

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE LETRAS

JULIA ALESSANDRA CRESTANI

DESVENTURAS EM SÉRIE: A AVENTURA DA ADAPTAÇÃO

Passo Fundo, dezembro, 2017.

Julia Alessandra Crestani

DESVENTURAS EM SÉRIE: A AVENTURA DA ADAPTAÇÃO

Monografia apresentada ao Curso de Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Letras.

Orientador: Prof. Ms. Ricardo Moura Buchweitz.

Passo Fundo, dezembro, 2017.

“There are many, many types of books in the world, which makes good sense, because there are many, many types of people, and everybody wants to read something different.”

(Lemony Snicket)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer ao meu orientador, Ricardo Buchweitz, por aceitar essa minha ideia maluca e por acreditar que eu poderia levá-la adiante. Obrigada por todas as dicas e por relevar todas as vezes que eu disse que estava perdida.

À minha família, especialmente minha mãe Eliana e minha avó Gecy, pelo apoio incondicional de sempre e por acreditarem que eu poderia ultrapassar mais essa parte do caminho. Obrigada por tudo, sempre.

Aos meus amigos: Rafael da Cruz Freitas, Vitória Galvão, Bruna Chiodi, Giórgio Carra, Amanda Zimmermann, José Maurício Lima e Jeisiane Segalla, pela paciência, pelos conselhos ou, simplesmente, por me ouvirem quando tudo o que eu conseguia conversar a respeito era a minha monografia. Eu sei que não fui a melhor das amigas nos últimos meses, mas vocês continuaram sendo mais do que eu mereceria. Eu amo todos vocês.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar o processo pelo qual uma obra literária passa ao ser adaptada para outro meio, utilizando teóricos da adaptação para justificar as mudanças ocorridas e a fidelidade observada. Para isso, será utilizada a coletânea norte-americana de 1999 do escritor Daniel Handler, sob o heterônimo Lemony Snicket, *Desventuras em Série*, e sua adaptação para a televisão feita pelo serviço de *streaming* Netflix, em 2017. Com isso, cenas provenientes da série referentes ao vilão serão analisadas e comparadas aos excertos retirados das obras para que seja possível entender como uma adaptação literária chega ao seu produto final exibido nas telas de cinema ou de televisão.

Palavras-chave: *Desventuras em Série*; Daniel Handler; Vilão; Adaptação.

ABSTRACT

*This interdisciplinary work aims to analyze of a literary work adaptation process to another media product using, as theories, some researchers of adaptations to justify the changes and the fidelity observed on the final product of the adaptation process. To accomplish the objective, the North-American book series *A Series of Unfortunate Events*, written by Daniel Handler under the heteronym of Lemony Snicket in 1999, and its homonymous adaptation to television by the streaming enterprise Netflix were used as research object. Therewith, scenes taken from the series which refer to the villain, were analyzed and compared for to be possible the understanding of how an adaptation from a literary work to another media product takes its final form to be in exhibition in theaters, or television.*

Keywords: *A Series of Unfortunate Events; Daniel Handler; Villain; Adaptation.*

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	4
RESUMO.....	5
<i>ABSTRACT</i>	6
ABRAM AS CORTINAS, E QUE COMEÇE A SEQUÊNCIA DE EVENTOS DESAFORTUNADOS!	8
1. O DEMÔNIO DA TEORIA: KLAUS VISITA A BIBLIOTECA DE <i>JUSTICE</i> <i>STRAUSS</i>	11
2. VIOLET CONTA HISTÓRIAS: ERA UMA VEZ A TRÁGICA HISTÓRIA DAS CRIANÇAS BAUDELAIRE.	17
2.1. As memórias da trágica história dos Baudelaire: os livros.....	17
2.2. A desventura de recontar a história dos Baudelaire: a série.	22
3. AOS OLHOS DE CONDE OLAF: A PSICOLOGIA DA DESVENTURA.	25
4. AS AVENTURAS DE SUPER SUNNY: COMPARANDO AS OBRAS	30
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	39
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	41
ANEXOS	42
ANEXO A – Ficha técnica de Lemony Snicket: Desventuras em Série	43
ANEXO B – Lista de personagens das obras analisadas da coletânea <i>Desventuras em</i> <i>Série</i>	44
ANEXO C – Cenas analisadas da adaptação.....	45

ABRAM AS CORTINAS, E QUE COMEÇE A SEQUÊNCIA DE EVENTOS DESAFORTUNADOS!

Ao se assistir a uma série de televisão ou filme no cinema, quem assiste não tem o costume de se preocupar com detalhes como: de onde a história veio, se foi adaptada, como o roteiro foi construído. Quando se trata de uma adaptação literária, passam pelo crivo daqueles que são fãs algumas questões a respeito da fidelidade para com aquilo que foi lido, especialmente a caracterização de personagens e a ambientação. Entretanto, na sede de se obter uma obra fiel à lida, esquece-se do processo ao qual o texto literário é submetido ao ser adaptado e antes de chegar à tela.

O objetivo do presente trabalho é desmistificar certos aspectos da adaptação literária para a televisão. Para isso, utilizar-se-á a série estadunidense de livros *Desventuras em Série* que se transformou em série de televisão no ano de 2017, exibida pelo popular serviço de *streaming*, Netflix.

Desventuras Em Série é uma coletânea de treze livros escritos pelo detetive Lemony Snicket¹, responsável pela investigação do caso dos três órfãos da família Baudelaire, cujos pais morreram em um misterioso incêndio em sua propriedade. Atuando como narrador onisciente e intruso, Lemony Snicket conta as desventuras dos irmãos, muitas vezes omitindo detalhes ou instigando o leitor a respeito do que acontecerá. O detetive, no entanto, vive encoberto por uma aura de mistério e pouco é dito a seu respeito com o desenrolar da história. Conforme sua biografia, “Lemony Snicket nasceu muito antes de você e é provável que também morra antes de você²” (SNICKET, 1999).

Sendo um livro breve, com ilustrações bem feitas – embora sem cores –, as obras da série se parecem com algo voltado ao público infantil. Porém, tal constatação se mostra errônea logo nas primeiras linhas do primeiro livro da coletânea, intitulado *The Bad Beginning*³, onde se lê: “Se você está interessado em histórias com finais felizes, você se sairá melhor lendo outro livro⁴” (SNICKET, 1999, p. 1). Mesmo que os clássicos infantis originais sejam caracterizados por finais, em sua maioria, trágicos, os contos de fadas utilizados após a valorização da infância se caracterizam por seus finais felizes e suas lições para que as

¹Heterônimo de Daniel Handler.

²“Lemony Snicket was born before you were, and is likely to die before you as well.” Trecho traduzido pela autora do projeto.

³Mau Começo, na versão brasileira.

⁴“If you are interested in stories with happy endings, you would be better off reading some other book.” Tradução nossa.

crianças não sigam maus exemplos e escutem os adultos, que ganharam papel de guia dos pequenos. Assim, na história de Daniel Handler, a partir do uso dos finais felizes dos contos de fadas modernos como introdução para o que *não* está por vir, o leitor é presenteado com uma história rápida, repleta de tragédias e humor negro por parte do narrador da história, que, ao mesmo tempo em que se solidariza dos acontecimentos encarados pelos órfãos, é impiedoso nos detalhes. Além disso, muito pode ser dito ao se observar a quantidade de livros na coletânea: treze. Tal número representa má sorte em diversas culturas, especialmente nos Estados Unidos, país de origem da série.

Desventuras em série, antes de se tornar série na Netflix, foi adaptada para os cinemas pelo diretor Brad Silberling, contando com atuação de Jim Carrey como Conde Olaf e as narrações de Lemony Snicket feitas por Jude Law. O roteiro do filme era uma compilação dos três primeiros livros da série literária: *The Bad Beginning*, *The Reptile Room* e *The Wide Window*⁵. Em novembro de 2014, o serviço de streaming Netflix anunciou planos para uma adaptação da coletânea de livros, com o autor dos livros, Daniel Handler, como produtor executivo. A série foi ao ar em 13 de janeiro de 2017, contando com oito episódios englobando, dessa vez, quatro dos treze livros da coletânea: *The Bad Beginning*, *The Reptile Room*, *The Wide Window* e *The Miserable Mill*⁶, cada um deles utilizando dois episódios para expor a narrativa.

A partir do exposto, serão analisadas as principais mudanças ocorridas na adaptação do conteúdo das obras literárias para a série, o que foi, possivelmente, acrescentado e mudado, com base em diversas vertentes de teorias de adaptação, culminando na análise de como a personagem Conde Olaf foi construída comparando o livro e a série televisiva.

No primeiro capítulo do presente escrito, serão apresentadas as teorias da adaptação que surgiram ao longo dos anos com a necessidade de uma análise mais concreta a respeito desse fenômeno, cujo crescimento é cada vez maior com o passar dos anos. Serão trazidas as noções de fidelidade e até que ponto os roteiristas podem seguir com aquilo que é proposto no literário e quais são os critérios para que determinadas cenas sejam retiradas, reduzidas ou acrescentadas. Além disso, serão apresentadas as principais mudanças que uma adaptação pode ter e até que ponto a influência da audiência pode ser levada em consideração para as lacunas deixadas pelas obras literárias e que são preenchidas pela imaginação dos leitores, detalhe que não pode ser transposto para a adaptação fílmica.

⁵*Mau Começo*, *A Sala dos Répteis* e *O Lago das Sanguessugas*, respectivamente, em suas versões traduzidas.

⁶O quarto livro da série é chamado *Serraria Baixo-Astral*, em sua versão brasileira.

O capítulo seguinte contextualizara as duas histórias a serem analisadas: a presente nos livros e a sua versão filmada. Os quatro livros compreendidos pela série de televisão serão descritos para um melhor entendimento das análises posteriores, introduzindo as personagens – dando ênfase ao vilão – e o enredo das desventuras dos órfãos Baudelaire. Para contextualizar a análise proposta, o terceiro capítulo traz, através das teorias de Winnicott (1983) e Bowlby (2006), noções a respeito dos estímulos necessários para que a criança se desenvolva de forma a atingir maturidade suficiente para lidar com as adversidades, conforme acontece com as crianças protagonistas da coletânea de Daniel Handler. Além disso, nesse capítulo, o vilão e suas motivações começam a ser analisadas, justificando a escolha das cenas utilizadas no próximo capítulo.

O quarto, e último capítulo, conta com a análise das quatro cenas escolhidas com base no terceiro capítulo. Através das teorias explicitadas no início desse escrito, é feita uma análise a respeito do que foi acrescentado, retirado e mantido nas cenas em que o vilão interage com as crianças, utilizando as palavras de Hutcheon (2013), Stam (2000) e McFarlane (1996) para determinar as motivações por trás das mudanças feitas em um roteiro adaptado. Com isso, o trabalho determinará alguns mitos criados pelos fãs das adaptações a respeito do que pode ou não ser considerado correto em um projeto de adaptação, desmantelando a ideia de que é preciso fidelidade a todos os custos.

1. O DEMÔNIO DA TEORIA: KLAUS VISITA A BIBLIOTECA DE *JUSTICE STRAUSS*

Mesmo antes do surgimento do cinema, as adaptações já eram frequentes, predominantemente para peças de teatro – era o caso das peças teatrais baseadas nos escritos de Shakespeare. Quando, finalmente, o cinema surgiu, por volta de 1895, “não possuía um código próprio e estava misturado a outras formas culturais, como os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões-postais” (MASCARELLO, 2006, p. 15). Logo em seus primeiros anos, o cinema passou por uma série de reorganizações para ter seu período de estabilidade somente em 1915 e então, a partir disso, adaptações cinematográficas de livros tornaram-se uma possibilidade.

