



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAIBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
LICENCIATURA EM LÍNGUA INGLESA

JULIANA AZEVEDO DE QUEIROZ

DISNEY LÊ DICKENS: OLIVER & COMPANY PARODIA OLIVER  
TWIST

João Pessoa

2018

JULIANA AZEVEDO DE QUEIROZ

Disney lê Dickens: Oliver & Company parodia Oliver Twist

Trabalho de conclusão de curso (TCC)  
apresentado ao Curso de Licenciatura em  
Letras, da Universidade Federal da  
Paraíba, como requisito parcial para a  
obtenção do título de Licenciado.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Lucia Fatima Fernandes Nobre

João Pessoa – PB  
2018

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

Q3d Queiroz, Juliana Azevedo de.  
Disney lê Dickens: Oliver & Company parodia Oliver  
Twist / Juliana Azevedo de Queiroz. - João Pessoa,  
2018.  
69 f. : il.

Orientação: Lúcia Nobre.  
Monografia (Graduação) - UFPB/CCHLA.

1. Adaptação;Paródia;Disney;Dickens;Oliver & Company.  
I. Nobre, Lúcia. II. Título.

UFPB/CCHLA

**Juliana Azevedo de Queiroz**

**Disney lê Dickens: Oliver & Company parodia Oliver Twist**

**Defesa Pública de TCC em:**

**João Pessoa, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_**

**BANCA EXAMINADORA:**

---

**Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Lucia Fatima Fernandes Nobre - UFPB**

**(Orientadora)**

---

**Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Philio Generino Terzakis - UFPB**

**(1º Examinador)**

---

**Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> M<sup>a</sup> Elizabete Peregrino Souto Maior - UFPB**

**(2º Examinador)**

---

**Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Glória Gama de Oliveira - UFPB**

**(Suplente)**

**João Pessoa – PB**

**2018.1**

## **Agradecimentos**

A Deus, que determina os meus caminhos e permitiu que eu chegasse até aqui, pois “O Senhor guardará a tua saída e a tua entrada, desde agora e para sempre.” (Salmos 121:8)

Aos meus pais, que me proporcionaram uma infância de amor, livros e liberdade para sonhar, e de quem sempre pude ter apoio e proteção.

A minha orientadora, professora Lucia Nobre, desde a primeira vez em que mostrou entusiasmo pelo meu interesse em literatura e animações até depois da última correção, agradeço por tornar esse trabalho uma experiência tão enriquecedora quanto prazerosa.

A minha irmã Gabriela que mesmo sendo mais nova é um exemplo de perseverança, dedicação e sucesso, além de imensamente criativa e uma grande apoiadora de minha escrita.

Ao meu irmão Diego, por sempre me manter no melhor lado do mundo com um pé na nova geração.

À minha madrinha Fátima Policarpo, e à Ivanise Souza (Didinha), familiar de consideração, que ajudaram a me criar e a quem devo muito de minha vida e do meu caráter.

A professora Genilda Azerêdo, por ter me introduzido na pesquisa científica e sempre ter incentivado, com muita dedicação e confiança, minha busca e interesse pelo conhecimento.

A professora Danielle Almeida, um grande exemplo profissional, e a primeira a permitir que eu trouxesse o mundo Disney, tão significativo para mim, para o meio acadêmico.

Aos meus melhores amigos (e artistas favoritos), Mylena Pessoa, sempre ao meu lado, principalmente dando apoio em momentos de crise com grande carinho e otimismo (e que gentilmente me forneceu parte do material sobre animação) e Fillipe Azevêdo, por toda a inspiração, momentos e conversas maravilhosas. Sem vocês, sua imaginação e alegria, eu não seria tão motivada a fazer esse trabalho, afinal, somos a *Sexta Disney!*

Ao meu terapeuta, Rodrigo Trindade, por todo o apoio em diversas áreas de minha vida.

Aos meus demais professores e colegas de classe, todos importantes na minha trajetória.

