessoa (um cirurgião importante ou um piloto) no filme de Stiller, Mitty sonha em fazer algo diferente: responder às provocações do seu chefe irascível ou impressionar a mulher por quem está romanticamente interessado. Ele não assume uma outra persona em seus devaneios, ele continua sendo Walter Mitty e ainda trabalha na revista *Life*. Ele apenas se torna mais “atlético, corajoso e criativo”. Há apenas um momento em que ele assume uma outra persona: ele se torna o “amante latino” da imaginação da

mulher de seu interesse. Aqui ele junta o devaneio dela com o dele, por isso surge a nova personalidade – apenas uma maneira de agradá-la. Ele também não adiciona personagens em seu devaneio - suas atitudes mudam, mas a pessoa a quem é dirigida não. Se ele deseja dizer algo desafiador a Ted, seu chefe, no seu devaneio ele dirá o que deseja como Walter Mitty e seu chefe ainda será Ted. As aventuras reais de Mitty no filme são muito mais extraordinárias do que aquelas que ele cria. Assim, à medida que a sua confiança cresce, os episódios de devaneios diminuem, uma transição que não ocorre no conto. Agora temos uma resolução para os devaneios, um momento em que eles deixam de ser necessários e Mitty alcança a maturidade para contrastar com a infantilidade que o mesmo possui no conto.

Sua jornada externa no filme é achar o negativo 25, porém essa busca o leva a uma jornada interna de autodescobrimento. Temos aqui um homem que é ignorado e subestimado na maior parte do tempo, que se propõe a buscar algo grandioso e descobre que ele é aquilo que procurava, ele é algo extraordinário. Ele descobre em si a coragem de enfrentar desafios, resiliência e determinação para superá-los. Há um desenvolvimento do personagem até que ele finalmente chega ao ponto de perceber que pode viver uma vida completa sem os devaneios, que ele pode ser o Walter Mitty da sua imaginação.

Nesse filme, temos um personagem mais complexo e uma motivação diferente. Mitty de Thurber é um menino no corpo de um homem com uma imaginação fantástica, que provavelmente não seria capaz de lidar com os desafios que o Mitty de Stiller enfrenta, e *a priori* não iria querer, pois ele encontrou uma maneira de lidar com a insatisfação e não parece expressar um forte desejo de mudar, já que está feliz com sua vida secreta.

3.2 MOTIVADORES EXTERNOS

Vários personagens foram adicionados à adaptação para o cinema, dos quais destacaremos aqui Sean O'Connell, o fotógrafo e Ted Hendricks, novo chefe de Walter, que veio para gerenciar a transição da revista impressa para a revista *online*.

O novo chefe, Ted, oprime e zomba de Mitty, papel que no conto pertence à Sra. Mitty. Assim como a esposa, Ted possui autoridade sobre Mitty, faz cobranças e subestima sua capacidade de executá-las. Ele apenas espera o momento de demiti-

lo e não o vê como parte fundamental da revista. Entretanto, para balancear essa dinâmica, temos o fotojornalista Sean, que valoriza e confia em Mitty. É por causa dessa confiança que o chefe é forçado a tolerar Mitty até que o negativo seja encontrado. Apenas Mitty tem a confiança de Sean e a capacidade de encontrá-lo.

Cria-se assim um contraponto não existente no conto: Mitty é subestimado e depreciado pela figura de autoridade, mas ainda assim ele é visto e apreciado por alguém que procura por coisas belas e relevantes, mesmo em seu estado invisível. Isto é melhor exemplificado no filme quando Mitty encontra o fotógrafo e o mesmo o compara à um “gato-fantasma”, um leopardo da neve, uma criatura extremamente difícil de encontrar. Ele diz que "as coisas bonitas não pedem atenção", se referindo ao leopardo. Logo em seguida ele se refere ao negativo 25 como a foto de um “gato-fantasma”. Mitty depois descobre que o negativo 25 era uma foto dele - ele era a beleza que não exigia atenção.