Atualmente, os consumidores veem-se mais e mais cercados por produções adaptadas, seja no cinema, no teatro, na música, na poesia, nos jogos e até nos parques temáticos. Tais produções, originadas logo no início da popularização do cinema, tornaram-se febre entre produtores, para alegria de uns e tristeza de outros. Com a grande popularidade das adaptações, ao mesmo tempo em que tais produtores se viram dispostos a colocar em diferentes mídias roteiros adaptados de obras que figuram nas listas de *best-sellers*, fãs das obras se viram dispostos a criticar aquilo que viam, especialmente no que diz respeito à fidelidade esperada dessas produções.

Assim, observada a necessidade de estudar o que estava sendo feito e quais eram os critérios que deviam ser colocados na balança, estudiosos, como Linda Hutcheon e Robert Stam, passaram a desenvolver teorias da adaptação para tentar explicar esse fenômeno que explodiu no século XXI, mobilizando jovens e adultos ao redor do mundo.

Muito já foi dito a respeito do resultado das adaptações, utilizando-se termos como “infidelidade, traição, deformação, violação, vulgarização, e profanação, cada acusação carregando sua carga específica de indignada negação” (STAM, 2000, p. 54). Inclusive, grandes autores consideram o ato de adaptar como algo degradante, como se a literatura fosse superior em todos os aspectos em relação a outras mídias. Com isso, o conceito de superioridade da literatura passou a ser algo de senso comum, ou obrigatório, entre os fãs que, muitas vezes, ficam envergonhados ao relatarem que preferiram o filme ao livro, como se a adaptação para as telas fosse, de alguma forma, inferior a tudo o que o livro representa.

Em seu livro *Theory of Adaptation*, a escritora norte-americana Linda Hutcheon introduz algumas questões a respeito das adaptações de obras consagradas da literatura:

Se adaptações são [...] criações tão inferiores e secundárias, então por que elas são tão onipresentes em nossa cultura e, de fato, tem aumentado de forma constante em

números? Por que, de acordo com estatísticas de 1992, 85% de todas as ganhadoras do Óscar de Melhor Fotografia são adaptações? Por que adaptações somam 95% de todas as mini-séries e 70% de todos os filmes semanais para a televisão que vencem o Emmy Awards? (HUTCHEON, 2013, p. 4).⁷

Através dos questionamentos propostos pela autora, é possível perceber o quanto adaptações de obras literárias fazem parte da vida diária dos fãs que também são leitores, e como esse fato não é percebido, ou, muitas vezes, como é desmerecido em prol da superioridade da literatura. Esses questionamentos talvez possam explicar a vergonha que fãs sentem ao dizer que não leram os livros que deram origem aos filmes que tanto amam: o cinema é considerado inferior no que diz respeito a adaptações de obras literárias, por mais que seja reconhecido como arte. Hutcheon (2013) argumenta, ainda, que parte dessa insatisfação demonstrada pode ser “simplesmente o produto de expectativas frustradas por parte de um fã desejando fidelidade para um amado texto adaptado ou por parte de alguém que ensina literatura e, portanto, precisa proximidade com o texto e, talvez, algum valor de entretenimento para fazê-lo” (p. 4).

Robert Stam (2000), em seu artigo *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, considera a noção de fidelidade problemática por uma série de razões. Para o autor, “é questionável se a fidelidade rigorosa é mesmo possível” (p. 55). Conforme exemplifica em seu artigo, ao ler um romance, o leitor preenche as lacunas deixadas pelo autor, lacunas essas que precisam ser preenchidas ao se fazer uma adaptação. A começar pelos personagens, Stam (2000) cita a personagem *Emma Bovary*, de Flaubert, cuja cor dos olhos nunca foi sequer mencionada. No entanto, esse pequeno detalhe é suprimido pela mente do leitor, que cria a imagem ideal de Emma. Em uma adaptação cinematográfica, a personagem será interpretada por uma atriz, escolhida pelo diretor e produtores do filme, podendo ou não corresponder às expectativas criadas pelo leitor.

Outro problema encontrado na noção de fidelidade proposta por Stam (2000) é o fato de que exigir a fidelidade exata ignora o verdadeiro processo de fazer um filme e um exemplo é a diferença de custo, outro é o modo de produção. Para que um romance seja escrito, é necessário apenas uma pessoa disposta com uma ideia inovadora, enquanto a produção de um filme é um trabalho coletivo desde o começo, podendo mobilizar cinco ou cem pessoas para tal.

⁷“If adaptations are [...] such inferior and secondary creations, why then are they so omnipresent in our culture and, indeed, increasing steadily in numbers? Why, even according to 1992 statistics, are 85 percent of all Oscar-winning Best Pictures adaptations? Why do adaptations make up 95 percent of all the miniseries and 70 percent of all the TV movies of the week that win Emmy Awards?” [tradução nossa]

Com essa noção, Robert Stam (2000) diz que “a questão da fidelidade ignora uma questão ainda maior: fidelidade para quê?” (p. 57) – ou, ainda, para quem? Tanto Stam (2000) quanto Hutcheon (2013) se questionam a esse respeito. Ao desejar uma obra fiel a lida geralmente se esquece de que cada pessoa pode ter uma interpretação sobre determinada obra e tal interpretação pode ser diferente daquela desejada pelo autor ao escrever. Além disso, o autor, ao idealizar seu livro anos antes, pode nem mesmo ter pensado no que queria dizer – apenas disse.

Para expressar melhor o que uma adaptação pode ser considerada, Stam (2000) sugere o termo *tradução*. Para ele, tratar uma adaptação como tradução é “um esforço de princípios da transposição intersemiótica, considerando as inevitáveis perdas e ganhos típicos do processo que envolve a tradução” (p. 62).

No que diz respeito ao texto adaptado, no entanto, Hutcheon (2013) propõe que adaptações sejam tratadas como *adaptações*. Para a autora, quando o leitor conhece a obra adaptada, ela sempre estará no fundo de sua mente, que espera uma mera semelhança com aquilo que foi lido. Então, de acordo com a autora, quando uma obra é tratada por *adaptação*, anuncia-se abertamente sua relação com outro trabalho ou trabalhos. Partindo desse conceito, é como se o leitor, ao entrar em contato com a adaptação, estivesse desvinculando essa da obra original, porém sem negar que uma não existe sem a outra.

Mesmo tão diferentes, as duas artes caminham juntas, quer os críticos literários, de cinema e os fãs admitam ou não. Por trás de toda a adaptação, há um roteirista, leitor como aquele que pegou a obra de determinado autor em sua estante para ler antes de dormir. Através de suas experiências, cada leitor projeta sua própria identidade naquilo que está lendo, interagindo com o trabalho e fazendo parte dele com sua interpretação (HOLLAND, 1975, p. 124 apud BENNETT, 1990, p. 40). Partindo desse pressuposto, outras vertentes das teorias de adaptação acreditam no termo *leituras* para definir o ato de adaptar (STAM, 2000, p. 63). Para esses teóricos, tratar adaptações por esse termo seria, justamente, assumir a subjetividade da leitura, especialmente o fato de que as mesmas obras são lidas ao redor do mundo e cada interpretação pode variar muito no âmbito cultural.

Além do termo *tradução*, Stam (2000) incorpora adaptações como dialogismos intertextuais. Tal conceito abrange todas as possibilidades a que um texto literário pode ser submetido quando for adaptado e antes mesmo de ser escrito. Para o autor,

Todos os textos são tecidos de fórmulas anônimas, variações nessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, e conflitos e inversões de outros textos. No sentido mais amplo, dialogismo intertextual refere-se às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz

de enunciados comunicativos dentro dos quais o texto artístico está situado, os quais alcançam o texto não somente por influências reconhecíveis, mas também por um processo sutil de disseminação (p. 64).⁸

Assumir a adaptação como parte do processo de enunciação humana é colocá-la dentro de uma esfera ainda maior que permite que a subjetividade das adaptações seja melhor entendida, uma vez que o processo de enunciação só se dá no tempo presente (FLORES, 2005, p. 37), tornando o mesmo enunciado impossível de ser repetido duas vezes da mesma maneira. Além disso, Bakhtin (1988 *apud* FIORIN, 2008), em seus estudos a respeito do dialogismo, explicitou que todo e qualquer enunciado é permeado pelos enunciados de outras pessoas. Tudo o que é dito, mesmo que seja a primeira vez que alguém diga, “é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio” (FIORIN, 2008, p. 19).

Outro ponto importante a ser considerado ao se entrar no assunto das adaptações literárias é exatamente *o quê* pode ser adaptado. Para a maioria das teorias da adaptação, o tema é o denominador comum (HUTCHEON, 2013, p. 10), o ponto de partida que determinará aquilo que será transcrito para outras mídias e outros gêneros. A partir do tema, será definido o que é pertinente adaptar e aquilo que deverá ser excluído, seja pela falta de tempo, relevância ou por escolha daquele que está adaptando a história e do tom que deseja usar. Além do tema, as personagens são outra possibilidade facilmente adaptada, uma vez que são cruciais para o andamento da história e para sua narração, assim como as unidades da história.

No entanto, Hutcheon (2013) argumenta que aquele que adaptará a história o fará da maneira como achar prudente, podendo mudar radicalmente aquilo contado na narração. A autora cita a adaptação do livro de E.M. Forster, *A Passage to India*⁹, de 1924, adaptado e dirigido por David Lean em 1984. Em sua adaptação, o diretor optou por alterar o foco da narrativa, contando a história pelo ponto de vista de outra personagem e, como consequência, alterando algumas sequências de eventos e como eles ocorreram.

Tais escolhas feitas pelos diretores e roteiristas podem ser consideradas contraditórias por aqueles que consumirão o produto final de sua imaginação; no entanto, não significa que essas mudanças sejam algo ruim para a história ou para o legado deixado por seu autor. Como

⁸“All texts are tissues of anonymous formulae, variations on those formulae, conscious and unconscious quotations, and confluences and inversion of other texts. In the broadest sense, intertextual dialogism refers to the infinite and open-ended possibilities generated by all the discursive practices of a culture, the entire matrix of communicative utterances within which the artistic text is situated, which reach the text not only through recognizable influences, but also through a subtle process of dissemination” [tradução nossa].

⁹*Uma Passagem para a Índia*, em sua tradução brasileira.

se tratam de mídias e gêneros diferentes, o cinema e a literatura possuem possibilidades diferentes para demonstrar seu conteúdo.

Conforme Stam (2000), “cada mídia tem suas próprias especificidades derivadas de seus respectivos materiais de expressão” (p. 59). Enquanto os livros se expressam apenas pelo uso da palavra, o cinema se expressa com uma gama ainda maior de recursos, cada um a seu modo. A literatura é capaz de abrir a imaginação do leitor, que utiliza sua bagagem cultural para preencher as lacunas deixadas pelo autor; já no cinema, a leitura é feita por uma pessoa diferente, com uma bagagem cultural diferente, e que dispõe de recursos mais sofisticados, por exemplo, a possibilidade de utilizar atores, som e imagem para dar vida àquilo antes proporcionado apenas pela imaginação.

Atualmente, segundo Brian McFarlane (1996), a questão da fidelidade tem sido olhada pelas lentes da intertextualidade e no que diz respeito ao ponto de vista que o autor almejou retratar, uma vez que é inconcebível criticar aquilo que outra pessoa imaginou, especialmente levando em consideração a subjetividade. Ainda, cada nova adaptação pressupõe uma nova leva de fãs que consumirão aquilo que for feito. Querendo ou não, a indústria cinematográfica também faz parte de todo o sistema capitalista mundial e precisa fazer com que o investimento feito para que uma adaptação se tornasse possível retorne em forma de bilheteria. Nesse quesito, entram os leitores e fãs de cinema. São eles que comprarão os ingressos e movimentarão o marketing do filme comprando produtos relacionados – com uma nova adaptação, até mesmo os livros ganham novas capas estampando o rosto dos atores do filme. Portanto, por mais que seja considerado que toda leitura é subjetiva e nova, os roteiristas precisam se preocupar em agradar aquilo que é pedido pelos fãs.

