

Do conto verbal ao curta-metragem: efeitos de disrupção nas operações enunciativas actanciais de ‘O cisne’

RESUMO

Victor Hugo Silva dos Reis

victorhugoreis@gmail.com

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil.

Antonio Lemes Guerra Junior

guerrair@uel.br

Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná, Brasil.

A adaptação de textos literários para o audiovisual implica transformações nas relações entre sujeitos e na distribuição de seus papéis discursivos. A partir dessa premissa, este artigo analisa como essas mudanças se manifestam na passagem do conto “O cisne”, de Roald Dahl, para o curta-metragem homônimo de Wes Anderson, com ênfase nas projeções enunciativas actanciais. Fundamentado na Semiótica Discursiva, o trabalho destaca as operações de debreagem e embreagem, que permitem examinar o grau de distanciamento ou reinscrição do sujeito da enunciação no enunciado. Os procedimentos analíticos contemplaram a comparação das funções actanciais nos dois textos, considerando de forma secundária as projeções de tempo e espaço. Os resultados indicam uma reconfiguração das relações entre os sujeitos e mudanças nos efeitos de sentido, que refletem escolhas enunciativas distintas em cada materialidade. A análise evidencia como a adaptação audiovisual pode alterar a percepção do relato, destacando diferentes perspectivas e experiências dos personagens sem modificar a essência da história.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação audiovisual. Projeções enunciativas. Semiótica discursiva.

INTRODUÇÃO

A transposição de narrativas entre diferentes suportes tem se mostrado um terreno fértil para a investigação semiótica, sobretudo quando consideramos a passagem do literário ao audiovisual. Ao lidarmos com essa mudança de materialidade, não se trata apenas de observarmos transformações de estilo ou de linguagem, mas de compreendermos como se reorganizam os mecanismos enunciativos que estruturam o texto. Na perspectiva da Semiótica Discursiva, interessa-nos, entre outros aspectos, perceber como operações de debreagem e de embreagem se atualizam em contextos distintos, colocando em evidência as projeções de pessoa, tempo e espaço que sustentam o discurso.

Um exemplo dessa dinâmica adaptativa pode ser encontrado na passagem do conto *O cisne*, de Roald Dahl (1976), para o curta-metragem homônimo dirigido por Wes Anderson (2023) e disponibilizado em uma plataforma digital de *streaming*. A narrativa original apresenta a história de Peter Watson, um menino vítima de perseguições violentas de colegas mais velhos, construída integralmente a partir da voz de um narrador externo em terceira pessoa. Esse narrador, ainda que mantenha certa distância enunciativa, aproxima-se pontualmente da interioridade do protagonista, colando-se às suas percepções e pensamentos em momentos de tensão, como na cena em que o obrigam a se deitar sobre os trilhos do trem. Já na versão audiovisual, a narrativa é conduzida por um narrador adulto que, em dado momento da produção, revela-se como o próprio Peter, enquanto um ator encena a personagem quando criança. Essa alternância gera uma sobreposição de perspectivas, a do narrador adulto e a da criança representada, instaurando embreagens e debreagens que reconfiguram o modo de dizer da história em comparação com o texto de origem.

Diante desse movimento, neste artigo, nosso objetivo é analisar as operações enunciativas actanciais que estruturam uma cena da adaptação dirigida por Anderson (2023), contrastando-as com aspectos enunciativos do texto de Dahl (1976). Mais especificamente, buscamos compreender de que forma as projeções de pessoa se transformam quando a narrativa migra do suporte verbal para o audiovisual. Ao observarmos como se dá o processo de actorialização, pretendemos evidenciar os mecanismos de continuidade e ruptura que emergem na passagem de uma materialidade à outra. Dessa maneira, a análise procura não apenas identificar as especificidades de cada versão, mas também discutir em que medida a revelação do narrador como Peter adulto e outras escolhas de Anderson (2023) atualizam, ressignificam ou tensionam o projeto enunciativo do conto original.

Para dar corpo à análise, o texto está estruturado em três partes, além das seções inicial e final: (i) na primeira, apresentamos articulações teóricas centradas nos pressupostos da Semiótica Discursiva, especialmente aqueles vinculados às projeções enunciativas; (ii) na sequência, descrevemos aspectos constitutivos dos objetos de análise (o conto e o curta-metragem), delimitando o recorte enunciativo sobre o qual a teoria será aplicada; e, por fim, (iii) detalhamos o percurso analítico, evidenciando as rupturas e continuidades entre os dois textos no que se refere às projeções enunciativas actanciais.