## RESUMO

Uma adaptação pode ser definida como “uma repetição sem replicação” (HUTCHEON, 2011, p. 28) de um determinado texto, podendo consistir em transposições intersemióticas entre sistemas de signos distintos, no caso da mudança de mídia, como é o caso deste trabalho. Já uma paródia, é uma espécie de adaptação, caracterizada pelo distanciamento crítico e a ironia (HUTCHEON, 1985, p. 54 ). Questões como a priorização da fidelidade nas adaptações, a hierarquia de gêneros e mídias, que valoriza mais os textos escritos do que os audiovisuais, e a constante associação do gênero paródia com a depreciação do texto fonte, levando a interpretações distorcidas de sua definição, faz-se necessário ao estudo e discussão de textos, visto que há entre eles obras criativas de qualidade, e que permitem a continuidade e perpetuação dos textos anteriores, levando-os a novos públicos. Sendo assim, este trabalho tem como objetivo analisar quais elementos da obra fílmica *Oliver & Company* (1988) a classificam como paródia, justificando porque o texto se classifica como esse gênero, bem como traçar uma comparação com sua obra fonte, o clássico *Oliver Twist* (1838), de Charles Dickens.

**PALAVRAS-CHAVE:** Adaptação; Paródia; Disney; Dickens; *Oliver & Company*.

## **ABSTRACT**

An adaptation may be defined as “a repetition without replication” (HUTCHEON, 2011, p. 7) of a certain text, becoming intersemiotic transpositions between systems of distinct signs, in this case a change of media, as it is the case of this work. A parody, in turn, is a kind of adaptation, characterized by a critical ironic distance (HUTCHEON, 2000, p. 37). Questions like a priority on fidelity of adaptations, hierarchy of genres and media, that valorizes the written texts over the audiovisual ones, and a constant association of parody as a genre with a depreciation of the source text, arising misinterpretations for its definition make the study and discussion of texts necessary. There is among these texts a great amount of highly creative work that allows the continuity and preservation of the texts, that calls new public’s attention. Thus, this present work has the objective of both analysing which elements of the animation *Oliver & Company* (1988) contribute for the construction of parody, justifying its classification as such, and tracing a comparison between the animation and Charles Dickens’s classic novel, *Oliver Twist* (1838).

**KEYWORDS:** Adaptation; Parody; Disney; Dickens; *Oliver & Company*.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I: Eixos teóricos.....	14
1.1.ADAPTAÇÃO.....	14
1.2. ANIMAÇÃO.....	23
1.3.PARÓDIA.....	31
CAPÍTULO II: Um olhar sobre <i>Oliver &amp; Company</i> .....	37
CAPÍTULO III: Um olhar técnico sobre sequências selecionadas.....	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	66
REFERÊNCIAS.....	68

## INTRODUÇÃO

*Oliver & Company* (1988), nosso objeto de estudo, é uma adaptação animada do clássico *Oliver Twist* (1838) do escritor inglês Charles Dickens, autor conhecido por seus personagens intensamente elaborados e sua infalível crítica social, presente nas narrativas que denunciavam as difíceis condições de vida e maus tratos sofridos pelas classes desfavorecidas na Inglaterra de sua época. A dura experiência de trabalhar em uma fábrica de graxa de sapato na infância serviu de inspiração e gatilho para abordar estes aspectos de uma sociedade aparentemente próspera, sendo inclusive representado em seu romance *David Copperfield* (1850).

Dickens foi um dos pioneiros na escrita e publicação de histórias seriadas em folhetins, cumprindo prazos semanais para os textos que não só eram mais acessíveis financeiramente à população da época, mas também os deixavam ansiosos e ávidos para a continuação da história, desde seu primeiro romance, *As Aventuras do sr. Pickwick* (*The Pickwick Papers*, 1837). De acordo com James Canton em *O Livro da Literatura* (2016), dessa forma, o autor foi responsável por uma nova geração de leitores, tendo sua obra estendida no século XIX para o público em massa que chegava mesmo a interagir com ele, influenciando os rumos de algumas histórias. (p. 147).

Suas histórias profundas e cativantes de uma vasta bibliografia, da qual destacamos *Um Conto de Natal* (*A Christmas Carol*, 1843), *Um Conto de Duas Cidades* (*A Tale of Two Cities*, 1859) e *Grandes Esperanças* (*Great Expectations*, 1861) tornaram-se clássicos imortais ao redor de todo o mundo até os dias de hoje, sendo estas constantemente adaptadas para a televisão e cinema.