Linda Hutcheon (2013) usa os termos *conhecedores* e *não-conhecedores* para definir as possíveis audiências enfrentadas por uma adaptação. Quando a adaptação fílmica é lançada, devido à divulgação ocorrida em massa, presume-se que ela tenha atraído um grupo variado de espectadores, uma vez que trailers e outras formas de divulgação são utilizados. Os espectadores conhecedores, portanto, são aqueles que sabem que aquele filme sendo reproduzido nas telas teve como base determinado livro ou livros que foram lidos por eles. Logo, o espectador conhecedor espera ver cenas conhecidas e um encadeamento entre elas que faça sentido com o que foi escrito e com os outros volumes da série, se existirem. O grupo dos não-conhecedores é aquele composto por pessoas fãs de cinema que se interessaram pelo material divulgado e, possivelmente, após saberem que se trata de uma adaptação, podem ou não desenvolver interesse em ler as obras que o originaram.

Tendo isso em mente, os roteiristas trabalham de forma que a adaptação possa ser entendida por ambos os grupos – que tenha elementos suficientes para agradar àqueles esperando por fidelidade, mas que possa ser uma boa fonte de entretenimento para possíveis adeptos das obras e do filme. Obviamente, alguns roteiristas são mais bem-sucedidos que outros nesse aspecto e conseguem cativar as duas audiências.

Para Bennett (1990), “textos possuem efeito apenas se leitores continuam a lê-los e respondê-los” (p. 52). Nesse sentido, a audiência de uma adaptação fílmica de uma obra literária desempenha um papel tão importante quanto a audiência que interage com a peça de teatro. Caberá ao espectador continuar o trabalho de marketing, será o espectador quem irá levar suas opiniões para o mundo real e transformá-las no combustível para que um filme atinja todo o seu potencial. Mesmo que a audiência não participe diretamente do andamento do filme, como aconteceria em uma peça de teatro em que os espectadores podem reagir àquilo que está sendo exposto ao vivo, ela ainda é capaz de manter a chama do filme acesa para que a bilheteria compense o investimento.

O site norte-americano *Rotten Tomatoes* é a prova da importância dos espectadores nas salas de cinema, uma vez que suas avaliações são feitas a partir da opinião em massa e transformadas em porcentagem. Com a grande influência do site, filmes com grande potencial, mas com uma avaliação mediana encontrada na página, podem ser afetados.

A adaptação cinematográfica de obras literárias é um fenômeno novo – se for considerado o fato do sucesso atual – e, assim como o próprio cinema, vêm sofrendo mudanças ao longo dos anos para se encaixar nas expectativas dos espectadores. No entanto, assim como a indústria e as adaptações mudaram, os espectadores tornaram-se mais críticos e mais dispostos a se engajar naquilo que estão consumindo. Com isso, tais mudanças, que acontecem desde o surgimento do cinema, estão fadadas a continuar e caberá às pessoas por trás dessa indústria se adaptarem junto com o público.

2. VIOLET CONTA HISTÓRIAS: ERA UMA VEZ A TRÁGICA HISTÓRIA DAS CRIANÇAS BAUDELAIRE.

2.1.As memórias da trágica história dos Baudelaire: os livros.

Em diversas culturas ao redor do mundo, o número treze é considerado símbolo de má sorte, assim como o gato preto e outras superstições. Nos Estados Unidos, o número treze, especialmente, é retirado até mesmo do número de andares de um prédio pelas crenças da população. Levando isso em consideração, a coletânea de livros *Desventuras em Série*, além do seu estranho título, possui treze livros, cada um deles – com exceção do décimo terceiro – contando com treze capítulos, o que pode ser pista suficiente para seus leitores a respeito do teor das histórias contidas neles.

A série norte-americana escrita por Daniel Handler narra a história de Violet, Klaus e Sunny Baudelaire, três crianças inteligentes que, de uma hora para outra, se veem órfãs por conta de um misterioso incêndio e à mercê dos serviços prestados pelo banqueiro da família, responsável pelo testamento dos pais, do qual eles jamais tiveram conhecimento. Assim, desprovidas de um lar, as crianças são mandadas para a casa de um parente de quem nunca ouviram falar: o Conde Olaf, um ator de peças de teatro independentes. Aparentemente infantis, os livros narram os fatos ocorridos aos Baudelaire sem rodeios pela voz do detetive responsável pela investigação do incêndio, Lemony Snicket – também creditado como autor da história.

Sob o foco memorialista, Lemony Snicket é o narrador primordial da história, ou seja, “aquele que se assume como *testemunho* ou mediador (e não como *inventor*) de fatos ou acontecimentos realmente acontecidos, por ele próprio presenciados ou que lhe foram narrados por alguém que os teria vivido ou testemunhado” (COELHO, 2000, p. 67). Assim, o narrador se atém aos detalhes; no entanto, mostra somente aquilo que convém à desventura narrada, deixando os leitores na espera de mais, seja o próximo capítulo ou o próximo volume da série. Além disso, Lemony Snicket, em sua narração, dá dicas do que virá a acontecer, sempre ressaltando que “de todas as pessoas no mundo com vidas deploráveis [...], os jovens Baudelaire ganham o prêmio” (SNICKET, 1999, p. 2).

Como toda boa história, *Desventuras em Série* também conta com um vilão. Seguindo as características da narração da coletânea, seu antagonista é descrito de maneira exagerada e é introduzido pelo próprio narrador, logo no segundo capítulo, por meio de sua descrição física através dos olhos das crianças.

“Olá, olá, olá,” Conde Olaf disse em um murmúrio ofegante. Ele era muito alto e muito magro, vestido em um terno cinza que tinha muitas manchas escuras nele. Seu rosto estava sem barbear, e em vez de duas sobrancelhas, como a maioria dos seres humanos tem, ele tinha apenas uma única e comprida. Seus olhos eram muito, muito brilhantes e faziam com que ele parecesse com fome e raiva¹⁰ (SNICKET, 1999, p. 7).

Nessa pequena descrição, além da aparência, o narrador situa o leitor em uma vizinhança aparentemente normal, porém com características bizarras, especialmente pela casa de Conde Olaf, que “inclinava-se para o lado, como um dente torto” (1999, p. 7).

Através da forma como a coletânea é apresentada, tanto esteticamente como estruturalmente, é possível perceber uma motivação por trás da escrita do autor: se desviar daquilo que sempre foi contado em histórias infantis, especialmente a moralidade empregada na maior parte do tempo nesse tipo de narrativa. Tradicionalmente, a literatura infantil pode ser representada pelos contos de fadas, cujos objetivos eram, além de entreter seu público, ensinar-lhes algo. O narrador da história conhece tais objetivos e deixa bem claro o quão distante eles estão da história que ele está contando:

Se este fosse um livro para entreter crianças pequenas, vocês sabem o que viria a seguir. Desmascarada a identidade e desmascarados os planos maléficos do vilão, a polícia entraria em cena e o poria na cadeia para o resto de sua vida, enquanto os valentes garotos iriam festejar com uma pizza e viver felizes para sempre (p. 175)¹¹.

Conforme o trecho acima e outras comparações com contos de fadas da vida real, como *O Pastor e o Lobo*, o autor deixa claro que a história aqui contada nada tem a ver com aquelas difundidas mundialmente e contadas para as crianças pelos pais.

Segundo Nelly Novaes Coelho (2000), a estrutura básica do conto é representar um “momento significativo” na vida das personagens, por exemplo, no conto de *Chapeuzinho Vermelho*, quando ela desobedece à mãe e, a partir desse momento, desencadeia uma série de eventos com um lobo e que a ensina a importância da obediência.

Já em *Desventuras em Série*, esse “momento significativo” desencadeia não apenas uma, mas várias lições para os irmãos Baudelaire, que são obrigados a lidar sozinhos com desavenças bizarras e pouco realistas de maneira autônoma, com pouco ou nenhum apoio daqueles que deveriam zelar por eles. Essa característica também difere dos contos de fadas e

¹⁰“ ‘Hello hello hello,’ Count Olaf said in a wheezy whisper. He was very tall and very thin, dressed in a gray suit that had many dark stains on it. His face was unshaven, and rather than two eyebrows, like most human beings have, he had just one long one. His eyes were very, very shiny, which made him look both hungry and angry” [tradução nossa].

¹¹“If this were a book written to entertain small children, you would know what happen next. With the villain’s identity and evil plans exposed, the police would arrive on the scene and place him in a jail for the rest of his life, and the plucky youngsters would go out for pizza and live happily ever after” [tradução nossa].

livros infantis tradicionais, em que a presença do adulto é marcante e nele é representada toda a sabedoria de pessoas que passaram por provações o suficiente para serem os guias das crianças. Nas desventuras dos Baudelaire, os adultos constantemente duvidam da capacidade ou da inteligência das crianças, seja pelo fato de estarem sempre prontos para explicarem o significado de palavras que, na maioria das vezes, já são conhecidas pelos órfãos, ou porque “se já é tão complicado para um adulto, imagine para uma criança” (SNICKET, 2000, p. 7).

O vilão da série é, também, muito diferente daquele dos contos de fadas, já que persiste em voltar para assombrar o futuro das crianças. À moda do Lobo Mau, Conde Olaf surge sob muitos nomes e utilizando diversos disfarces¹² que, se transferidos para a realidade, teriam pouco crédito. Conde Olaf nada mais é do que um vilão de conto de fadas trazido para a vida real: cômico, trapalhão e com diversos recursos bizarros nas mangas de seu terno cinza.

A história escrita por Daniel Handler preocupa-se em se distanciar do final feliz esperado em narrativas como as da série. Ainda assim, pode ser chamada de *conto maravilhoso*¹³, uma vez que seus exageros e elementos que seriam impossíveis na vida real cumprem a função de afirmar ao leitor que se trata de outra dimensão, de outro mundo, cujas possibilidades são diferentes, conforme Diana e Mário Corso expõem em seu livro *Fadas no Divã* (2006). Independentemente dos rótulos colocados na coleção norte-americana, uma coisa é certa: desde o ano de sua primeira publicação, em 1999, as desventuras dos irmãos Baudelaire continuam sendo sucesso entre crianças, jovens e adultos do mundo todo, por motivos que vão além da aparência de seus livros. A partir disso, no presente trabalho, serão descritos – e posteriormente analisados – quatro¹⁴ dos treze livros da série do detetive Lemony Snicket.

O primeiro livro da coletânea, *The Bad Beginning*, tem a função de situar o leitor sobre quem são as personagens principais, iniciando em um dia normal e o utilizando para que seja possível ter um vislumbre da vida que os órfãos têm, bem como suas potencialidades e detalhes – poucos – de seu passado e da relação com seus pais, além de narrar o começo das desventuras. Para isso, Lemony Snicket inicia a narrativa falando da personalidade e como

¹²A partir do sétimo livro da série, o vilão não precisa mais se disfarçar por conta do desenvolvimento da história. No último volume da série, é apresentado o último disfarce de Conde Olaf que, diferente dos outros, não engana a ninguém.

¹³Para Coelho (2015), o conto maravilhoso foi a fonte de mistério de onde a literatura nasceu. A partir desses contos, as personagens passaram a ser dotadas de super poderes, o Bem e o Mal são personificados. Seu mais completo exemplo é a coletânea *As Mil e Uma Noites*.

¹⁴*The Bad Beginning*, *The Reptile Room*, *The Wide Window* e *The Miserable Mill* – Mau Começo, A Sala dos Répteis, O Lago das Sanguessugas e Serraria Baixo-Astral respectivamente, em suas versões brasileiras.

são cada um dos órfãos. Violet Baudelaire, a irmã mais velha, tem catorze anos e aptidão para inventar as mais diferentes coisas. Segundo o narrador, os cabelos amarrados por uma fita para manterem-se afastados dos olhos de Violet “eram um sinal de que as alavancas e engrenagens de seu cérebro inventivo estavam se movendo a todo vapor” (p. 29).