DA ENUNCIÇÃO AO ENUNCIADO: AS PROJEÇÕES ENUNCIATIVAS EM SEMIÓTICA

A disciplina semiótica construiu-se como uma teoria de estudo dos sentidos do texto, isto é, “o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz” (Barros, 2007, p. 7). Todavia, Bertrand (2003) reconhece que há uma restrição quando a comparamos às demais ciências que buscam o sentido: a semiótica preocupa-se, primariamente, com o “parecer do sentido”, isto é, aquilo que é passível de se analisar pelas formas de linguagem e pelos discursos que o manifestam, fazendo dele algo partilhável e compreensível. Para construir, ou melhor, reconstruir o sentido do texto, a fim torná-lo comunicável e partilhável, a semiótica propõe um percurso gerativo de sentido em três níveis que vão do mais abstrato e profundo ao mais concreto e superficial: o nível fundamental, o nível narrativo e o nível discursivo. Neste trabalho, priorizamos o exame do nível discursivo para as análises do *corpus* selecionado, portanto, daremos mais atenção a ele no arcabouço teórico.

O nível discursivo é o patamar mais próximo da manifestação textual e é aquele que apresenta os arranjos mais complexos semanticamente. Aqui, as estruturas narrativas são convertidas pelo sujeito da enunciação que, por sua vez, seleciona uma série de categorias de pessoa, de espaço, de tempo e de figuras pelas quais passa a narrativa, a fim de transformá-la em discurso.

A análise discursiva opera, por conseguinte, sobre os mesmos elementos que a análise narrativa, mas retoma aspectos que tenham sido postos de lado, tais como as projeções da enunciação, os recursos de persuasão utilizados pelo enunciador para manipular o enunciatário ou a cobertura figurativa dos conteúdos narrativos abstratos (Barros, 2007, p. 53).

A enunciação ganha destaque neste nível por ser o “ato produtor do enunciado” (Fiorin, 1996, p. 31), isto é, uma atividade languageira que ocorre na e durante a atividade de fala e se configura enquanto processo incognoscível e exterior à ciência Linguística, mas que agrega no enunciado uma série de projeções enunciativas que nos permitirão pressupor a existência de um sujeito da enunciação. Sendo assim, o enunciado é o objeto desse ato (chamado também de *fazer ser*) e o sentido agregado a ele faz existir o sujeito, instância linguística que existe apenas pela sua pressuposição no enunciado (Fiorin, 1996).

Entendemos que, frequentemente, enunciados trazem constituintes da enunciação que configuram um processo de “enunciação enunciada” por meio de elementos dêiticos, pronomes, adjetivos e outras marcas que instauram determinados tempos, pessoas e espaços no texto-objeto. Por outro lado, há também aqueles enunciados em que todas essas marcas são suprimidas e geram um “enunciado enunciado”, elaborado por vários arranjos enuncivos que mantêm de fora a enunciação (Fiorin, 1996).

As operações enunciativas nos textos de enunciação enunciada são instituídas a partir de mecanismos de debreagem e embreagem com a finalidade de promover efeitos de subjetividade e objetividade. A debreagem, por exemplo, pode ser dividida em debreagem enunciativa, que atribui ao enunciado as categorias de pessoa, espaço e tempo como *eu, aqui e agora*, criando um efeito de subjetividade, e a debreagem enunciva, que organiza o enunciado a partir do *ele, lá e então* e cria um efeito de objetividade. Se essas são as categorias instituídas

no enunciado, então as operações são actancial, espacial e temporal, respectivamente.

A debreagem actancial enunciativa refere-se à categoria de pessoa que é instituída no enunciado e baseada em uma interação eu-tu, isto é, com verbos, pronomes, adjetivos, advérbios e dêiticos de primeira e segunda pessoa do singular, actantes que participam diretamente da enunciação – quem fala e a quem se fala (Fiorin, 2022). A debreagem actancial enuncia, por sua vez, refere-se aos discursos construídos em terceira pessoa – de quem se fala.

A debreagem temporal é a que estabelece o tempo das transformações operadas no discurso e leva em consideração três momentos distintos: o momento da enunciação, o momento de referência e o momento do acontecimento. Quando as transformações apresentam um momento de referência concomitante ao presente da enunciação, há uma debreagem temporal enunciativa, estabelecida pelo agora. Já quando o momento de referência é anterior ou posterior ao momento da enunciação, dizemos que há uma debreagem temporal enunciva, estabelecida em um então. Essa categoria nos ajuda a demonstrar a ordem e a sucessão de estados e acontecimentos na língua e envolve necessariamente o momento da fala do enunciador.