O filme sugere motivadores, outros personagens ou objetos, como a foto do explorador, que influenciam não apenas os devaneios, mas a vida de Mitty. Não temos agora um homem cuja companhia é apenas sua imaginação e não há ninguém no mundo real que o aceite ou o compreenda. Temos um homem com amigos, talentos, interesses e oportunidades para ser bem-sucedido no mundo real.

Como mencionamos anteriormente, o filme adiciona um passado e explora o futuro de Walter Mitty. Para manter esta ligação, algumas marcas do texto base foram deixadas no filme, formando relações sutis: o salto do helicóptero, a experiência no navio e a tempestade no filme dialogam com o lançamento da bomba do quarto episódio de devaneio do conto (hidroavião); o cão de três pernas no primeiro devaneio de Mitty no filme se refere aos biscoitos de cachorro e ao episódio do cirurgião; o pelotão de fuzilamento no conto deixa seu traço no filme com os *warlords* (senhores de guerra) no Afeganistão. Todas essas marcas do texto são traduzidas ou adaptadas para a tela.

Dentro dessa ligação, uma característica interessante é a transição entre o seu devaneio e a vida real. Assim como Thurber no conto usa nada mais do que reticências para a transição da realidade para a imaginação, no filme não há *fade*, mudança de trilha sonora, ou qualquer um desses aspectos para separar a realidade da ficção. O espectador percebe que é um sonho por causa do conteúdo fantasioso

da cena e o rápido movimento de câmera para um *close-up* dos olhos de Mitty que indicam que o sonho acabou.

Bravura e coragem para enfrentar novos desafios são os principais temas deste filme. Utilizando Walter Mitty de Thurber, Ben Stiller o recriou de tal maneira a criticar a sociedade atual focada em uma vida virtual e com modelos e padrões falsos. Walter Mitty de Stiller induziu uma quebra desse padrão com sua jornada de redescoberta do real e valorização do indivíduo comum. Vários símbolos são utilizados para isso, sendo talvez o mais importante a revista *Life* (vida).

3.2 A VIDA SECRETA E A VIDA REVISTA

A revista *Life*, que existiu e foi extinta em 1972, sofreu uma releitura e passou a servir de contexto para a jornada de Mitty. Tanto o logo quanto as fotos das capas expostas no escritório foram retiradas do acervo da *Life* real.⁴ É possível pensar que a escolha de colocar Mitty trabalhando em uma revista tenha referência ao trabalho de James Thurber na *New Yorker*, o que conferiria um caráter biográfico a essa escolha e acentuando o fato de que os personagens de Thurber podem possuir uma ligação com o autor.

O local de trabalho do personagem principal é uma revista na qual trabalham pessoas que vivem presas em seus cubículos e outras que viajam o mundo atrás de algo surpreendente. O lema da empresa é "Ver o mundo, as coisas perigosas porvir, ver atrás de paredes, aproximar, encontrar uns aos outros, e sentir. Esse é o propósito da vida"⁵. Entretanto, Mitty não vive isso inicialmente, apenas quando passa a quebrar sua rotina e buscar a quintessência da vida (como Sean chama o negativo 25).

A transição da revista para uma edição *online* é repleta de significados: funciona como uma crítica à sociedade atual e sua dependência da tecnologia: experiências e relacionamentos sendo substituídos por mídias sociais e conexões de internet. Sai-se de uma edição impressa, tangível que requer tempo de preparação

⁴ Informações retiradas do artigo de Ben Cosgrove, 2014. Cf Referências

⁵ "To see the world, things dangerous to come to, to see behind walls, draw closer, to find each other, and to feel. That is the purpose of life."

para uma *Life* instantânea, cheia de pressa e prazos, digital. Sai-se do real para o virtual, enquanto Mitty sai do imaginário para o real. A própria revista *Life* hoje é apenas um link de fotos no site da *Time.inc*. A substituição das mídias impressas pelas mídias digitais é uma realidade nos tempos atuais e tem interferido na maneira com que lidamos com a informação e comunicação e também na forma com que nos relacionamos e criamos vínculos (LEVACOV, 1998). A ironia de Mitty estar interessado por uma colega de trabalho, mas não falar com ela, ao invés disso criar um perfil em um site de relacionamento para tentar o contato com ela atenua a crítica do filme a essa substituição ou supervalorização do digital em detrimento do real. O consumismo e o capitalismo também recebem crítica no fato de que Walter sempre carrega consigo um bloco de notas para manter o controle de seus gastos, porém quando ele embarca em sua jornada de autodescobrimento, ele troca esse bloco de notas por um diário de viagem: troca o controle do dinheiro pelo registro de experiências.