Klaus Baudelaire era o irmão do meio, e único menino, tinha pouco mais de doze anos “e usava óculos, o que lhe dava um ar inteligente. E ele era inteligente” (p. 5). Para Klaus, não havia solução no mundo que não pudesse ser encontrada nos livros. A irmã caçula da família Baudelaire era Sunny, um bebê muito pequeno para sua idade e que gostava de morder coisas. Seu tamanho era compensado “pelos quatro dentes bem grandes e afiados” (p. 7). A comunicação de Sunny, durante os quatro livros analisados, é feita por meio de palavras sem real significado, que contam com aquilo que poderia ter sido dito traduzido sempre que a menina se expressa.

Assim, após uma breve descrição das personagens principais da história, a narração começa a partir do momento em que as crianças recebem a notícia da morte de seus pais em um terrível e misterioso incêndio e passam para os cuidados do banqueiro da família, o obtuso Sr. Poe¹⁵. Seguindo as ordens do testamento dos pais, os órfãos são mandados para a casa do vilão da história, Conde Olaf, um “primo de terceiro ou quarto grau” (p. 12), de aparência esquisita e com uma fixação pelo desenho de olhos, encontrados pelas paredes da casa e em uma tatuagem no tornozelo. Uma vez instalados na casa do Conde, os órfãos são vítimas de suas tarefas pouco coerentes para a idade e dos planos constantes para ter sua fortuna tomada. Em uma última tentativa na primeira desventura, o Conde tenta se casar com Violet por meio de uma falsa peça de teatro que terminaria com um casamento legítimo não fosse a esperteza das crianças. Como esperado, o vilão consegue fugir ao final da história sob a promessa de ficar com a fortuna das crianças e matá-las, mesmo que seja seu último ato de vilania (p. 73).

The Reptile Room é o segundo livro da coletânea e começa exatamente do ponto onde o primeiro volume se encerra. Nele, os órfãos são levados para a casa de seu segundo tutor, o Dr. Montgomery Montgomery, um famoso herpetologista e “irmão da mulher do primo de seu falecido pai” (p. 10). Mesmo com o parentesco distante, o novo lar dos órfãos Baudelaire mostra-se perfeitamente seguro e seu novo tutor perfeitamente capaz de dar-lhes uma vida feliz. Porém, durante os primeiros capítulos, Lemony Snicket faz questão de frisar que a

¹⁵Aqui, o sobrenome do banqueiro faz referência ao escritor americano Edgar Allan Poe.

felicidade dos Baudelaire durará pouco e, ainda, revela a morte iminente do amável Tio Monty (p. 20), fato que se concretiza com a chegada do novo assistente, Stephano.

Stephano é o primeiro disfarce de Conde Olaf. Alto, magro e sem sobrancelhas (p. 26), é imediatamente reconhecido pelas crianças, por conta de sua tatuagem de olho no tornozelo, que se calam somente após serem ameaçadas. Nessa desventura, o plano de Olaf é levar as crianças para o Peru, aproveitando-se da viagem de pesquisa preparada pelo tio herpetologista. Ao final da história, mesmo conseguindo matar o Dr. Montgomery, o vilão é, mais uma vez, desmascarado pelas crianças, que revelam seus planos para Sr. Poe após muita persuasão e provas.

Seguindo o molde do segundo livro, *The Wide Window* inicia de onde a aventura anterior se encerrou. Nele, o Sr. Poe encontrou para os órfãos uma nova tutora, Josephine Anwhistle, amiga da família. Deixados sozinhos logo na chegada ao lugar em que irão viver, as crianças ficam encarregadas de se dirigirem ao seu novo lar, uma vez que Tia Josephine, como prefere ser chamada, tem medo de sair de casa. Ao chegarem à sua casa, que fica equilibrada precariamente em um penhasco, é descoberto que aquele não era o único medo da tia.

Sobrevivendo com refeições geladas – a tia Josephine tinha medo de acender o fogão e causar um incêndio –, os órfãos tentam se alegrar com o fato de que, pelo menos, o Conde Olaf parecia não estar mais por perto. Lemony Snicket faz questão de avisar o leitor de como Violet, Klaus e Sunny estão enganados. Dessa vez, o vilão surge disfarçado de Capitão Sham, utilizando uma perna de pau e um tapa-olho para tentar passar despercebido, mas não dos olhos das crianças que, novamente, o reconhecem de imediato. Diferentemente do livro anterior, Conde Olaf revela sua identidade para Tia Josephine para ameaçá-la com seus próprios medos, assim, ela deixa as crianças para trás com uma suposta carta de suicídio que levará as crianças até o seu esconderijo.

No meio de um furacão em um barco à vela, Violet, Klaus e Sunny vão atrás de sua tutora para que ela consiga os livrar das garras do Capitão Sham. Em sua última tentativa de ser salvar, a tutora acaba morrendo no Lago Lacrimoso e é Sunny quem consegue desmascarar o Conde, que, mesmo assim, foge novamente, deixando as crianças sem um novo tutor e ameaçadas pelo plano seguinte.

A última aventura a ser analisa é intitulada *The Miserable Mill* e nela os órfãos Baudelaire são levados para viverem na Serraria Alto-Astral com um tutor cujo nome e parentesco nunca são revelados, assim como seu rosto permanece – literalmente – encoberto na fumaça de seu interminável cigarro. Forçadas a trabalhar na serraria recebendo como

salário chicletes e tíquetes, as crianças pensam que nada mais pode piorar até se depararem com a casa da oftalmologista logo a frente de sua nova moradia: o consultório da Dra. Georgina Orwell¹⁶ tem o formato do tão temido olho da tatuagem de Conde Olaf. A narrativa se segue, no entanto, sem uma aparição direta do vilão até a metade da desventura, quando Klaus é obrigado a ir até o temido consultório.

Lá, ele é hipnotizado pela doutora, que está mancomunada com o Conde, dessa vez disfarçado de Shirley, a recepcionista. Seguindo as ordens do vilão e seus comparsas, Klaus começa a causar acidentes na serraria, que levam Violet a inverter papéis com o irmão e pesquisar nos únicos três livros da biblioteca uma solução para seu dilema. No final da desventura, em uma luta para salvarem-se de um acidente provocado por Klaus enquanto hipnotizado, cabe ao garoto o papel de inventor para tirar as irmãs de mais uma enrascada. Enfim, novamente desprovidas de um lar, as crianças aguardam que Sr. Poe as leve para um colégio interno, em que esperam, finalmente, ter um pouco de sorte.

Em todos os livros analisados e no restante da coletânea, há uma dedicatória à Beatrice¹⁷, personagem que segue encoberta em mistério durante boa parte da história, além de, em sua última página, o detetive Lemony Snicket deixar cartas para o seu *Amável Editor*, que fica incumbido de encontrar o próximo manuscrito e publicar a nova desventura. Para o detetive, a publicação das histórias dos Baudelaire é a única esperança de, finalmente, revelá-las para o grande público e fazer justiça por tudo o que as crianças foram obrigadas a passar.

2.2.A desventura de recontar a história dos Baudelaire: a série.

Com a popularidade experimentada nas últimas décadas pelas adaptações cinematográficas de livros e coletâneas de *best-sellers*, produtores e roteiristas viram-se motivados a seguir a tendência, especialmente após tal sucesso ser confirmado com sagas como *Harry Potter*, *The Hunger Games* e tantos outros livros de ficção para crianças e jovens-adultos. A coletânea do norte-americano Daniel Handler, *Desventuras em Série*, também foi alvo desse fenômeno, sendo adaptada para as telas em 2004, escrita pelo roteirista Robert Gordon, em parceria com o autor da história, e dirigida por Brad Silberling, contando com Jim Carrey como Conde Olaf em seu elenco. O roteiro do filme era uma compilação dos três primeiros livros da série literária: *The Bad Beginning*, *The Reptile Room*

¹⁶Referência a George Orwell, autor dos livros *A Revolução dos Bichos* e *1984*.

¹⁷Pouco antes da publicação do décimo terceiro e último volume de *Desventuras em Série*, o autor publicou um livro chamado *The Beatrice Letters*, contendo cartas pessoais de Beatrice Baudelaire e Lemony Snicket.

e *The WideWindow*¹⁸. Apesar da boa classificação no site americano *Rotten Tomatoes*¹⁹, no entanto, a adaptação não teve uma sequência.

Mais recentemente, o fenômeno das adaptações estendeu-se à televisão, por exemplo, a adaptação da coletânea de George R. R. Martin, *As Crônicas de Gelo e Fogo*, sob o nome de *Game Of Thrones*, exibida pela HBO. Antes exclusividade de canais de televisão a cabo, com a praticidade do popular serviço de *streaming*, Netflix, as séries ganharam maior visibilidade e adeptos, por serem narrativas rápidas e com uma história maior para acompanhar. Assim, a Netflix passou a criar seus próprios originais, o primeiro deles sendo o drama político *House Of Cards*, que estreou em 2013. A recepção de seu primeiro original foi positiva, tanto que, atualmente, a Netflix libera anualmente uma grande leva de séries originais, como *Hemlock Grove*, *Orange Is The New Black*, *Kimmy Schmidt*, *Jessica Jones*, entre outras dos mais variados gêneros.

Como consequência desse sucesso, dez anos após o lançamento da adaptação cinematográfica da coletânea *Desventuras Em Série*, o serviço anunciou, em 2014, a produção de uma nova adaptação, dessa vez em formato de série. Três anos depois, em 13 de janeiro de 2017, uma sexta-feira, os oito episódios da primeira temporada da nova série foram disponibilizados online. Desta vez, Neil Patrick Harris, conhecido por interpretar a personagem Barney no seriado *How I Met Your Mother* e por várias interpretações em musicais da *Broadway*, foi escolhido para interpretar o vilão, Conde Olaf.

Conforme Stam (2000) defende em seu artigo, uma adaptação pode ter mais de uma interpretação, podendo ser adaptado mais de uma vez sob a perspectiva de pessoas diferentes, bem como uma obra pode ser lida e relida ganhando novas significações a cada releitura. Conforme visto, a série literária analisada em questão foi adaptada duas vezes, compartilhando apenas o auxílio de seu autor para ambos os roteiros. Assim, com a mudança de atores e, inclusive, de formato, as adaptações possuem muitas divergências se comparadas – o que não é o objetivo deste trabalho. Trata-se de visões diferentes, pois enquanto o autor possui uma imagem em sua cabeça ao escrever determinada personagem, cada leitor interpretará conforme sua imaginação, suas experiências e seu conhecimento de mundo.

Enquanto uma adaptação para o cinema possui um limite de tempo e a incerteza de uma continuação, a série pode contar com episódios, que podem variar em tempo e

¹⁸*Mau Começo*, *A Sala dos Répteis* e *O Lago das Sanguessugas*, respectivamente, em suas versões traduzidas.

¹⁹Site especializado em compilar e transformar em notas críticas sobre filmes e seriados de televisão.

quantidade. Assim, a nova adaptação de *Desventuras Em Série* possui episódios com durações que variam entre quarenta e cinco minutos e uma hora de duração.

Diferente da adaptação cinematográfica, a televisiva compilou em seus oito episódios quatro dos treze livros da coletânea – *The Bad Beginning*, *The Reptile Room*, *The Wide Window* e *The Miserable Mill* – sendo, para cada um deles, dedicados dois episódios que narrariam a história. Seguindo o livro, Lemony Snicket é quem narra os acontecimentos, omitindo o que lhe convém, prevenindo os infortúnios que o espectador está prestes a assistir e anunciando alguns próximos. A adaptação da série, podendo se estender a mais do que uma adaptação cinematográfica, garantiu que os livros pudessem ser mais bem detalhados e explicados, tornando a narrativa fidedigna ao conteúdo dos livros, bem como o visual.