Por fim, a debreagem espacial é aquela que independe da localização dos objetos no mundo, pois é o sujeito da enunciação que os orientará espacialmente de acordo com sua fala. Sendo assim, a debreagem espacial enunciativa é aquela que apresenta, principalmente, advérbios, pronomes e outros dêiticos espaciais com relação ao ego do enunciador, à sua percepção e ao aqui em que ele se encontra. A debreagem espacial enunciva é organizada em relação a um *alhures* que nada tem a ver com o aqui do sujeito.

Em todos esses processos descritos, é fundamental compreendermos que as operações de debreagem enunciativa são construídas a fim de criar um efeito de sentido de subjetividade que parte do sujeito da enunciação para o enunciado. Por outro lado, as debreagens enuncivas têm o papel oposto, o de criar o efeito de objetividade, em que o objeto é a centralidade do enunciado e não o sujeito.

Se a debreagem é o mecanismo de referenciar a enunciação no enunciado em um movimento de externalizar, de dentro para fora, a embreagem faz o contrário. Ela é a responsável por fazer um retorno à enunciação, de fora para dentro. De acordo com Fiorin (2022), a embreagem é produzida pela suspensão da oposição entre algumas categorias de pessoa e/ou de espaço e/ou de tempo que geram a denegação do enunciado, retornando à enunciação.

Na embreagem actancial, por exemplo, quando o sujeito da enunciação fala de si mesmo na terceira pessoa, isso configura uma forma de suspender a diferença entre *eu* e *ele* e faz com que a referencialização do enunciado caia por terra e demonstre que a linguagem é enunciação. Assim como na debreagem, há dois efeitos produzidos nos processos de embreagem: o de aproximação e o de distanciamento. O primeiro deles, para a categoria de pessoa, refere-se à utilização da primeira pessoa do discurso (singular ou plural) em substituição a qualquer outra, quando cria-se um efeito de subjetividade, aproximação do sujeito. Já a segunda é o inverso, refere-se à utilização de qualquer pessoa do discurso em substituição da primeira, negando o sujeito e assumindo um papel social desempenhado por ele, produzindo uma objetivação.

Na embreagem temporal, a suspensão da oposição entre os termos ocorre quando um tempo é utilizado com valor de outro, causando um efeito de aproximação quando se utiliza o presente e de distanciamento quando se utiliza anterioridade ou posteridade para representar o presente. De maneira análoga, a embreagem espacial ocorre quando o enunciador manipula a posição dos objetos na cena enunciativa, criando efeitos de aproximação ou de distanciamento.

As operações enunciativas, na teoria semiótica, são fundamentais para a análise discursiva, porque envolvem uma série de estratégias e efeitos de sentido produzidos no texto. Quando pensamos em textos de materialidades distintas ou até na tradução intersemiótica, há todo um esquema para estabelecer as categorias de pessoa, de espaço e de tempo de modo que construam uma cena enunciativa que dê conta de todos os efeitos de sentido contidos ali. Na adaptação, há também o papel de reproduzir o projeto enunciativo original. Logo, é extremamente relevante compreendermos como essas operações são construídas e de que forma são dispostas nos textos.

DO VERBAL AO AUDIOVISUAL: A ADAPTAÇÃO DO CONTO “O CISNE”

A passagem de textos de uma materialidade a outra constitui um processo semiótico em nada novo. Arelado aos conceitos de “adaptação” (cf. Hutcheon, 2011)¹ ou de “tradução intersemiótica” (cf. Plaza, 2003)², esse movimento implica tanto uma transformação quanto uma recriação, uma vez que a adaptação se vincula ao texto de partida, mas também constrói novos efeitos de sentido na materialidade de chegada.

O conto “O cisne”, do escritor britânico Roald Dahl, foi originalmente publicado em 1976, inserindo-se na tradição do autor de explorar situações-limite que tensionam a inocência infantil diante da crueldade do mundo adulto. Reconhecido por sua escrita de forte impacto imagético e por um estilo marcado pelo humor ácido, Dahl consolidou, ao longo do século XX, uma vasta recepção crítica e editorial, tanto em obras destinadas a crianças quanto em narrativas de caráter sombrio³, como o conto em questão.