O corpus deste trabalho consiste na comovente história de *Oliver Twist*, que narra em 53 capítulos a saga de um menino órfão desde seu nascimento, passando por parte de sua sofrida infância em orfanatos e asilos destinados aos pobres, sua trajetória em uma inevitável vida entre criminosos até seu destino, digno de um herói nos moldes do romantismo.

Após sofrer abusos de crianças mais velhas e adultos autoritários, Oliver foge para Londres onde conhece o ardiloso batedor de carteiras Jack Dawkins. O órfão não vê alternativa a não ser unir-se a uma gangue de crianças criminosas e jovens prostitutas,

lideradas por um homem sorrateiro chamado Fagin. Quando uma ação criminosa acaba por dar errado, Oliver acaba sendo acolhido por Mr. Brownlow, seu primeiro benfeitor e, posteriormente, pela abastada viúva Mrs. Maylie e sua sobrinha adotiva, Rose.

Embora os antagonistas da história (incluindo o abusivo ladrão William Sykes, que subjuga Fagin e, conseqüentemente, sua gangue) esforcem-se para tirar proveito da nova situação feliz em que Oliver se encontra, novas informações acerca de sua origem terminam por conectá-lo profundamente à família de Rose, de quem ele descobre ser sobrinho em uma complexa trama de intrigas e relações genealógicas.

Tratando-se de uma adaptação, e uma vez citada a influência cultural que um artista pode exercer, este é o melhor momento para introduzir as animações dos estúdios Disney neste trabalho, visto que o próprio Walt Elias Disney, natural de Chicago, Estados Unidos, foi pioneiro na produção de longas-metragens utilizando a técnica da animação.

Disney fascinou o mundo em 1937 com *Branca de neve e os sete anões* (*Snow White and the seven dwarfs*), recebendo um Oscar honorário e tendo sua obra considerada “cultural, histórica e esteticamente significativa” pela Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos. Nos anos que se seguiram, os estúdios Disney se consagraram com filmes animados que eram apreciados por todo o mundo, passando a ter contos de fadas, histórias clássicas e diversos livros rapidamente associados à sua indústria de filmes. As princesas da fantasia como *A Bela Adormecida* e *Cinderela* passaram a ter traços, cores e vozes definidos e inesquecíveis, e suas antagonistas ganharam aparência e trejeitos de atrizes de peças de Shakespeare. Histórias com um teor sombrio que hoje é um tanto esquecido, como *Pinóquio*, *Peter Pan* e mesmo *Bambi* (baseado em um best-seller austríaco) tiveram seus elementos mais densos adaptados, sendo as versões do estúdio das décadas de 40 e 50 mais conhecidas na contemporaneidade e mesmo gerando discussões acerca de seu verdadeiro cerne. Como pode-se observar, assim como Dickens, o animador teve sua parcela de influência tornando os produtos de uma imaginação empreendedora marco indissociável da cultura ocidental até mesmo depois de sua morte, em 1966.

Entretanto, o estúdio enfrentou uma intensa crise na indústria da animação na década de 80. Como é mostrado no documentário *O Despertar da Bela Adormecida* (*Waking Sleeping Beauty*, Don Hahn, 2009) havia um maior investimento e resposta financeira nos

famosos parques de diversões e mesmo nos filmes *live-action*<sup>1</sup>, Foi uma época de grande desvalorização dos estúdios de animação, incluindo a tomada do prédio onde os primeiros filmes animados foram feitos pelo próprio Walt Disney, e realojamento dos animadores em condições estruturais desfavoráveis. Toda a tensão gerada levou a um conflito entre estes artistas e o então presidente do estúdio, Jeffrey Katzemberg, que afirmava que as últimas animações não haviam sido boas (principalmente a famigerada adaptação *The Black Cauldron*, de 1985).