Outro dispositivo irônico é o fato de que o negativo 25, a quintessência da vida se encontra em sua carteira. A palavra quintessência, de acordo com o Dicionário Oxford é:

O exemplo mais perfeito ou típico de uma qualidade ou classe;
 O aspecto de algo considerado como o componente intrínseco e central de seu caráter; A essência refinada ou extrato de uma substância; (Na filosofia clássica e medieval) uma quinta substância além dos quatro elementos, pensados para compor os corpos celestes e de ser latente em todas as coisas.⁶
 (Oxford Online Dictionary)

A carteira, um objeto usado para guardar dinheiro, guarda aqui a foto que representa fazer algo que se ama, algo em que se acredita. Nesta frase, tantas vezes usada no filme - "a quintessência da Vida" há um duplo significado: a vida

⁶ "The most perfect or typical example of a quality or class; The aspect of something regarded as the intrinsic and central constituent of its character; A refined essence or extract of a substance; (In classical and medieval philosophy) a fifth substance in addition to the four elements, thought to compose the heavenly bodies and to be latent in all things."

pode ser a revista *Life* ou a própria vida. Assim como ele procura o negativo 25 Mitty também está procurando a essência refinada da vida.

À primeira vista, não há muitas semelhanças entre a adaptação para o cinema e o conto. Caso a ligação não fosse explicitada, talvez passasse despercebido o fato de que o filme é uma adaptação. Apenas o personagem lembraria o Walter Mitty do conto por causa do seu nome e sua imaginação. No entanto, existem muitas marcas no filme que não apenas relacionam, mas dialogam com o conto. Tais marcas, realçam, enfraquecem, estendem ou reduzem o texto-base para melhor se adequar à interpretação do diretor. Embora seja uma difícil tarefa adaptar uma história que se passa em menos de um dia para um período de três semanas, e dar uma densidade a um personagem que não é a sua criação, o filme apresenta uma contextualização do conto sem pretender fidelidade a ele. Como um leitor crítico e atento, o diretor recria Walter Mitty e sua história, enfatizando os aspectos que mais lhe atraíram. No entanto, não teme atravessar as barreiras do texto e adicionar mais segredos para a vida de Walter Mitty. Temos assim um novo texto que poderá influenciar novas interpretações e traduções do conto, sendo assimilado por ele e criando uma história que não é apenas a de Thurber ou da de Stiller, mas uma criação conjunta e interativa. Entretanto, temos uma adaptação anterior, cujas marcas podem ter influenciado a interpretação de Stiller. Temos agora a possibilidade de uma obra não apenas construída entre conto e filme, mas entre conto e filmes, como veremos a seguir.

4 DO CONTO AO FILME 1947

A primeira adaptação cinematográfica do conto “The secret Life of Walter Mitty de James Thurber” foi lançada em 1947 pela Samuel Goldwyn e foi estrelada por Danny Kaye e Virginia Mayo nos papéis de Walter Mitty e Rosalind van Hoorn.