Mais de quatro décadas depois, em 2023, o cineasta norte-americano Wes Anderson, conhecido por um estilo visual singular, caracterizado por simetria, cores contrastantes e narrativas meticulosas⁴, dedicou-se a adaptar quatro contos de Dahl para a plataforma digital de *streaming Netflix*, incluindo “O cisne”. Essa série de curtas retoma o universo de Dahl com fidelidade ao texto original, mas acrescenta o traço autoral de Anderson, mobilizando narradores oralizados e encenações teatralizadas que se fundem em uma experiência estética peculiar.

Especialmente no que se refere a aspectos narrativos, a diferença central entre os objetos está no papel do narrador: no conto, temos um narrador heterodiegético, que acompanha o protagonista Peter Watson e seus agressores com distanciamento; já no curta, a voz narrativa é, em um ponto específico, atribuída ao próprio Peter, que, adulto, relembra o episódio traumático, transformando a narração em testemunho. Essa mudança não apenas altera o regime narrativo, mas também cria novos efeitos de sentido na relação entre personagem e espectador.

Para ilustrar esse processo, retomemos trechos significativos da narrativa, correspondentes à cena em que Peter é amarrado nos trilhos por outros meninos,

sendo obrigado a aguardar a passagem do trem sobre seu corpo, sem a garantia de sobrevivência. Primeiro, trazemos excertos do conto, seguidos de fragmentos transcritos da produção audiovisual.

A cena no **conto**:

Ernie picked up his gun, and then, with his other hand, he grabbed one of Peter's arms. Raymond grabbed the other arm and together they began to drag the boy over the grass toward the railway line.

Peter kept absolutely quiet. Whatever it was they were up to, talking to them wasn't going to help matters.

They dragged their victim down the embankment and on to the railway tracks themselves. Then one took the arms and the other the feet and they lifted him up and laid him down again lengthwise right between two rails.

[...]

"There's trains every 'arf 'our on this line," Raymond said. "We ain't gonna 'ave long to wait."

"This is murder!" crie the small boy lying between the rails.

"No it ain't," Raymond told him. "It ain't anything of the sort."

"Let me go! Please let me go! I'll be killed if a train comes along!"

[...]

The two bigger boys climbed back up the embankment and sat on the grass behind some bushes. Ernie produced a pack of cigarettes, and they both lit up.

Peter Watson, lying helpless between the rails, realized now that they were not going to release him. These were dangerous, crazy boys. They lived for the moment and never considered the consequences. I must try to keep calm and think, Peter told himself. He lay there, quite still, weighing his chances. His chances were good. The highest part of him was his head and the highest part of his head was his nose. He estimated the end of his nose was sticking up about four inches above the rails. Was that too much? He wasn't quite sure what clearance these modern diesels had above the ground. It certainly wasn't very much. The back of his head was resting upon loose gravel in between two sleepers. He must try to burrow down a little into the gravel. So he began to wriggle his head from side to side, pushing the gravel away and gradually making for himself a small indentation, a hole in the gravel. In the end, he reckoned he had lowered his head an extra two inches. That would do for the head. But what about the feet? They were sticking up, too. He took care of the by swinging the two tied-together feet over to one side so that they lay almost flat.

He waited for the train to come.

A cena no **curta-metragem**:

Ernie picked up his gun, and they began to carry the boy over the grass towards the railway lines. Peter Watson kept absolutely quiet. Whatever these two were up to talking to them wasn't going to help matters. They dragged their victim down the embankment and laid him lengthwise between the tracks. Between these tracks right here. Between these tracks right here.

This happened to me twenty seven years ago.

My name is Peter Watson.

"More string", Ernie said.

When they had finished, Peter Watson was strung down helpless, tied fast between the rails. The only parts of his body he could move were his head and feet. Ernie and Raymond stepped back to survey their handiwork.

"We've done a nice job", Ernie said.

"This is murder", said the boy lying between the rails.

"Not for certain", said Ernie.

"Depends how much clearance and trains to go underneath. [If] You keep down flat, you might just get away with it."

The two bigger boys climbed back up the embankment and sat on the grass behind some bushes. Ernie produced a pack of cigarettes. They smoked. Peter Watson knew now they weren't going to release him. These were dangerous, crazy boys. Dangerous, crazy, stupid boys.

"I must try to keep calm and think", Peter told himself.