O contexto desanimador também contava com o enorme custo de produção de obras com a técnica, tendo o próprio *Oliver & Company*, dirigido por George Scribner, custado mais de 10 milhões de dólares. Contando com cerca de meio milhão de quadros, cada um desenhado por um artista, a ousada adaptação do clássico era um projeto deveras arriscado e trazia baixas expectativas. No entanto, mesmo admitindo que o estúdio não tinha condições financeiras de produzir o filme, Michael Eisner, diretor executivo da época, ressaltou uma necessidade quase ideológica de que o filme fosse feito, afirmando que era sua obrigação e seu legado, como visto no documentário de Don Hahn.

A adaptação de Dickens protagonizada por um gatinho de rua acabou excedendo as expectativas ao estrear no mesmo dia de *Land Before Time* (1988), do consagrado diretor Steven Spielberg, chegando a ultrapassar a animação sobre dinossauros e obtendo o lucro de mais de 50 milhões de dólares. Dessa forma, *Oliver & Company* iniciou a tradição de um filme animado a cada ano, cronograma que é seguido pelos estúdios Disney até os dias de hoje.

*Oliver Twist* é, inquestionavelmente, um clássico. E pode-se afirmar que a essência das histórias, mesmo dos clássicos, não é a única responsável para que sobrevivam ao longo do tempo: sua *repercussão* deve ser levada em conta como um fator igualmente importante, pois a transmissão das histórias, mesmo que em diferentes formatos, físicos ou imateriais, é a ponte que permite o transporte destas através do tempo.

Acerca deste fator, cabe citar a analogia de Linda Hutcheon à teoria de Charles Darwin, da “sobrevivência do mais adaptado”. A autora compara os textos literários a organismos vivos, que sobrevivem ao longo do tempo à medida que são “adaptados”

---

<sup>1</sup>“Ação ao vivo”: filmes com atores de carne e osso e cenografia montada para tal propósito (Nota minha).

(havendo aqui um duplo sentido intencional), mostrando-se condizentes com o contexto de seu público receptor (HUTCHEON, 2011, p. 58).

Deste modo, conclui-se que Dickens e Disney, à seus modos e em suas épocas contribuíram significativamente para uma transformação observável da cultura ocidental até os dias de hoje. Sendo assim, este trabalho investe no entrelace da obra do escritor com o legado do diretor, que permitiu a continuidade e o espaço do filme animado na indústria cinematográfica. Nosso objetivo então é realizar uma leitura paródica da animação *Oliver & Company*, do diretor George Scribner, através do viés comparativo com o romance *Oliver Twist*, de Charles Dickens.

A fundamentação teórica desta monografia consiste em trabalhos de estudos culturais, como os livros *Um Teoria da Paródia* (1985) e *Uma Teoria da Adaptação* (2006) da autora Linda Hutcheon, afim de esclarecer a definição dos termos, seu valor para a cultura contemporânea e relação com demais textos. Estudos de Imelda Whelehan (no livro *Adaptations: from text to screen, screen to text*, 1999), Lúcia Nobre (*Jogo de Espelhos em Atonement: trajetórias e implicações da metaficcionalidade no romance e no filme Atonement, de Ian McEwan*. 2013), Robert Stam (“Da fidelidade à intertextualidade”, 2006) e Virginia Woolf (“O Cinema”, 1926) também foram de suma importância para a compreensão da intertextualidade entre a literatura e o cinema, aspectos cruciais da adaptação e da paródia bem como argumentos em defesa da relevância das adaptações como produto cultural e objeto de estudo. Como base da argumentação sobre a técnica da animação e seu lugar na adaptação de clássicos, foram utilizados os artigos intitulados “Classic Literature and animation: all adaptations are equal, but some are more equal than others”, 2007 e “Thou art translated”, 2002, de Paul Wells, bem como o livro *Manual de Animação* (2009), do animador Richard Williams, de forma a trazer à luz a interação entre o cinema e a literatura, focados neste trabalho.

O primeiro capítulo será dividido em três partes: inicialmente, será abordada a definição de adaptação, explorando-se o que ocorre durante este processo, com quais objetivos e que motivações o movimentam. É trazida uma discussão acerca do preconceito diante das adaptações como texto e da questão da fidelidade, constantemente abordada pela crítica popular. Também discutiremos acerca das possibilidades de mudança de mídia e do que a especificidade de algumas pode acarretar.