Nessa adaptação, temos Walter Mitty como um revisor de revistas *pulp fiction*. Ele mora com sua mãe e está prestes a se casar com a Srta. Gertrude Griswald. Sua noiva e sogra não o respeitam e Gertrude tem um outro pretendente que sempre o provoca. O filme começa com a cena inicial do conto, Mitty e a Sra. Mitty, que aqui é sua mãe, dentro do carro. Mitty tem um devaneio muito similar ao do conto, onde ele é um piloto de hidroavião enfrentando uma tempestade, e assim como no conto, ele perde a noção da realidade e acelera o carro e tem problemas para estacionar. Porém, no filme ele acelera antes do devaneio por estar distraído com algo que não é perceptível ao espectador. O conto começa no devaneio, já o filme começa na realidade e o devaneio é desencadeado pelo pedido da sra. Mitty para que o filho compre um sabão em pó chamado “seadrift” ao ver um anúncio em um outdoor. Ao invés de um hidroavião, Mitty de McLeod se torna um capitão da embarcação retratada no anúncio e que assim como no conto, enfrenta uma grande tempestade. Diferentemente do conto, eles não estão indo à cidade para que a sra. Mitty vá ao salão de beleza e sim à estação de trem, pois Mitty trabalha em uma editora na cidade. Tanto no filme quanto no conto, Mitty tem uma longa lista de pedidos da Sra. Mitty, itens triviais a comprar na cidade, apesar dos itens não serem os mesmos no filme e no conto.

No filme, temos diversos fatores que contribuem para a necessidade de Mitty fugir da realidade: sua mãe não apenas o sobrecarrega de tarefas, mas também subestima o filho, pois não confia em suas habilidades; sua noiva não o ama e não o respeita; e apesar de ter excelentes ideias, Mitty nunca recebe crédito por suas sugestões pois elas são sempre atribuídas ao chefe dele. Ele permanece, então, sendo subestimado tanto em sua casa como em seu ambiente de trabalho.

Um dia, entretanto, ele conhece uma jovem atraente, Rosalind, que se assemelha à mulher que sempre aparece em seus devaneios. Ela pede ajuda a Mitty para escapar de um perseguidor e ambos presenciam um assassinato. Ela

explica a Mitty que está envolvida, juntamente com seu tio, em uma missão para proteger joias holandesas que foram escondidas dos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. A partir daí Mitty passa a ser perseguido e tem a missão de achar e guardar o caderno preto que contém informações sobre as joias, que, por diversas vezes durante a história é confundido com o caderno de anotações pessoais de Mitty.

A história se passa em Nova Jersey e compreende um período de tempo de aproximadamente uma semana. Apesar de algumas variações, podemos encontrar no enredo do filme os mesmos episódios de devaneios do conto além da adição de dois novos episódios, o jogo de pôquer e o musical sobre design de chapéus.

Por seu caráter cômico, o Walter Mitty de McLeod é significativamente mais desastrado e os seus devaneios são mais exagerados, mais fora da realidade. Temos também a inclusão de um personagem além de Mitty, presente em todos os devaneios, uma linda jovem que será encarnada em Rosalind.

Essa adaptação mantém uma relação muito estreita com o enredo do conto em seu início. Temos os quatro, dos cinco episódios dos devaneios: a tempestade, a cirurgia, a missão impossível e uma versão do pelotão de fuzilamento, que foi adaptada para um duelo, sendo que três deles (a tempestade, a cirurgia e a missão impossível) ocorrem nos primeiros 30 minutos de filme, antes mesmo de Mitty conhecer Rosalind. Apesar das alterações feitas a cada devaneio, seja a mudança do hidroavião para uma embarcação mais antiga ou a inserção de um número musical após Mitty se voluntariar para a missão impossível, a permanência dos mesmos devaneios do conto serve como ênfase da ligação conto-filme. É como se McLeod utilizasse o conto como a abertura do filme e a partir daí desenvolvesse uma nova história, um novo destino para Walter Mitty.

O espectador tem o seu primeiro encontro com o personagem da mesma forma que no conto, sem qualquer contexto e apresentação. Logo Mitty é inserido em um ambiente de trabalho que, apesar de não aparecer no conto, parece ideal para sua qualidade imaginativa: um local onde se escrevem ficções. Depois encontramos sua noiva e o comportamento infantil e mimado da Srta. Gertrude ainda se mantém no universo criado pelo conto, pois novamente, apesar de não haver uma noiva no texto de Thurber, o perfil comportamental da srta. Gertrude se encaixa perfeitamente com o que se esperaria da futura Sra. Mitty: uma mulher

mandona, mimada e que não ama ou admira Mitty, o vê como alguém inferior a ela. Como mencionado, os devaneios seguem a mesma temática do conto até o momento do encontro com a Srta. Rosalind. Aqui se encontra o ponto de ruptura da ligação direta com o conto e vemos a criação do adaptador se tornar mais visível.