A série, diferentemente do filme, pode navegar mais fundo na personalidade – ou múltiplas personalidades – de Conde Olaf, permitindo que a personagem desenvolvesse seus disfarces e mostrasse todo o seu potencial na vilania. Ademais, os roteiristas puderam explorar cenas que no livro eram um tanto rasas, deixando a série com uma comicidade a mais daquela presente no livro. Com isso, a personalidade irônica e tirana do vilão teve mais destaque, colocando-o em primeiro plano, juntamente com as crianças protagonistas. Também, a relação do vilão com as crianças pode ser tratada com mais profundidade, especialmente no período em que os órfãos viveram sob a tutela do antagonista.

A partir disso, esse trabalho propõe analisar algumas cenas para que possa ser visto aquilo que foi retirado ou incluído durante os oito episódios, focando, especialmente, na caracterização do vilão e da interação com as crianças protagonistas.

3. AOS OLHOS DE CONDE OLAF: A PSICOLOGIA DA DESVENTURA.

A coletânea *Desventuras em Série*, de Daniel Handler, sob o heterônimo de Lemony Snicket, conta com temas marcantes, mesmo que de maneira sarcástica, como o abandono por parte dos adultos e a morte de entes queridos. Partindo desse aspecto, para a seleção das cenas de análise do presente trabalho, alguns critérios foram utilizados. O objetivo inicial é analisar a caracterização e tradução do vilão da série literária para a série filmada; para isso, contudo, é preciso observar aspectos relacionados à forma como a personagem interage com Violet, Klaus e Sunny Baudelaire, os órfãos e protagonistas da coletânea, e o que está por trás de suas escapadas mirabolantes e de seus planos maquiavélicos.

Conforme explicitado nas primeiras páginas das desventuras dos Baudelaire, Violet é a mais velha e têm catorze anos, Klaus é o irmão do meio e têm doze anos e a irmã caçula, Sunny, não passa de um bebê de colo. Através dessa observação, é possível que o leitor se questione como as crianças parecem saber exatamente o que fazer nas situações mais complicadas possíveis e também entendem de assuntos que alguns adultos passam a vida sem sequer ter conhecimento. Essas características podem ser explicadas pelo passado das crianças e pelo papel que seus falecidos pais tiveram em suas vidas.

Para que uma criança torne-se independente, há momentos em seu crescimento em que a presença dos pais é crucial para que seu desenvolvimento seja satisfatório e livre de anomalias. Tanto na série literária como na série filmada, as crianças das histórias de Daniel Handler mostram grande autonomia e astúcia suficiente para utilizarem de suas melhores habilidades para se livrar de situações bizarras. Conforme os estudos de Donald Winnicott (1983), psicanalista inglês, as crianças possuem uma capacidade inata de progredirem e amadurecerem; porém, para que isso aconteça de maneira satisfatória, é preciso que elas sejam criadas em um ambiente familiar suficientemente bom – representado pela mãe, sem excluir o pai – e com os estímulos corretos para tal. Winnicott (1983), ainda, ressalta que a criança passa por estágios de dependência extrema até chegar à independência e, então, passar ao sentido social. Nas palavras do psicólogo, a independência é a “capacidade por parte da criança de cuidar de si mesma”, que pode ser vista nas personagens da coletânea analisada, uma vez que, sabendo que não poderiam contar com os adultos ao seu redor, uniram-se na adversidade e sozinhas conseguiram se livrar de seu inimigo.

Em sua teoria da ligação, John Bowlby (1983) também defende a importância dos pais para um desenvolvimento satisfatório da criança, visto que são responsáveis por lhes fornecer uma base segura e os estimular a explorar a partir dela. Para o psicólogo britânico, cabe aos

pais terem sensibilidade suficiente para reconhecer os anseios da criança, respeitá-los e fazer com que sua prole queira progredir a partir disso. Cabe aos pais, além disso, saber quando parar e dar autonomia aos pequenos, para que cresçam seguros e autoconfiantes. Partindo desse princípio, é possível observar que, mesmo sem ser descrita com riqueza de detalhes, a criação dos Baudelaire antecedente ao incêndio foi suficientemente boa para que eles desenvolvessem suas melhores habilidades e um instinto de sobrevivência, tornando-os capazes de perceberem que juntos teriam mais chances de derrotar o vilão que os perseguia.

Nas poucas vezes em que a vida anterior ao incêndio é citada, os pais dos Baudelaire parecem ser a família que todas as crianças gostariam de ter, uma vez que deixam Klaus ler os livros que quiser em sua enorme biblioteca e os julgavam maduros o suficiente para participar dos jantares com os amigos da família, desde que ajudassem na organização da casa após uma dessas celebrações (1999, p. 13). Através desse convívio com os adultos e a possibilidade de expressar suas opiniões entre eles, as crianças Baudelaire teriam desenvolvido, segundo as definições apresentadas por Winnicott (1983), o sentido social, sem perder suas características únicas de personalidade e originalidade que são marcantes nas crianças. Também, mesmo após a morte, os pais fazem questão de que seus filhos sejam realocados em lares e criados da melhor forma possível (p. 17), que estariam encaixados nas condições suficientemente boas a que Winnicott (1983) se refere para que ocorra o desenvolvimento emocional da criança.

No entanto, mesmo que as crianças tenham sido criadas em um ambiente extremamente favorável que as ajudou a se desenvolverem de maneira satisfatória de modo a saberem como sair das situações a sua frente, perder os pais é algo que reflete nas pessoas de alguma maneira. Segundo John Bowlby (1979), para que o luto leve a um resultado favorável, especialmente na infância, as crianças devem ser capazes de expressar seus sentimentos. No caso de Violet, Klaus e Sunny, isso é feito, já que as crianças constantemente conversam a respeito do que sentem falta da antiga vida, choram suas perdas e não escondem sua raiva diante das situações injustas que são obrigadas a encarar. Como o objetivo do presente trabalho é uma análise da personagem Conde Olaf, levando em consideração seus atos e sua personalidade, o seu ambiente infantil não pode ser considerado favorável. No penúltimo livro da série, *The Penultimate Peril*²⁰, Olaf revela que seus pais foram mortos por dardos envenenados.

Para John Bowlby (1979),

²⁰*O Penúltimo Perigo*, na tradução brasileira.

[...] duas síndromes psiquiátricas e duas espécies de sintomas associados são precedidos por uma elevada incidência de vínculos afetivos desfeitos durante a infância. As síndromes são a personalidade psicopática (ou sociopática) e a depressão; os sintomas persistentes, a delinquência e o suicídio.

O *psicopata* (ou *sociopata*) é uma pessoa que [...] realiza persistentemente: (i) atos contra a sociedade, por exemplo, crimes; (ii) atos contra a família, por exemplo, negligência, crueldade, promiscuidade sexual ou perversão [...].

Em tais pessoas a capacidade para estabelecer e manter vínculos afetivos é sempre desordenada e, não raro, ausente (p. 101).

As características mencionadas por Bowlby refletem no comportamento do vilão da história. Olaf é um homem solitário, cujos únicos amigos são seus parceiros de vilania – e nos quais ele não demonstra muita confiança –, seu humor é instável e ele se mostra obstinado em seus planos contra as crianças Baudelaire. Seu objetivo principal é ficar com a fortuna dos órfãos custe o que custar, sem se importar com os traumas infligidos a crianças pequenas, nem com a complexidade de seus planos que os poderiam matar, não fosse a capacidade e inteligência demonstrada pelos três órfãos.

Conforme Bowlby (1979), os pacientes com personalidade sociopata, geralmente, sofreram rompimentos de vínculos afetivos ou perdas permanentes, seguidas de repetidas mudanças parentais (p. 105). Embora não seja mencionado o que aconteceu com o vilão da série após a morte de seus pais, fica claro que sua experiência com o luto não foi favorável ou agradável, uma vez que sua personalidade foi tão afetada. No terceiro livro da série, *The Wide Window*, é mencionado que Olaf, na infância, costumava utilizar uma lente de aumento para queimar formigas com a luz do sol, o que prova que sua personalidade vilã existe desde a infância, provavelmente influenciada por suas perdas.

Além disso, *Desventuras em Série* caracteriza veridicamente a sociedade contemporânea no que diz respeito à valorização da sabedoria dos mais velhos. Tradicionalmente, nos contos de fadas e livros de literatura infantil, os adultos são os guias, aqueles capazes de dar conselhos válidos para o melhor desenvolvimento daquele que ainda não tem idade suficiente para conhecer tudo o que é preciso. Segundo Diana e Mário Corso (2006), na sociedade do século XXI, “os adultos e a tradição que eles encarnam parecem ter pouco a ensinar para uma geração de jovens cujas ousadias, irreverências e modismos são exaltados à exaustão e repetidos pelos mais velhos” (p. 257). Entretanto, diferentemente do que afirmam os autores, os jovens Baudelaire procuram a ajuda dos mais velhos com frequência por acreditarem que esses possam resolver seus problemas com maior rapidez e maturidade. Porém, após serem provadas erradas tantas vezes, as crianças passam a confiar no próprio instinto para saírem das situações em que são colocadas.

Nas histórias de Daniel Handler, os adultos podem ser considerados imaturos, enquanto são as crianças que protagonizam as decisões maduras e que mudam o rumo de toda a história. Para Diana e Mário Corso (2006), a infância ganhou grande destaque no século XX, deixando de ser algo pelo qual se deveria passar o mais rapidamente possível para se tornar algo a ser vivido intensamente. Com isso, os adultos mudaram, sem ter a vergonha antes tida de expressar sentimentos infantis. Esse fato pode ser visto nas *Desventuras em Série*, em que os adultos, muitas vezes, não sabem o significado de algo ou, quando sabem, buscam se vangloriar disso. Os adultos de Daniel Handler, inclusive o vilão, vivem em uma espécie de competição com as personagens infantis buscando descobrir quem é o mais inteligente.

Conde Olaf, por mais que tenha uma personalidade psicopata, se regozija ao ver as crianças fracassarem, como alguém na mais tenra idade faria. Além disso, seus disfarces buscam apenas esconder sua inconfundível tatuagem de olho no tornozelo e sua monocelha e, enquanto para os adultos esse mínimo disfarce se prova eficaz, são as crianças que o reconhecem levando em consideração todas as outras características do vilão que os persegue. Isso pode ser explicado pela vontade dos adultos da sociedade atual de não envelhecerem; nas personagens de Handler é possível ver pessoas que cresceram em tamanho e idade, porém não se sentem confortáveis agindo como tal, preservando a mentalidade infantil. Diana e Mário Corso (2006) argumentam que essa infância na vida adulta “é idealizada, é a criança com pensamentos adultos” (p. 277), uma vez que suas decisões representam mudanças imediatas e importantes, mas as reações a seu resultado são, no mínimo, infantis, como quando, sempre ao final das histórias quando Olaf é novamente desmascarado, o Sr. Poe gosta de tomar o crédito por ser o adulto designado.

Os contos de fadas e histórias infantis, no geral, são muito debochados pelas palavras de Handler: o vilão usa fantasias que só convencem os adultos, supostos guias nas histórias tradicionais; o narrador encara os fatos com uma aproximação quase sádica e se beneficia do fato de saber para deixar os leitores ainda mais sedentos; os adultos são mais infantis que a caçula dos Baudelaire, que não passa de um bebê de colo. Além disso, por mais inteligentes que os Baudelaire sejam, suas escapadas são feitas com coisas do cotidiano em que se encontram e, na maioria das vezes, tornam-se escapadas impossíveis de serem realizadas na vida real, o que torna as desventuras uma espécie de conto maravilhoso sem a intenção de ser. A presença do vilão nas histórias é simplória, mas marcante, tornando as narrações uma “versão atual do maravilhoso”, do mesmo modo como Diana e Mário Corso (2006) definem *O Mágico de Oz*.