Em seguida, exploraremos a adaptação cinematográfica especificamente no que diz respeito à técnica da animação, com uma breve retrospectiva histórica e argumentação em favor da valorização desta forma de arte e expressão. Na parte final do primeiro capítulo, são discutidas as definições e noções do gênero paródia ao longo do tempo, e a constante confusão que ocorre diante de outros gêneros, de forma a levar ao reconhecimento de um texto paródico e seus elementos. Deste modo, serão discutidas a estrutura constitutiva da paródia e os aspectos pragmáticos e hermenêuticos que se fazem necessários para sua leitura.

Uma vez embasada nas definições teóricas e estudos críticos, no segundo capítulo desta monografia será descrita a identificação dos elementos paródicos observados em *Oliver & Company*, em comparação ao texto fonte, *Oliver Twist*. Por fim, no capítulo três, será feita uma análise mais aprofundada de cenas específicas da obra fílmica, sob um olhar mais técnico.

## CAPÍTULO 1: Eixos teóricos

### 1.1. ADAPTAÇÃO

“Adaptação” nas ciências humanas é tanto um processo como um produto (obra feita). Poderíamos simplificar sua definição como o ato de apresentar uma história de forma diferente daquela em que foi inicialmente pensada, seja com um novo gênero, através de outra linguagem, ou transmitida por outro meio (como por exemplo, do teatro para o cinema). Linda Hutcheon, em *Uma Teoria da Adaptação* (2011), inicialmente define o processo com os termos “ajustar”, “alterar” e “tornar adequado” (esta última definição será retomada posteriormente). O ato de adaptar também é tratado, especialmente no caso de romances, como um processo de simplificação, o que é ainda mais pertinente se considerarmos os fatores indissociáveis de contexto político-social, público alvo, tempo, espaço e recursos disponíveis.

Hutcheon afirma ainda que a adaptação é “repetição sem ser replicação” e uma obra “derivada sem ser derivativa” (p. 29), visto que embora haja a reverberação (devido ao diálogo entre os textos) de determinados elementos, sempre haverá diferenças, visto que o produto é um texto novo e individual. Posteriormente, uma sentença como uma definição geral é apresentada: “revisitação anunciada, extensiva e deliberada de uma obra de arte em particular” (p. 225).

Sendo assim, é cabível trazer a comparação eventualmente feita entre adaptação e tradução entre línguas: em ambos os casos, é praticamente impossível produzir uma versão literal, havendo inevitáveis perdas e ganhos em cada situação. Com esta comparação, Hutcheon cita Walter Benjamin, afirmando que a tradução não seria uma cópia, e sim um engajamento que leva à uma nova visão (p. 39). É possível observar que o mesmo se aplica à adaptação, sendo esta uma nova leitura, que apresenta uma relação inegável com um texto existente anterior (situação essa também tratada por Bakhtin como “dialogismo”). Este texto passará a ser considerado “texto-fonte”. Robert Stam, em “Da Fidelidade à Intertextualidade” (2006), também traz, brevemente essa comparação ao afirmar que “a metáfora da tradução, similarmente, sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução” (p. 27).

Outra semelhança com a tradução, apesar de um tanto contraditória, é a ideia geral (observada nas críticas de ambos os tipos de texto na contemporaneidade) de que o resultado almejado se baseia fundamentalmente na fidelidade. Tratando-se de adaptações literárias, há ainda uma crença de que se espera mais a fidelidade quando se trata dos clássicos. Isso pode ser observado no fato de que atualmente, além do maior foco dos estudos se encontrarem nesses processos, a fidelidade da obra resultante ainda é o fator mais considerado para determinar sua qualidade. Curiosamente, George Bluestone (*apud* Whelehan, 2002, p. 6) afirma que a fidelidade de uma adaptação só é questionada quando o filme não é um sucesso financeiro e nem de crítica, pois quando o oposto acontece, a questão da fidelidade é deixada de lado. Na mesma linha, Hutcheon indica que “a fidelidade à obra anterior é um ideal teórico, mesmo se impossível na prática”. Em contrapartida, ela afirma que há diversas perspectivas sob as quais analisar uma adaptação, e que a proximidade e a fidelidade não deveriam ser critério de julgamento (p. 28), lembrando ainda que o fracasso de uma adaptação não se deve à falta de fidelidade, e sim, de criatividade.