Quanto aos devaneios, ao contrário do conto, o espectador pode claramente ver a transição entre o conto e a vida real. Há um *close-up*, um escurecimento do plano de fundo e uma luz azul que ilumina o rosto do personagem. Logo surge a voz de um narrador que descreve as façanhas da persona assumida por Walter Mitty.

Apesar de não ser essencialmente um musical, vemos o personagem cantar em duas ocasiões em seus devaneios. O aspecto musical foi utilizado especialmente para ressaltar e intensificar o aspecto cômico do filme, além de ser uma prática comum para o cinema da época. A trilha sonora inclui, fora as canções, música orquestrada e o som “pocketa – pocketa” que se repete no conto.

Um ponto interessante é que o filme não apenas utiliza o conto “The secret Life of Walter Mitty” para desenvolver seu enredo. Outras obras foram acrescentadas como referência para o filme. É possível ver outro trabalho de James Thurber, o conto “The Unicorn in the Garden” (O Unicórnio no Jardim) e uma referência ao filme “Gone with the Wind” (E o Vento Levou).

4.1 INTERTEXTUALIDADE NA ADAPTAÇÃO

“The Unicorn in the Garden” é um conto famoso de James Thurber e que, assim como “The secret life of Walter Mitty”, foi publicado na *The New Yorker* em 1939. Ele também foi adaptado, em 1953, como um curta-metragem animado.⁷ Os personagens principais são o marido e a esposa. Neste conto o enredo se desenvolve com a afirmação do marido de que viu um unicórnio no jardim. Após algumas tentativas do esposo em convencê-la da existência do unicórnio, a esposa já irritada com a afirmação do marido decide chamar a polícia e o médico para levá-lo a um manicômio. Porém, quando a polícia e o médico chegam, o marido nega que

⁷ HALLIDAY, A. Watch a 1953 Animation of James Thurber’s “Unicorn in the Garden,” Voted One of the Best Animations Ever. Open Culture. Website. 2015. Disponível em: <<http://www.openculture.com/2015/03/james-thurbers-unicorn-in-the-garden-animated.html>>. Acesso em 03 Setembro 2016.

viu um unicórnio e é a esposa que é levada para o manicômio. Seguindo o padrão da sra. Mitty, a esposa é uma mulher dominadora e irascível que constantemente ridiculariza o marido. Todavia, ela apresenta um aspecto de crueldade ao tentar internar o marido e a ironia do conto é ver essa tentativa frustrada. O marido também se assemelha a Mitty, com sua passividade e imaginação, porém o marido consegue retaliar o ataque da esposa, enquanto Mitty permanece indefeso. Ao leitor não fica explícito se o marido realmente viu o unicórnio ou se era apenas uma tentativa de provocar a mulher a deixá-lo. Não se sabe ao certo se o marido ou a esposa eram loucos.

Podemos ver no filme de McLeod uma clara referência ao conto “The Unicorn in the Garden” quando é atribuído ao personagem principal uma suposta loucura para fazê-lo acreditar que tudo o que ele passou com Rosalind foi apenas um devaneio. Assim como o leitor do conto, Mitty não sabe se o que viveu era realidade ou ficção e uma trama elaborada é construída para fazê-lo acreditar que tudo não passava de um delírio psicótico. A questão do “ver ou não ver” que permeia o conto é referenciada no filme quando o suposto psiquiatra afirma que teve um paciente que via as mulheres apenas com roupa de banho, mesmo quando elas estavam completamente vestidas e Mitty é levado a acreditar que está com o mesmo problema quando a secretária entra na sala com uma roupa de banho. Há também uma sutil referência às flores do jardim quando Mitty foge do seu casamento em um carro de floricultura para salvar Rosalind, após perceber que ela e o que eles viveram foi real.