A magia nas histórias de Daniel Handler é feita a partir do cotidiano e, mesmo sendo utilizada de maneira impossível, permitem com que o leitor pense naquilo que está sendo lido e se questione a respeito de seu entorno, indagando como tais coisas – muitas vezes presentes em sua sala de estar, como o *plug* de uma tomada usado por Violet em um plano mirabolante em *The Reptile Room* – podem desempenhar tudo o que é narrado. Além disso, a crítica social também se dá nas menções ao abandono, a descrença dos adultos e como, muitas vezes, a sociedade atual se aliena e fecha os olhos para que a imagem de mundo perfeito, explicada pela vontade de agarrar-se ao infantil, não se desfaça.

4. AS AVENTURAS DE SUPER SUNNY: COMPARANDO AS OBRAS

Com a popularidade das adaptações cinematográficas de obras literárias, teorias a respeito delas começaram a surgir definindo de diversas maneiras o processo pelo qual o texto escrito passa para chegar ao produto final filmado nas telas de salas de cinema ou nas televisões de espectadores ao redor do mundo. Conforme Stam (2000), “adaptações fílmicas, assim como romances, encontram-se presas no turbilhão atual de referência intertextual e transformação, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem ponto de origem aparente” (p. 188).

Consideradas traduções, leituras ou, simplesmente, adaptações, essas produções vêm conquistando públicos cada vez maiores atualmente, mesmo tendo nascido junto com o cinema. Desde o seu nascimento, as adaptações têm sido chamadas de nomes pejorativos, colocando a literatura em um patamar de superioridade e considerando seu equivalente fílmico algo a ser descartado. No entanto, as adaptações representam, desde os primórdios das reproduções em tela grande, a maioria dos reconhecidos em premiações como o Oscar e o Emmy. Não bastando, as adaptações, recentemente, ganharam a televisão e a internet sob o formato de série.

Desventuras em Série, coletânea escrita pelo norte-americano Daniel Handler sob o heterônimo Lemony Snicket, passou pelos dois processos. Em 2004, protagonizada por Jim Carrey no papel do vilão, a trama ganhou sua adaptação cinematográfica compilando seus três primeiros livros. A história narrada no cinema era tão repleta de humor negro quanto os livros que lhe deram origem e a personalidade do vilão, Conde Olaf, era tão tirana quanto aquela escrita pelo autor. Porém o filme não teve uma continuação e, assim, os fãs da saga de 1999 se viram esperançosos de que a coletânea fosse adotada novamente e a continuação fosse filmada.

No entanto, diferentemente do esperado pelos leitores, em 2014 o serviço de *streaming* Netflix foi quem anunciou a produção de uma nova adaptação em formato de série, contando com novos atores, roteiristas e, novamente, o próprio autor dando a consultoria necessária para a sua realização. Em 13 de janeiro de 2017, oito episódios, compilando quatro dos treze livros da série, foram disponibilizados no serviço, contando, dessa vez, com Neil Patrick Harris no papel do vilão controverso dos infortúnios dos irmãos Baudelaire. Conforme Stam

(2000), os textos são uma estrutura aberta, logo, partindo dessa afirmação, a cada nova leitura feita por uma pessoa diferente, novos sentidos serão produzidos.

Enquanto para a gravação de uma adaptação cinematográfica é preciso pensar em atores para interpretar certas personagens e lugares para que determinadas cenas sejam feitas, quando um livro é escrito e, posteriormente, lido, quem o faz preenche certas lacunas com a própria imaginação. Assim, o produto final nas telas do cinema, será a leitura daquele que produziu o roteiro após ler o livro considerando suas próprias vivências e sua própria imaginação. Stam (2000) cita o conceito de beleza, explicitando que aquilo que é belo para um leitor, pode não satisfazer as vontades de outro e isso pode causar insatisfação, já que o produto final não corresponde às expectativas desse ou de outro.

Em sua *Teoria da Recepção*, Hans Robert Jauss (1994) admite a mudança da estética do leitor conforme uma obra é relida em diferentes épocas. Assim como o contexto histórico e social influencia o autor, que também é leitor, o público que receberá a obra em mãos também será influenciado pelo meio em que vive, seja no ano de lançamento do escrito, ou quatrocentos anos depois, conforme *Dom Quixote* ao ser citado pelo autor em sua teoria. Portanto, Jauss (1994) propõe o conceito de *horizonte de expectativas*, que diz respeito às referências prévias que o leitor possui ao ler um livro – a respeito do gênero, temática, autor.

A releitura de 2017 da coletânea de livros *Desventuras Em Série*, não foge esse aspecto. Mesmo que ambas as adaptações feitas da coletânea tenham contado com a consultoria do autor das obras, cada uma delas tem suas particularidades, e se uma terceira adaptação fosse feita, novas particularidades surgiriam. A história imaginada por Daniel Handler em 1999, quando escreveu seus livros pela primeira vez, pode não ter sido a mesma imaginada por ele ao reler seus próprios livros em 2004 e em 2017, para as respectivas adaptações.

Na série produzida pela Netflix vê-se um Conde Olaf sarcástico, tão malvado quando descrito nos livros, com seu senso de humor cáustico, porém a personagem também atua como alívio cômico em muitas das cenas que protagoniza. A série retrata o vilão dando a ele comicidade, fazendo com que ele seja mau ao ponto de ser engraçado. Além disso, a série explora ainda mais o fato do vilão ser um ator de produções independentes, dando mais dramaticidade à própria personagem e aos disfarces que evoca. Conforme as características psicológicas analisadas, o vilão surge com as mesmas características sociopatas e a mesma ânsia de lesar os Baudelaire a qualquer custo, aliada de um desejo sádico de vê-los sofrendo e perecendo em suas mãos. Conde Olaf é impiedoso e só pensa em si mesmo e no que poderá

conseguir com os seus planos maquiavélicos, características mostradas desde a sua primeira aparição em *The Bad Beginning*.

Entretanto, nas obras de Daniel Handler, Conde Olaf vai além da maldade, seus planos são inteligentes e bem projetados e todos os detalhes são minuciosamente pensados, por mais estranhos que pareçam. Já na série de 2017, Neil Patrick Harris dá vida a uma personagem com pouca dessa inteligência. Enquanto nos livros o Conde Olaf é sagaz e focado, na série a personagem mostra-se atrapalhada. Sua sede por conquistar a fortuna dos Baudelaire, na série, deixa o vilão suscetível a erros e sem o brilho no olhar descrito pelas crianças sempre que tramava um novo plano. Stam (2000) coloca que as mudanças acontecidas nas adaptações podem ser motivadas pelo fato de parte da obra a ser adaptada não se encaixar no contexto a ser produzido. No caso de *Desventuras em Série*, umas das possíveis razões para essa mudança no vilão pode dizer respeito ao tipo de público que a série gostaria de atrair. Por fazer parte de um serviço que a maioria das pessoas – crianças, jovens e adultos – tem acesso, pode ter sido uma escolha de o diretor fazer com que o vilão fosse mau, mas cômico o suficiente para atender às exigências de todos os públicos.

Por ser uma indústria que requer muito investimento, frequentemente esse tipo de mudança ocorre, seja em filmes ou séries, adaptados ou originais. Conforme Linda Hutcheon (2013), “uma adaptação, assim como o trabalho que adapta, é sempre colocada em um contexto – um tempo, um lugar, uma sociedade e uma cultura; não existe em um vácuo”(p. 142). Logo, para se adequarem ao contexto, mudanças precisam ser feitas: o vilão tornou-se mais cômico para que um público maior pudesse ser abarcado.

A fim de analisar as adaptações voltadas ao vilão da série, as cenas escolhidas dizem respeito à semelhança – ou não – encontrada diante da narração dos livros da coletânea. O objetivo não é, em momento algum, criticar a fidelidade ou não demonstrada às obras que deram origem à adaptação, mas, sim, observar o ponto de vista escolhido pelos roteiristas ao projetarem suas cenas desse ou de outro jeito e se conseguiram manter-se fiéis ao que foi proposto. Desde o seu anúncio, a série televisa prometeu focar nos livros e em alguns extras que poderiam ou não revelar o conteúdo das desventuras seguintes, por exemplo, a inclusão das misteriosas personagens Pai e Mãe e, também, de alguns agentes da Organização do Olho Misterioso. Desse modo, será analisado se, com essas trocas, cenas cruciais do vilão mantiveram-se verossímeis. Para isso, serão utilizados trechos da série filmada e dos livros correspondentes.

Conforme a divisão utilizada pela série, cada um dos quatro livros adaptados conta com dois capítulos para contar sua história, sendo fiéis com a maioria dos diálogos e a maior

parte das intervenções do narrador segue as próprias palavras ditas por Lemony Snicket nas obras. Assim, a primeira cena analisada pertence ao segundo episódio da série do serviço de *streaming* Netflix, e corresponde às partes finais do primeiro livro, *The Bad Beginning*. No excerto retirado do livro, encontrado no capítulo seis, as crianças são confrontadas por Conde Olaf após terem conversado com Sr. Poe no banco para delatar a má conduta de seu tutor. O capítulo inicia com as crianças encontrando Conde Olaf com seu café da manhã preparado.

Na manhã seguinte, quando as crianças saíram cambaleando de sono de seu quarto para a cozinha, ao invés de um bilhete de Conde Olaf, elas encontraram o próprio Conde Olaf.

“Bom dia, órfãos,” ele disse. “Eu já tenho o mingau de aveia de vocês pronto em tigelas.” As crianças sentaram-se à mesa da cozinha e encaram seus mingaus de aveia nervosamente. [...] Violet, Klaus e Sunny verificaram que, em cima de cada mingau, tinham sido postas framboesas frescas. Os órfãos Baudelaire não comiam framboesas desde a morte dos pais, embora fosse uma sobremesa que eles gostassem bastante (p. 19)²¹.

Diferentemente do trecho acima, na versão filmada desse excerto, as crianças são levadas pelo comparsa de Olaf do banco para casa, onde encontram o vilão esperando por elas com uma bandeja plástica de *cupcakes* comprados, cobertos por glacê e framboesa em cima, assim como no livro. Nos parágrafos subsequentes, o vilão revela às crianças que recebeu uma ligação de Sr. Poe avisando da visita dos órfãos ao banco e seu motivo. Na adaptação televisa, o ator que caracteriza o vilão exibe seu conhecimento de modo teatral, subindo em cima da mesa e ficando deitado nela em frente às crianças, ato que mostra a dramatização dada à personagem, tornando-a cômica.

Linda Hutcheon (2013) argumenta que as mudanças de meio significam mudanças naquilo que será adaptado. Logo, cenas perfeitamente cabíveis para serem lidas, podem não ser adaptáveis para a tela ou, menos ainda, para o palco. Além disso, o contexto e a sociedade são fatores importantes a serem considerados em adaptações. A série literária *Desventuras em Série* foi escrita em 1999 e, obviamente, mudanças – inclusive a de século – precisam ser consideradas. A mudança do alimento apresentado pelo vilão na cena analisada, então, faz sentido tendo em vista a comicidade buscada pelo novo formato da adaptação, mas, também, do ponto de vista atual, em que é muito mais comum e fácil comprar algo do que preparar.

²¹“The next morning, when the children stumbled sleepily from their bedroom into the kitchen, rather than a note from Count Olaf they found Count Olaf himself.

“Good morning, orphans,” he said. “I have your oatmeal all ready in bowls for you.” The children took seats at the kitchen table and stared nervously into their oatmeal. [...] Violet, Klaus, and Sunny found that fresh raspberries had been sprinkled on top of each of their portions. The Baudelaire orphans hadn’t had raspberries since their parents died, although they were extremely fond of them” [tradução nossa].

Na sequência da cena retirada do livro, a maior parte do diálogo continua intacta, exceto pelas atitudes extravagantes do Conde, novamente parte da comicidade esperada da personagem: ele erra as palavras e mostra-se confuso a respeito do termo em latim utilizado pelas crianças e, anteriormente, pelo banqueiro. À parte disso, a cena segue aquilo esperado no livro até chegar à última parte do diálogo. Após explicar a peça de teatro escrita por *Al Funcoot*²² e o papel a ser desempenhado pelos órfãos, na cena retirada do livro, o vilão menciona que Violet terá uma única fala a ser dita para a Juíza Strauss, fato que não é mencionado na cena da adaptação. Na série televisiva, a Juíza Strauss é convidada apenas nas cenas seguintes, após Olaf observá-la interagindo com as crianças, que pesquisavam em sua biblioteca a respeito dos fatos ditos pelo tutor por estarem certas de que ele estava tramando alguma coisa.