He lay there, quite still, weighing his chances. The highest part of his head was his nose. He estimated the end of his nose was sticking up about four inches above the rails. Was that too much? Hard to say with these modern diesels. The back of his head was resting upon loose gravel in between two sleepers. He must try to burrow down a little. He began to wriggle his head from side to side pushing the gravel away and gradually making for himself a small indentation. In the end, he reckoned he'd lowered his head an extra two inches. That would do for the head, but what about the feet? He crossed and tucked them pigeon-toed so they lay almost flat, then waited for the train to come.

Conforme previamente antecipado, mas agora ilustrado pelos textos, as duas versões são assim contrastadas:

- No **conto**, o narrador está em terceira pessoa, externo à experiência de Peter. Ele descreve minuciosamente os movimentos do menino (como o modo de enterrar a cabeça, achatar os pés, o cálculo do espaço entre o trem e os trilhos) e narra seus pensamentos ("Would the driver see him?", "He waited for the train to come..."). Há uma progressão objetiva, detalhada, que gera suspense pela riqueza de informações perceptivas.

- No **curta**, a adaptação insere, logo no início, uma voz narradora em primeira pessoa, que se identifica: "This happened to me twenty seven years ago. My name is Peter Watson." Isso imediatamente desloca a perspectiva. A cena é construída não apenas visualmente, mas como memória pessoal; os detalhes sensoriais (como o barulho do trem, o impacto, a posição do corpo) são narrados por esse "eu adulto". Isso confere uma camada subjetiva, reflexiva, emocional que diferencia em tom e efeito.

A propósito da visualidade, a passagem transcrita, considerando a adaptação de Anderson (2023), materializa-se visualmente da seguinte forma: toda a cena se desenvolve em cenários abertos, com escassos elementos cênicos de natureza

teatral (Figura 1); o narrador, interpretado por um ator adulto, quase sempre dirigindo-se à câmera, oraliza o texto idealizado por Dahl (Figura 2); ao lado do narrador, quase como uma sombra, um ator infantil, encenando poucos movimentos, dá vida ao protagonista da história (Figura 3); por fim, ao assumir o papel principal, o ator adulto, antes narrador, mas agora protagonista, deita-se sobre os trilhos, na posição que revela o ponto alto desse recorte (Figura 4).

Figura 1 - Composição cênica



Fonte: Anderson (2023).

Figura 2 - Narrador (ator adulto)



Fonte: Anderson (2023).

Figura 3 - Protagonista (ator infantil)



Fonte: Anderson (2023).

Figura 4 - Protagonista (ator adulto)



Fonte: Anderson (2023).

Em linhas gerais, chegamos ao seguinte resultado comparativo das materialidades:

Quadro 1 - Síntese comparativa entre as versões de análise

Aspecto	Conto (Dahl, 1976)	Curta (Anderson, 2023)
Materialidade	Texto escrito, prosa literária, com descrição detalhada de espaço e movimentos.	Audiovisual, com encenação e narração oralizada; detalhes físicos presentes, mas mediados pela perspectiva do narrador.
Focalização	Distanciamento - observação e descrição de fatos.	Aproximação - memória, testemunho retrospectivo.
Tensão e envolvimento	Suspense gerado pela ação dos agressores e risco do trem; leitor acompanha Peter de fora.	Tensão reforçada pelo efeito de sobrevivência e proximidade emocional; o espectador se identifica com o narrador.
Efeito de sentido	Ênfase na crueldade dos agressores e no perigo iminente.	Ênfase na memória traumática e na experiência do sobrevivente.

Fonte: Elaborado pelos autores.

Essa leitura comparativa do conto e do curta-metragem evidencia como mudanças de materialidade, narrador e focalização moldam diferentes efeitos de sentido e modos de experiência da narrativa. Ao mesmo tempo, esses recortes já indicam possibilidades de aplicação da teoria semiótica, ao revelar a presença de instâncias enunciativas projetadas no enunciado. Assim, na próxima seção,

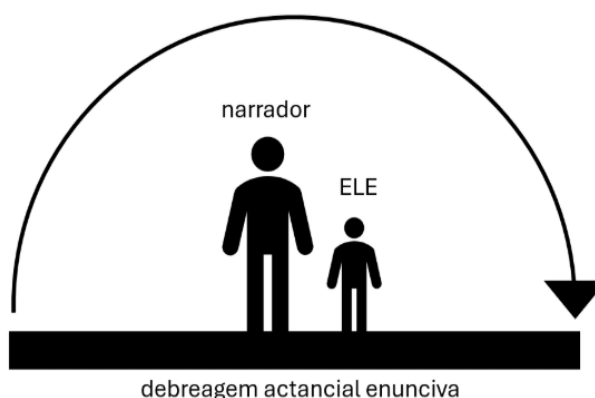
exploramos esse potencial analítico, com ênfase nas operações de debreagem e embreagem actanciais, permitindo analisar como o sujeito da enunciação se manifesta e organiza o discurso em cada uma das versões da narrativa.