Gone with the Wind é um filme lançado em 1939 e uma adaptação do romance de Margaret Mitchell. É considerado um clássico e um dos filmes de maior bilheteria da história do cinema. Estrelado por Clark Gable e Vivien Leigh, o filme conta a história dos amores de Scarlett O’Hara com o pano de fundo da Guerra Civil Americana.⁸ No devaneio em que Mitty se torna um jogador de pôquer, um dos dois devaneios adicionados pelo adaptador, temos algumas referências ao filme citado. Além do figurino de época, típico do sul norte-americano, o fato de Mitty ter sido convocado para a guerra sugere também a referência à Guerra Civil Americana

⁸ *Gone with the Wind*. **Filmsite movie review**. Filmsite. Disponível em <<http://www.filmsite.org/gone.html>> Acesso em 01 setembro 2016.

retratada em *Gone with the Wind*. Temos também o pedido que sua amada o espere, assim como Scarlett e Melanie esperaram por Ashley, o primeiro amor de Scarlett. A importância das terras da família como referência a Tara, a fazenda dos O'Hara, e o fato dele ser um jogador de pôquer com uma certa má-fama, porém extremamente bem-sucedido, que o aproxima de Rhett Butler, homem que se torna marido de Scarlett. Todas essas marcas evidenciam a ligação com o filme citado. Sendo assim, além da tradução intersemiótica, a intertextualidade é exercitada no filme, usando textos que se encontram em suportes distintos e iguais, a saber, o texto conto e o texto filme.

4.2 SÍMBOLOS REVISITADOS

Todavia, talvez o aspecto mais interessante e pertinente para este trabalho é o fato de que algumas adições feitas no filme de 1947 influenciaram o filme de 2013. Apesar de na seção anterior creditarmos o local de trabalho de Walter Mitty ao aspecto biográfico, relacionado com a vida de Thurber e o seu trabalho na *The New Yorker*, o fato é que nesta versão já temos um Walter Mitty que trabalha em uma revista. Seria razoável assumir que a versão de 2013 utilizou como referência o local de trabalho da versão de 1947 e que a versão de 1947 foi a primeira a referenciar esse aspecto biográfico. Todavia, como a intenção do diretor do filme de 2013 era levar o personagem a uma jornada de amadurecimento e abandono dos devaneios, colocou-se o personagem não em uma revista de ficção, mas em uma revista que trabalha com fatos reais, apesar de surpreendentes e icônicos. O local de trabalho foi ajustado para melhor servir à história, mas não foi removido do enredo.

Um outro aspecto que foi mais alterado, porém claramente inspirado na adaptação de 1947, foi a utilização dos cadernos. Na primeira adaptação, o caderno era utilizado para anotações pessoais; em especial, era utilizado como uma maneira de Mitty lembrar-se dos diversos pedidos que sua mãe lhe fazia, um tipo de controle de sua memória. Ele então foi substituído em importância pelo caderno com as informações sobre as joias. O primeiro caderno era um atestado da incompetência de Mitty e um símbolo de quanto ele era subestimado por seus entes queridos. O segundo, um símbolo de sua coragem e habilidade, um item cujo valor dava um senso de propósito para o personagem. Na adaptação mais recente também encontramos dois cadernos com significados parecidos: o caderno de controle

financeiro e o caderno de viagens. O caderno para controle financeiro representa, não incompetência, mas a tentativa de controle e estabilidade na vida do personagem. Assim como em 1947, temos um caderno como a maneira de “segurar” Mitty na vida real. Já o caderno de viagens também simboliza a coragem e habilidade de Mitty, mas vai além, atesta que a tentativa de controle é suplantada pela experiência da vida real: registra-se experiência ao invés de controlar gastos. Esse objeto icônico na primeira adaptação migrou para a segunda adaptação e seu adequou ao propósito determinado pelo adaptador.