A segunda cena escolhida para análise diz respeito ao segundo livro da coletânea literária norte-americana *Desventuras em Série*, *The Reptile Room*. O excerto foi retirado do capítulo sete e a cena correspondente é do episódio quatro da série adaptada pela Netflix. Nela, os órfãos encontram o corpo de Tio Monty na estufa da casa com o que parece uma mordida de cobra que o levou à morte; no entanto, apenas olhando as crianças já sabem quem é o arquiteto do crime.

O capítulo sete do segundo livro de *Desventuras em Série* já mostra o vilão, Conde Olaf, em seu primeiro disfarce, o assistente Stephano, utilizando uma barba comprida e branca e as sobrancelhas raspadas, e é ele quem encontra as crianças olhando para o cadáver do tio. Logo no começo da cena filmada, Stephano aparece no cômodo e fala com sua voz alterada para, aos poucos, continuar com a voz característica do vilão, fato que não é explicitado no livro, em que fica difícil dizer se é o Conde Olaf falando ou se ele ainda interpreta o assistente de seu disfarce ao se dirigir às crianças de maneira ameaçadora.

Assim como a mudança de meios implica mudanças no que pode ou não ser mostrado, muitas vezes, os novos roteiros das adaptações, segundo Hutcheon (2013), pressupõem, além de corte, o acréscimo de fatos que não foram explícitos na obra literária, como é o caso da segunda cena analisada. A escolha do ator também serve para que esse fato seja amplificado, uma vez que o ator traz “uma espécie de bagagem [...] formada pela totalidade de personagens antecedentes” (STAM, 2000, p. 60). Outro aspecto levado em consideração ao se adaptar uma obra literária utilizando atores para dar vida às personagens, é o elenco disponível ou

²²Anagrama para *Count Olaf*.

escolhido para tal e até que ponto se pode exigir deles em termos de atuação. Como ator de musicais, Neil Patrick Harris traz para a personagem uma musicalidade maior, citando uma passagem de *Hamlet* entre suas falas. Além da adição da referência a Shakespeare, algumas passagens do diálogo original foram retiradas e a ameaça com Sunny na maleta foi criada para preenchimento, substituindo as menções à polícia feita pelos órfãos.

Na parte final da cena, é possível ver a faceta maquiavélica do vilão, tanto na obra original quanto na adaptada, na qual o ator deixa de lado a comicidade para ameaçar os órfãos com uma faca.

Ele andou na direção de Klaus, seus olhos arregalados e vermelhos de fúria. “Eu estou *tão cansado*,” Stephano rosnou, “de ter que *explicar* tudo para vocês. Vocês deveriam ser *tão espertos*, e ainda assim parecem sempre se esquecerem *disso!*” Ele alcançou a faca dentada dentro de seu bolso. “Essa é minha faca. Ela está muito afiada e muito ansiosa para machucar vocês – quase tão ansiosa quanto eu”²³ (1999, p. 91).

Aqui, começa a ser visto até onde o vilão está disposto a ir para conseguir a fortuna das crianças. O diálogo na adaptação televisiva segue igualmente ao das páginas originais, com a diferença de poucas palavras e o acréscimo da ameaça à Sunny, a mais nova dos Baudelaire, que pode ser considerada um alívio cômico, por trazer de volta a faceta destrambelhada que o vilão adota na série. Por fim, os órfãos entram no carro que pertencia ao Tio Monty, prontos para serem, enfim, capturados e são interceptados pelo Sr. Poe com um acidente de carro que muda novamente o destino dos órfãos, levando-os aos infortúnios do terceiro livro, *The Wide Window*.

A terceira cena a ser analisada foi retirada do episódio seis da série *Desventuras em Série*, do serviço de *streaming* Netflix, e do capítulo treze do terceiro livro da coletânea de mesmo nome, *The Wide Window*. A passagem pertence à última cena do episódio e, nela, o Conde Olaf é novamente desmascarado pelas crianças, que perderam mais um tutor para a vilania de quem as persegue. Novamente, os diálogos permanecem os mesmos até o ponto de corte na cena, que se estenderia e teria um término diferente daquele mostrado nos livros. Para Stam (2000), todos aqueles que produzem filmes adaptados, em algum momento, condensam aquilo que foi dito na obra original, seja por não ser algo possível de ser retratado nas telas,

²³“He took a few steps and blocked Klaus’s way, his eyes wide and red with fury. ‘I am *so tired*,’ Stephano snarled, ‘of having to *explain* everything to you. You’re supposed to be *so very smart*, and yet you always seem to forget about *this!*’ He reached into his pocket and pulled out the jagged knife. ‘This is my knife. It is very sharp and very eager to hurt you – almost as eager as I am’” [tradução nossa, grifos do autor].

por um diferente ponto de vista utilizado na narrativa ou, simplesmente, porque consideraram certas coisas são melhores de outro jeito.

No caso da cena em análise, em seu final, Conde Olaf foge correndo com o único capanga que está em sua companhia, referido como aquele que não parece homem nem mulher (2000, p. 70). Já na cena filmada e contracenada por Neil Patrick Harris, o vilão está na companhia de toda a sua trupe e só foge quando o Sr. Poe se dá conta de que as crianças também sumiram, fato que não existe no livro. Também, na adaptação televisiva, o momento em que Conde Olaf fala sobre seu plano e confessa ser autor de um incêndio criminoso foram cortados, juntamente da cena em que Sr. Poe finalmente mostra-se firme e defende as crianças do vilão como nunca antes feito.

Quando obras como as de Daniel Handler são adaptadas, é preciso voltar a considerar a noção de fidelidade proposta por Robert Stam (2000). Uma obra adaptada é revisitada por um novo leitor, mudando o sentido por conta de seu conhecimento de mundo; logo, na escrita do roteiro, muitas das intenções por trás de cada cena podem ser mudadas, como acontece com o caso em análise. Por se tratar de uma série televisiva, os roteiristas escrevem seus textos pressupondo renovações e novas temporadas, portanto muito do que seria revelado a certo momento na narrativa acaba sendo transportado para um momento mais oportuno, especialmente revelações importantes para o futuro das personagens. Desse modo, pressupondo a continuidade da série²⁴, para que o roteiro fosse mais longo e não tão previsível para não-leitores presentes entre os espectadores, as revelações como a que Conde Olaf faz na cena final de *The Wide Window* foram cortadas.

A cena final a ser analisada diz respeito ao quarto livro compilado na série televisiva *Desventuras em Série*, *The Miserable Mill*. O excerto retirado pode ser encontrado no oitavo episódio da série e no décimo segundo capítulo da obra literária. Dentre todas as cenas analisadas e vistas no seriado, a adaptação do quarto livro foi a que mais sofreu mudanças em seu enredo e na utilização de seus personagens em determinadas cenas. O conteúdo retirado do décimo segundo capítulo do quarto livro mostra Klaus, hipnotizado, manejando uma tora de madeira em que a personagem Charles está amarrada, enquanto é comandado pelo Capataz Flacutono, um dos capangas do vilão, e Violet tenta detectar qual palavra está sendo utilizada para que o irmão obedeça a ordens. Na sequência, a garota descobre que a palavra utilizada

²⁴A segunda temporada de *Desventuras em Série* foi confirmada em março de 2017, com seu lançamento previsto para 2018. Em abril de 2017, a terceira temporada também foi confirmada.

para deixar o irmão suscetível ao vilão é “sortudo”, e, então, Violet e o capanga intercalam ordens, atrasando a conclusão do plano de Olaf.

Nisso, entra em cena a Dra. Georgina Orwell, responsável pela hipnose, e o Conde Olaf, disfarçado, dessa vez, da secretária Shirley. Enfim, a doutora decreta que Klaus não dê ouvidos a suas irmãs e dá continuidade ao plano enquanto Violet implora para o irmão que já não a ouve. Georgina Orwell e Shirley intervêm nos protestos de Violet e declaram que pretendem dividir a fortuna dos órfãos entre as duas.

No entanto, logo na primeira parte dessa mesma cena na adaptação televisiva, é possível visualizar a primeira diferença: o Capataz Flacutono é substituído pelo próprio vilão. A mais velha dos órfãos, na cena filmada, já está acompanhada pelo vilão, que dita ordens para Klaus utilizando a palavra de hipnose “sortudo”, enquanto o Capataz é visto tentando conter uma manifestação dos outros funcionários da Serraria Alto-Astral. A Dra. Orwell, eventualmente, aparece na serraria e seu diálogo permanece praticamente igual ao visto na obra, em que ela dá a ordem final a Klaus e segue para se juntar a Shirley.

Porém, ao se juntar às outras mulheres, a oftalmologista e a secretária entram em uma briga pessoal que faz com que seja revelado que a Dra. Orwell e Conde Olaf estiveram juntos no passado e possuem negócios pessoais a serem resolvidos. Na adaptação, é nessa sequência que Violet descobre a palavra para que o irmão acorde do transe e possa ajudá-la a escapar, mais uma vez, do vilão da história. Esse ponto marca o corte da cena de batalha entre os órfãos e os vilões, que dura o restante do capítulo doze do livro e termina com a morte da Dra. Orwell – que foi adiantada e acontece logo após a discussão entre a oftalmologista e Shirley.

Ao se falar de adaptação de obras literárias para outro tipo de mídia, Stam (2000) elucida em seu artigo as possibilidades de mudança no enredo e nas personagens. O autor exemplifica a troca de ponto de vista de uma personagem para a outra e a compilação de uma personagem em um só, além do foco da narrativa em si. No caso da cena analisada, há uma troca de personagens – a utilização do vilão ao invés da personagem secundária – que pode ter acontecido pela aparição reduzida que Conde Olaf tem no quarto livro da série. Na obra, a primeira aparição da personagem só se dá na metade final da narrativa, uma vez que o foco das obras está centrado nas crianças. Portanto, para seguir a intenção do roteiro de manter o vilão em primeiro plano junto com as crianças, a alteração da personagem se justifica.

Quanto ao corte de cenas presentes nas obras, Hutcheon (2013) explica que as mudanças são inevitáveis, considerando as demandas do formato, o adaptador, a audiência prevista, além dos contextos de criação e recepção. Ademais, Stam (2000) alega que determinadas cenas podem ser consideradas impossíveis de serem gravadas e trazidas para o

plano do real, mesmo com a utilização dos efeitos especiais. No caso da cena analisada, sua sequência seria improvável de ser realizada por envolver um bebê lutando com uma mulher adulta, e, além de tudo, retiraria toda a realidade objetivada pelo roteiro da série. Mesmo que os roteiristas não tenham dito abertamente, é visível para o espectador-leitor que a série busca manter as coisas beirando o inconcebível, mas mantendo a realidade, por se tratar de três crianças excepcionais lutando contra um vilão impiedoso, havendo certos limites para que as mudanças considerem todos os pontos explicitados por Hutcheon (2013), citados anteriormente.

Através da análise das quatro cenas escolhidas e, inevitavelmente, das que as seguem na produção televisiva e literária, é possível elucidar algumas das dificuldades encontradas pelos responsáveis pelas enormes produções adaptadas que estão em todos os lados atualmente. Ao olhar para uma adaptação com o objetivo de analisá-la, dizeres populares a respeito dos produtos adaptados são ilustrados, e, em sua maioria, se preocupam apenas com o máximo de cenas possíveis exatamente iguais às projetadas pela imaginação. No entanto, ao ser considerado esse ponto de vista – de fidelidade a todo custo –, ignora-se todo o processo pelo qual a obra precisa passar e, especialmente, a subjetividade da imaginação.