DA DEBREAGEM À EMBREAGEM: AS PROJEÇÕES ENUNCIATIVAS EM “O CISNE”

A comparação entre o conto de Roald Dahl (1976) e a adaptação de Wes Anderson (2023) mostra que a diferença crucial não é meramente material (texto verbal → texto audiovisual), envolvendo sobretudo a reordenação dos regimes de enunciação que projetam papéis actanciais no enunciado e, com isso, reorganizam os efeitos de sentido. É possível, portanto, aplicar, na análise, os conceitos semióticos previamente discutidos, relativos aos mecanismos da debreagem e da embreagem. Conforme observado, a debreagem consiste na operação em que marcas da enunciação são projetadas para fora dela no enunciado, e, em contraponto, a embreagem revela-se como o movimento de retorno à enunciação (Fiorin, 2022). Essas noções orientam diretamente nossa leitura comparada, o que nos permite identificar a maneira pela qual a instância enunciativa constrói, atribui e desloca papéis actanciais, e quais efeitos de sentido daí resultam.

Partindo da cena no texto original, o conto, detectamos o predomínio de uma debreagem actancial enunciativa: o sujeito da enunciação projeta as categorias da pessoa para fora de si, estruturando um enunciado em que o actante aparece como “ele”. O narrador mantém-se exterior e, mesmo quando dá acesso à interioridade de Peter, o faz de forma mediada, por meio de um discurso reportado, como em “I must try to keep calm and think, Peter told himself”. Ou seja, a 1ª pessoa, ao emergir no enunciado, não ocupa senão o papel de um locutor a quem o narrador dá voz. Não há, portanto, sobreposição de papéis actanciais durante toda a cena. Esse arco enunciativo de manutenção de uma debreagem aparece ilustrado na Figura 5, a seguir.

Figura 5 - Arco da debreagem (conto)



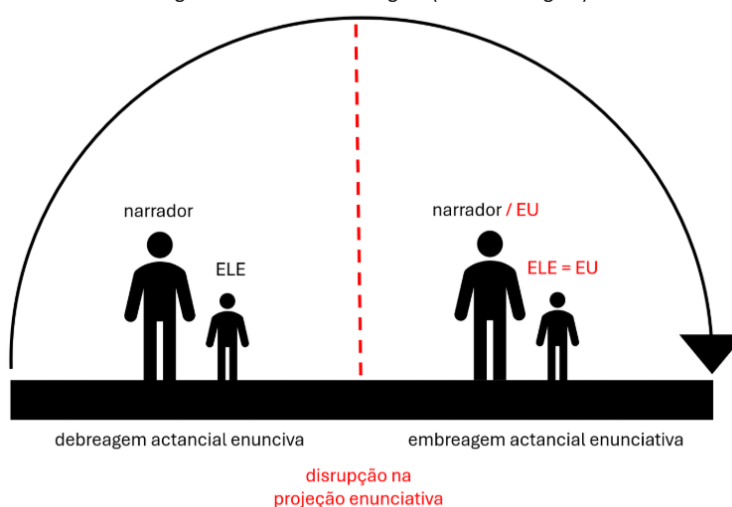
Fonte: Elaborado pelos autores.

Essencialmente, o protagonista Peter é construído como sujeito-objeto do enunciado (“ele”), ocupando sobretudo a posição de sujeito-paciente, sobre o qual recai a ação alheia, isto é, aquela praticada pelos agressores, agentes que instauram o conflito. Essa debreagem objetiva a cena, preservando um contrato comunicativo de observação/relato, corroborado pela precisão técnica e pela progressão linear dos fatos, que intensificam o suspense sem recorrer à voz do

sobrevivente. Assim, o efeito é um distanciamento crítico: a violência é intensificada pela frieza da enunciação.