Um aspecto bem trabalhado em ambas adaptações é a mudança do papel feminino na história. Enquanto no conto temos uma mulher irritante que faz com que o personagem principal deseje fugir da realidade, nos filmes temos as mulheres como motivação para que Mitty deseje a vida real. Na adaptação de 1947, temos ainda a mãe e a noiva de Mitty nessa posição de gatilho para os devaneios, mas há a inserção da mulher ideal, a mulher que motiva e admira o personagem. Ela é inserida nos devaneios e depois é transposta para a realidade, fazendo com que a realidade se torne mais espetacular do que os devaneios. Rosalind é a mulher perfeita: linda, inteligente, misteriosa e confia em Mitty. No filme de 2013 temos apenas personagens femininos que apoiam Mitty, com a transferência do papel do “carrasco” para um personagem masculino sem relação afetiva com o protagonista. Todavia, as mulheres retratadas no filme de 2013 são mulheres normais, não-idealizadas, porém fortes e essenciais para o crescimento de Mitty na trama. Vemos aqui uma atualização do papel da mulher, possivelmente desencadeado pelo contexto social atual. Este é outro aspecto que a adaptação permite: uma atualização do texto para melhor representar o contexto sociocultural de uma nação ou época.

Apesar de um “final feliz”, onde Mitty se casa com Rosalind e ganha uma promoção no trabalho, nesta adaptação Mitty não se desfaz dos devaneios, apesar de tornarem-se mais escassos durante o filme, nada indica que Mitty perdeu essa habilidade ou que deseja perder, já que lhe é útil em seu trabalho. Todavia, há um momento de resolução, onde Mitty confronta não apenas os inimigos que queriam roubar as joias escondidas, mas também a sua família e chefe. É neste momento que vemos toda a coragem e bravura dos devaneios chegar ao seu ápice na realidade. Durante o filme, os atos heroicos de Mitty só são presenciados por

Rosalind, seja nos devaneios ou na vida real. Apenas aqui, todos têm uma visão do verdadeiro Walter Mitty. Este momento também pode ser visto na adaptação de 2013, quando Mitty entrega o negativo 25, uma resolução que dialoga com a resolução construída por McLeod.

No filme de 1947 podemos ver um Walter Mitty que se desenvolve e amadurece, mas não nas mesmas proporções do filme de 2013. Todavia, parece seguro afirmar que a adaptação cinematográfica dirigida por McLeod inspira e permite que a adaptação cinematográfica de Ben Stiller construa um desenvolvimento para o personagem Walter Mitty não visto no conto de James Thurber.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para muitos, a adaptação cinematográfica é o primeiro encontro com a obra literária e é justamente essa adaptação que norteará a construção imaginária de tal obra. Cada adaptação apresenta uma interpretação única, com escolhas que enfatizam e dão suporte argumentativo a tal interpretação. Cada sistema de signos fornece dispositivos semânticos específicos. Sendo assim, as escolhas feitas na adaptação e o meio para o qual o texto-base foi adaptado se tornam extremamente importantes para novos leitores, espectadores e adaptadores, pois é a partir dessa construção que novas interpretações serão desenvolvidas, seja para desconstruir ou reforçá-la.

Ben Stiller recriou o conto de Thurber, expandindo e aprofundando o enredo, desenvolvendo a história e o personagem. Mitty foi atualizado para o século XXI, inserido em um ambiente de trabalho exigente e conduzido por uma jornada que cada vez o afasta dos devaneios que lhe são característicos. McLeod intensificou os devaneios, conferiu um caráter ainda mais humorístico a Mitty e lhe deu o “final feliz” sem rejeitar sua “vida secreta”.

Contudo, o que podemos inferir a partir das análises conduzidas é uma absorção das adições e expansões feitas na primeira adaptação (1947). Apesar das interpretações serem diferentes, Ben Stiller ao repetir certas adições feitas por McLeod, adaptou não apenas o Mitty de Thurber, mas o Mitty de Norman. Essa absorção e perpetuação de adições não é um comportamento novo, existe desde a invenção da comunicação e é facilmente comprovado até mesmo pelo senso comum. Um exemplo clássico deste comportamento é encontrado nos contos de fada que, por serem excessivamente recontados, já possuem como “verdadeiros” certos aspectos que nunca estiveram na fonte, na história base. Isso revela o caráter da obra palimpsesto que é a adaptação. Como o ditado popular diz “quem conta um conto aumenta um ponto”, cada “ponto” adicionado passa a fazer parte do conto e de certa forma altera o texto fonte.