Em suma, analisar a caracterização de uma personagem marcante como o vilão das obras de Daniel Handler faz com que seja possível entender algumas das intenções tanto do autor quanto do roteirista. Para tal, é preciso sempre retomar a subjetividade da imaginação e, eventualmente, eliminar a crença de que uma das artes pode ser considerada superior a outra. Suas diferenças permitem que elas sejam únicas e tornam ambas as artes – cinema e literatura – mágicas, já que são capazes de entreter seus espectadores tão profundamente a ponto de fazê-los viajar para mundos considerados impossíveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A aventura da adaptação é um processo que passa pelo cunho de várias pessoas – sejam elas fãs ou profissionais envolvidos em trazer um projeto de adaptação à vida. Presente desde os primórdios do cinema – assim como do teatro –, essa prática ganhou grande repercussão com as adaptações de sagas famosas para o cinema ou para a televisão. Por conta dessa fama, seus apreciadores passaram a vê-la meramente pela superfície, tratando a literatura como superior em tudo o que o cinema já fez e exigindo fidelidade para com aquilo que foi lido, desconsiderando que cada nova leitura desperta um novo sentido.

Partindo disso, as teorias da adaptação buscaram explicar o passo a passo dessas adaptações, visando eliminar preconceitos e fazer com que os espectadores abrissem os olhos para a gama de considerações que precisam ser feitas ao pensar uma adaptação. Assim, segundo Stam (2000), a fidelidade deve ser analisada a partir do ponto de vista buscado pelo adaptador ao produzir o seu roteiro e, posteriormente, a adaptação fílmica. Além disso, Linda Hutcheon (2013) explicita que, para que uma adaptação ganhe as telas, os adaptadores precisam considerar questões que vão desde o formato até a recepção. Stam (2000) reflete, ainda, que ler um livro envolve muito menos trabalho do que a produção de um filme, por exemplo. Para escrever um livro, é preciso uma pessoa com uma ideia inovadora e tempo para escrever; enquanto que, para se produzir um filme, além de ser preciso preencher as lacunas deixadas pelo escritor, todo o processo pode envolver até cem pessoas desde o primeiro dia.

Seguindo a mesma linha, McFarlane (1996) explica que aquilo que é visto nas telas não passa de um reflexo da mente daquele que foi responsável pela adaptação, logo, divergências são inevitáveis, ainda mais considerando milhões de espectadores com bagagens diferentes ou que, muitas vezes, não leram as obras que geraram as adaptações. Sendo assim, fidelidade absoluta é algo que pode ser retirado da equação completamente.

Para visualizar melhor essa situação, foi utilizada a adaptação televisiva da coletânea norte-americana *Desventuras em Série*, partindo dos detalhes psicológicos que compunham o vilão para, então, chegar ao vilão trazido à vida, interpretado por um ator cuja bagagem não pode ser apagada. Através dessa análise, foi possível visualizar as principais diferenças do escrito para o filmado e, também, entender as motivações dos roteiristas por trás da produção e o ponto de vista que foi optado seguir.

Por fim, essa leitura atenta do filmado e do escrito elucidou ainda mais questões a respeito da coletânea em mãos, por exemplo, o papel de um narrador – e escritor – como o detetive Lemony Snicket em todas as narrativas. Além do mais, alguns preconceitos

relacionados às adaptações puderam ser extintos através da pesquisa a respeito das teorias e das motivações possíveis dos autores, fazendo com que esse tipo de trabalho pudesse ser visto de maneira mais clara e com menos julgamentos que antes passavam despercebidos.

Uma vez que, na graduação de Letras, os acadêmicos são ensinados a utilizar o contexto para preparar aulas criativas e atrativas para os alunos, a presente pesquisa contribuirá para o olhar mais crítico em peças adaptadas que podem ser utilizadas para o ensino da língua estrangeira nas escolas – sendo possível trabalhar fala, escrita e audição. As séries televisivas e os filmes são narrativas presentes no cotidiano dos alunos atuais, muitas vezes em maior quantidade do que as obras literárias. Assim, no ensino de língua estrangeira e literatura, mostra-se válido o uso de outras opções que envolvam algo que vá além da mera leitura, como estímulo para que o aluno vá ao encontro de diferentes formas de contar uma história.

Como na maioria das pesquisas, ao realizá-la, outras questões pertinentes puderam ser pensadas, como a construção do vilão e das personagens, e, especialmente, até que ponto o narrador é autorizado a intervir na história sem que se torne uma personagem no tempo narrado. Na história analisada, Lemony Snicket é o investigador do caso dos órfãos Baudelaire e narra a vida das crianças após a descoberta do incêndio que teria matado seus pais através das anotações coletadas pelo investigador. Conforme o leitor navega na história, no entanto, percebe-se que a relação do narrador com as outras personagens da obra é muito maior do que a previamente explicitada. Portanto, sua presença torna-se mais um dos mistérios a ser investigado na trama, aspecto que pode suscitar uma pesquisa a respeito dessa forma de narrar: através de uma personagem que não está ali, mas que, indiretamente, fez parte da trama a ser contada. Além de que, através do uso desse tipo específico de narrador, novas formas de contar uma história são elucidadas, demonstrando que a literatura vai muito além daquilo que já foi pensado e, na maioria das vezes, além até mesmo das simples páginas escritas por um único autor – podendo tornar-se uma narrativa feita por imagens ou completamente reescrita por seus admiradores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENNETT, Susan. **Theatre Audiences**. 2ª ed. New York: Routledge, 1994.
- BOWLBY, John. **Formação e Rompimento dos Laços Afetivos**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil: teoria, análise, didática**. 7ª ed, São Paulo: Moderna, 2015.
- CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Fadas no Divã: psicanálise nas histórias infantis**. 1ª ed. Porto Alegre: Artmed Editora S.A., 2006.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.
- FLORES, Valdir do Nascimento; TEIXEIRA, Marlene. **Introdução à linguística da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2005.
- HUTCHEON, Linda; O'FLYNN, Siobhan. **A Theory of Adaptation**. 2ª ed. New York: Routledge, 2013.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da Literatura como provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994.
- LEMONY Snicket: Desventuras em Série**. Direção de Barry Sonnenfeld. Vancouver: Paramount Television, 2017. Son., color. Legendado. Disponível em: <netflix.com>. Acesso em: 16 nov. 2017.
- MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.
- MCFARLANE, Brian. **Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation**. Oxford: Chalenden Press, 1996.
- STAM, Robert. **Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation**. In: NAREMORE, James (org.). *Film Adaptation*. New Jersey: Tutgers University Press, 2000, p. 54-76.
- SNICKET, Lemony. **A Series of Unfortunate Events: The Bad Beginning**. New York: HarperCollins Publishers, 1999.
- _____ **A Series of Unfortunate Events: The Reptile Room**. New York: HarperCollins Publishers, 1999.
- _____ **A Series of Unfortunate Events: The Wide Window**. New York: HarperCollins Publishers, 2000.
- _____ **A Series of Unfortunate Events: The Miserable Mill**. New York: Harper Collins Publishers, 2000.
- WINNICOTT, Donald. **O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional**. 3ª ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1983.

ANEXOS

ANEXO A – Ficha técnica de LemonySnicket: Desventuras em Série

Título original: Lemony Snicket's A Series Of Unfortunate Events

Gênero: drama

Duração: 392 minutos

Ano de lançamento: 2017

Estúdio: Paramount Television

Distribuidora: Netflix

Direção: Barry Sonnenfeld, Bo Welch e Mark Palansky

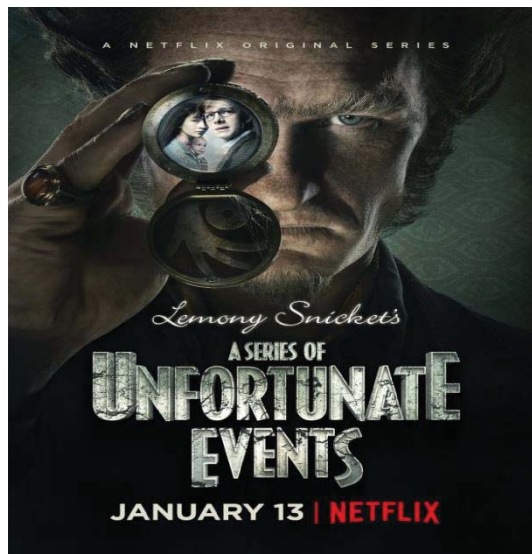
Roteiro: Daniel Handler e Emily Fox, baseado na coletânea de Daniel Handler.

Elenco: Neil Patrick Harris, Malina Weissman, Louis Hynes, Patrick Warburton, K. Todd Freeman, Aasif Mandvi, Cobie Smulders

Produção: Barry Sonnenfeld, Daniel Handler, Neil Patrick Harris e Rose Lam

Música: Nick Urata, Daniel Handler, James Newton Howard

Efeitos visuais: Zoic Studios



Capa oficial de divulgação da série

ANEXO B – Lista de personagens das obras analisadas da coletânea *Desventuras em Série*

Violet Baudelaire é a mais velha dos órfãos. Tem catorze anos e é uma grande inventora.

Klaus Baudelaire é o irmão do meio e único menino. Tem doze anos, é um leitor voraz e muito esperto para a idade.

Sunny Baudelaire é a caçula dos três irmãos, não passa de um bebê de colo. Possui quatro dentes grandes e afiados, capazes de morder qualquer superfície.

Conde Olaf é o vilão da série. Ator de peças teatrais independentes, utiliza disfarces para enganar os tutores dos órfãos e roubar sua fortuna.

Dr. Poe é o responsável pelo testamento dos pais das crianças Baudelaire e encarregado de encontrar um lar para que elas vivam.

Juíza Strauss é a bondosa vizinha de Conde Olaf, em *The Bad Beginning*.

Dr. Montgomery Montgomery é o segundo tutor dos órfãos – após Conde Olaf. Aparece no segundo livro, *The Reptile Room*, e é um famoso herpetologista.

Stephano é o primeiro disfarce de Conde Olaf, usado em *The Reptile Room*.

Josephine Anwhistle é a terceira tutora dos Baudelaire, em *The Wide Window*. É apaixonada por gramática e tem medo das coisas mais cotidianas, por exemplo, fogões.

Capitão Sham é o segundo disfarce de Conde Olaf, em *The Wide Window*.

Senhor é o quarto tutor dos Baudelaire, responsável pela Serraria Alto Astral, em *The Miserable Mill*. Seu nome e aparência nunca são revelados.

Charles é o sócio do Senhor, em *The Miserable Mill*.

Dra. Georgina Orwell é a oftalmologista, vilã e responsável pela hipnose de Klaus, em *The Miserable Mill*. Já foi namorada de Conde Olaf.

Shirley é o terceiro disfarce de Conde Olaf, em *The Miserable Mill*.

Capataz Flacutono é o disfarce de um dos capangas de Conde Olaf para ajudá-lo com seus planos para ficar com a fortuna dos Baudelaire, em *The Miserable Mill*.

ANEXO C – Cenas analisadas da adaptação



Primeira cena analisada, encontrada no episódio dois da primeira temporada de *Lemony Snicket's A Series Of Unfortunate Events*, aos 14 minutos e 41 segundos. Fonte: Netflix.



Segunda cena analisada, encontrada no quarto episódio da primeira temporada de *Lemony Snicket's A Series Of Unfortunate Events*, aos 2 minutos e 48 segundos. Fonte: Netflix.



Terceira cena analisada, encontrada no sexto episódio da primeira temporada de *Lemony Snicket's A Series Of Unfortunate Events*, aos 48 minutos e 45 segundos. Fonte: Netflix.



Quarta cena analisada, encontrada no oitavo episódio da primeira temporada de *Lemony Snicket's A Series Of Unfortunate Events*, aos 32 minutos e 56 segundos. Fonte: Netflix.