Na adaptação de Anderson (2023), ao contrário, há um movimento disruptivo de embreagem. A inserção do Peter adulto como locutor testemunhal (“This happened to me twenty-seven years ago. My name is Peter Watson.”) reativa a instância da enunciação no enunciado e neutraliza, em parte, a oposição eu/ele: surge um “eu” que fala sobre o “ele” que foi. A linha inicial de debreagem (descrição externa) sofre uma disrupção para embreagem, a partir da qual o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado aproximam-se. Nesse caso, a linearidade da cena é rompida pela sobreposição de papéis actanciais, como ilustra o arco enunciativo da Figura 6, na sequência.

Figura 6 - Arco da embreagem (curta-metragem)



Fonte: Elaborado pelos autores.

Aqui, os eixos se reorganizam: com a emergência de uma 1ª pessoa em sua própria voz, o narrador torna-se testemunha-sobrevivente, assumindo o papel de sujeito-enunciador. A figura de Peter é agora duplicada: é sujeito-paciente da cena rememorada e sujeito-destinador do relato, que organiza e confere valor de memória ao acontecimento. Os agressores mantêm-se como sujeitos-oponentes, mas agora mencionados pela voz traumatizada de quem vivenciou, e não apenas observou, a violência.

A embreagem, portanto, reintroduz a instância da enunciação no enunciado e transforma o contrato com o destinatário: este deixa de ser apenas leitor-espectador de um relato objetivo e torna-se destinatário de um testemunho. Isso porque, ao ouvir “ele”, a partir daquele ponto disruptivo, não é mais possível não interpretá-lo como “eu”.

É importante frisar que debreagem e embreagem não são operações excludentes, mas alternam-se e coexistem em graus distintos. A adaptação preserva trechos debreados e acrescenta embreagens que reorientam a leitura para o testemunho. Essa alternância assegura, primeiro, a verificação factual (debreagem) e, depois, a legitimação subjetiva (embreagem).

Em síntese, no conto de Dahl (1976), predomina a debreagem: Peter = “ele” / sujeito-paciente; narrador = instância mediadora externa. O efeito resultante é o distanciamento e a objetividade. No curta de Anderson (2023), evidencia-se a embreagem: Peter = “eu” / sujeito-paciente da cena + sujeito-destinador do

testemunho; narrador = instância mediadora interna. O efeito, aqui, é a aproximação e a subjetividade.

Ainda que sucintamente, vale destacar o papel das outras categorias enunciativas – tempo e espaço. A temporalização presentifica o passado, neutralizando a oposição entre enunciativo e enuncivo: o “agora” do dizer se funde com o “então” da cena, instaurando um efeito de simultaneidade. Já a espacialização requalifica o cenário: os trilhos, por exemplo, deixam de ser um “lá”, alvo da observação, para se transformarem em um “aqui”, espaço da vivência. Assim, tem-se um efeito global: tempo e espaço, reinseridos na enunciação, intensificam o relato e reforçam os efeitos de verdade que se destacam na adaptação em relação ao conto.

Do ponto de vista da Semiótica Discursiva, a adaptação de Anderson (2023) opera uma transformação decisiva: converte um mundo de debreagem (o conto como relato objetivado) em um enunciado marcado pela embreagem (testemunho que reinscreve o sujeito da enunciação). Essa passagem do “ele” que se torna “eu” enquanto permanece sujeito-paciente da cena é a chave para compreender por que os efeitos de sentido se alteram no processo adaptativo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando o objetivo que orientou este estudo – examinar de que modo a adaptação audiovisual de *O cisne*, dirigida por Wes Anderson (2023), reorganiza as operações enunciativas actanciais presentes no conto de Roald Dahl (1976) –, buscou-se compreender como as escolhas de enunciação, próprias a cada materialidade, configuram diferentes efeitos de sentido e distintos modos de experiência narrativa.

O percurso analítico estruturou-se, inicialmente, pela apresentação dos pressupostos teóricos da Semiótica Discursiva relativos às projeções enunciativas. Em seguida, foram caracterizados os dois objetos de estudo, destacando-se elementos que interferem diretamente na construção do sujeito enunciativo e nos mecanismos de debreagem e embreagem. Por fim, procedeu-se à comparação das cenas selecionadas, observando-se como cada versão projeta e reposiciona actantes, temporalizações e espacializações.

A síntese das análises evidencia que o conto de Dahl (1976) opera majoritariamente sob o regime da debreagem enunciativa, instaurando um narrador observador cuja voz constrói um efeito de objetividade e distanciamento. Já a adaptação de Anderson (2023) introduz uma ruptura significativa ao reinscrever o sujeito da enunciação no enunciado: a emergência do testemunho de Peter adulto instaura um movimento de embreagem que aproxima narrador e personagem, sobrepondo perspectivas e produzindo um efeito de subjetividade que reorienta a leitura do episódio traumático. Trata-se, portanto, de uma reconfiguração actancial que altera não apenas a posição dos sujeitos na cena, mas também o contrato comunicativo estabelecido com o destinatário.