O cinema tem por tradição a adaptação de textos literários e várias adaptações do mesmo texto podem ser encontradas, explícitas e homônimas ou sutis e re-tituladas. Não seria muito ousado dizer que os elementos repetidos na

adaptação de 2013 seriam revisitados em uma nova adaptação do conto “The secret life of Walter Mitty”, apesar de não fazerem parte do texto de origem, pois esse processo adaptativo acaba alterando o texto fonte no imaginário do leitor/expectador a tal ponto que a adição se torna parte integrante e essencial do mesmo. Tal acontecimento contrapõe o senso comum que vê a adaptação como um processo diluidor, como uma agressão à fonte, expondo o caráter criativo e enriquecedor da tradução/adaptação.

REFERÊNCIAS

A Vida Secreta de Walter Mitty. Direção: Ben Stiller. Produção: Samuel Goldwyn, Jr., John Goldwyn, Stuart Cornfeld e Ben Stiller. Los Angeles. Twentieth Century Fox, 2013. DVD

ARROJO, Rosemary. **Oficina de Tradução: a teoria na prática.** São Paulo: Ática, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e a história da cultura.** São Paulo. Brasiliense, 1994

BOWIE, David. **Space Oddity.** Letras Terra. Disponível em < <https://www.lettras.mus.br/david-bowie/5362/>> Acesso em: 05 de julho 2016

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: **Transcrição.** Org.de Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. 1ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013

COSGROVE, Ben. 'Walter Mitty' and the LIFE Magazine Covers That Never Were. **Time.com.** 2014. Disponível em < <http://time.com/3491113/walter-mitty-and-the-life-magazine-covers-that-never-were/>>. Acesso em 05 de julho 2016

CRUZ, Décio Torres. Literature and Film: A Brief Overview of Theory and Criticism. In: **Postmodern Metanarratives: Blade Runner and Literature in the Age of Image.** Palgrave Macmillian, 2014.

HUTCHEON, Linda. Começando a teorizar a adaptação: O quê? Quem? Por quê? Como? Onde? Quando? In: **Uma teoria da adaptação.** Trad. André Cechinel. Santa Catarina. UFSC, 2013.

JACKOBSON, Roman. Aspectos Linguísticos da Tradução. In: **Linguística e comunicação.** Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. Ed. 19. São Paulo: Cultrix, 2003

LEVACOV, Marília. Do analógico ao digital: a comunicação e a informação no final do milênio. In: **Tendências na Comunicação #1.** Levacov, et al. 1998. Disponível em < <http://www.levacov.eng.br/marilia/capitulo1.html>>. Acesso em: 5 de julho 2016

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. Literatura e cinema: vias de mão dupla. In: ***E a tela invade a página: laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll***. Salvador, Bahia: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado, 2002.

PLATÃO. Livro X. In: ***A República***. Trad. Pietro Nasseti. 3ª. ed. São Paulo: Martin Claret, 2000.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987

POE, Edgar Allan. Philosophy of Composition. **Graham Magazine**. vol. XXVIII, Nº. 4, p.163-167, Abril de 1846.

SOUZA, José Pinheiro de. Teorias da Tradução: Uma visão Integrada. **Revista de Letras**. Santa Catarina. Vol. 1/2, Nº 20, p. 51-67, jan/dez 1998. Disponível em: <<http://www.revistadeletras.ufc.br/rl20Art09.pdf>> Acesso em: 19 de novembro de 2015.

SOUZA, Fernando Marés de. **Um Documento Chamado Roteiro**. 2003-2010. Disponível em: <<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/documentochamadoroteiro.htm> >

The Secret Life of Walter Mitty. Direção: Norman Z. McLeod. The Samuel Goldwyn Production. 1947.

THURBER, James. The Secret Life of Walter Mitty. **The New Yorker**. 18 de Março de 1939. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/magazine/1939/03/18/the-secret-life-of-walter-mitty-2>> Acesso em: 13 de novembro de 2015.

WALTER MITTY. Verbete. In: **MACMILLIAN Dictionary**. Disponível em: <<http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/walter-mitty>> Acesso em: 13 de novembro de 2015.