Diante desses resultados, consideramos que a comparação entre o texto verbal e sua adaptação audiovisual permite compreender, de modo mais amplo, como escolhas enunciativas distintas remodelam os efeitos de sentido e os modos de circulação da narrativa. Como desdobramento, a investigação poderia ser aprofundada em outros recortes do corpus, explorando, por exemplo, as projeções

temporais e espaciais em cenas adicionais, ou ainda ampliada para outras adaptações de Dahl realizadas por Anderson⁵, de modo a examinar continuidades e singularidades no tratamento enunciativo entre diferentes obras. Essas possibilidades reforçam o potencial analítico da Semiótica Discursiva para estudos que articulam literatura, audiovisual e processos de tradução intersemiótica.

From the verbal story to the digital short film: effects of disruption in the actantial enunciative operations of 'The swan'

ABSTRACT

The adaptation of literary texts into audiovisual formats entails transformations in the relationships between subjects and in the distribution of their discursive roles. Based on this premise, this article examines how such changes manifest in the transition from Roald Dahl's short story *The Swan* to Wes Anderson's eponymous short film, with an emphasis on actantial enunciative projections. Grounded in Discursive Semiotics, the study highlights the operations of *debrayage* and *embrayage*, which allow for an analysis of the degree of distancing or reinscription of the enunciating subject within the enunciation. The analytical procedures involved comparing the actantial functions in both texts, while considering projections of time and space in a secondary manner. The results indicate a reconfiguration of the relationships between subjects and shifts in the effects of meaning, reflecting distinct enunciative choices in each materiality. The analysis demonstrates how the audiovisual adaptation can alter the perception of the narrative, highlighting different perspectives and experiences of the characters without changing the essence of the story.

KEYWORDS: Audiovisual adaptation. Enunciative projections. Discursive semiotics.

NOTAS

1 - Hutcheon (2011, p. 9) define a “adaptação” como “[...] uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro”.

2 - Plaza (2003, p. XI) discute a “tradução intersemiótica” como um processo de “interpretação dos signos”, em que se parte de um sistema de signos para outro.

3 - Entre as obras de maior destaque do autor, estão *James e o pêssego gigante* (1961), *A fantástica fábrica de chocolate* (1964), *Matilda* (1988), além de coletâneas de contos adultos, como *Alguém como você* (1953), *Beijo, beijo* (1960) e o conjunto *A maravilhosa história de Henry Sugar e mais seis* (1976), que contém “O cisne”.

4 - Algumas produções de destaque do diretor são *O grande Hotel Budapeste* (2014) e *Asteroid City* (2023).

5 - Dentro do mesmo projeto, além de *O cisne*, Anderson adaptou os seguintes contos de Dahl: *O caçador de ratos*, *Veneno* e *A incrível história de Henry Sugar*.

REFERÊNCIAS

BARROS, D. L. P. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2007.

BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. Grupo CASA. Bauru: Edusc, 2003.

DAHL, R. O cisne. In: DAHL, R. **The wonderful story of Henry Sugar and six more**. Nova York: Alfred A. Knopf, 1976. p. 49-61.

FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.

FIORIN, J. L. A respeito dos conceitos de debreagem e de embreagem: as relações entre Semiótica e Linguística. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 15, n. 1, p. 12-38, 2022.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2. ed. Santa Catarina: Ed. UFSC, 2011.

O CISNE. Direção de Wes Anderson. [S.l]: Netflix, 2023. (17 min.), son., color. Legendado. Disponível em: <https://www.netflix.com/search?q=road%20dahl&jbv=81711971>. Acesso em: 28 nov. 2025.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva S. A., 2003.

Recebido: 30 nov. 2025

Aprovado: 28 dez. 2025

DOI: 10.3895/rl.v27n51.21290

Como citar: REIS, V.H.S.; GUERRA JUNIOR, A.L. Do conto verbal ao curta-metragem: efeitos de disrupção nas operações enunciativas actanciais de 'O cisne'. R. Letras, Curitiba, v. 27, n. 51, p. 77-91, jul./dez. 2025. Disponível em: <<https://periodicos.utfrpr.edu.br/rl>>. Acesso em: XXX.

Direito autor: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