Críticas acerca da fidelidade vêm corroborando para o desmerecimento das adaptações ao longo dos anos e, por conseguinte, dos seus estudos. Stam inicia “Da Fidelidade à Intertextualidade” denunciando justamente que “[a] linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura” (p. 19). Embora alegando que seu objetivo não fosse corrigir às críticas existentes no campo da adaptação, Stam traz um recorte de uma declaração de Virginia Woolf levada à interpretação de que a autora desprezava as adaptações cinematográficas. De fato, Woolf, em seu ensaio “O Cinema” (1926), afirma que este meio, de modo um tanto ambicioso, buscava por inovações ao se voltar para a literatura como fonte de roteiros. Ela descreve os romances como “vítimas desafortunadas” de um predador, e a adaptação como uma “aliança antinatural” (p. 182) e faz parecer que um filme reduz as complexidades da obra literária à cenas curtas e simplificadas (como nos mostra a interpretação de Stam). No entanto, a autora, de modo irônico, se faz entender que o que ocorre é apenas um estranhamento diante do novo, por parte de quem assiste (e talvez da crítica), acostumado com a história contada através de palavras, ao invés de mostrada.

Eventualmente, como afirma Woolf, o espectador poderá perceber “o que o cinema é capaz de fazer se deixado agir por seus próprios artifícios” (1926, p. 183).<sup>2,3</sup>

Stam não nega que muitas adaptações são medíocres, porém argumenta que isso não justifica o preconceito diante delas. O autor então, expõe o que se alega para diminuir as adaptações: existe a questão da antiguidade, já que, por virem primeiro, as obras-fonte recebem mais credibilidade. Há também um pensamento dicotômico de que, caso uma das obras seja boa (geralmente a obra-fonte, especialmente se é um clássico literário), conseqüentemente diminuirá a outra. Talvez outro obstáculo no julgamento justo das adaptações venha pela crença explanada por Stam de que estas são “vistas como duplamente ‘menos’: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme ‘puro’” (p. 21). No entanto, há outros contribuintes para a visão negativa proeminente nesse campo: Hutcheon afirma que uma adaptação de romance para filme é “vista como a mais angustiante das transposições” (p. 66), o que nos leva à discussão acerca de uma hierarquia disseminada entre gêneros e mídias. A literatura, e mesmo o balé e a ópera são geralmente considerados “formas de arte elevadas”, em detrimento de outras como o cinema e a televisão. Essa crença leva ao receio, e por que não dizer, preconceito do público consumidor especialmente quando há mudança de mídia nas adaptações. Imelda Whelehan disserta em *Adaptations: from text to screen, screen to text* (2002) acerca da hierarquização, especialmente entre literatura (ficção) e cinema:

Assumir que ficção é mais ‘complexa que filme’ é outra forma de privilegiar a ‘arte’ da ficção e enfraquece a possibilidade da seriedade dos registros verbais, visuais e auditivos do filme, bem como sugere que filmes são incapazes de metáforas ou simbolismos.<sup>4</sup> (2002, p. 6).

Esta hierarquia, no entanto, poderia ser desconstruída com a ascensão do estruturalismo e do pós-estruturalismo no século XX, dando maior ênfase à intertextualidade do que à fidelidade, como é o maior objetivo de Stam no trabalho citado, onde o autor traz como exemplos Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva e Gérard Genette. De modo similar, Stam traz o campo dos estudos culturais, menos hierárquicos e mais propensos a ler a adaptação como um texto completo e não “parasitário”.

<sup>2</sup> Esta e outras traduções encontradas neste trabalho são de minha autoria.

<sup>3</sup> “what the cinema might do if left to its own devices”.

<sup>4</sup> “The assumption that fiction is more ‘complex’ than film is another way of privileging ‘art’ in fiction and undermines the possibility of serious study of the verbal, visual and audio registers of the film, as well as suggesting that film is incapable of metaphor or symbolism.”

Além do preconceito com a mídia, Whelehan expõe a crença de que os autores de romances, talvez pelo individualismo da profissão, possuem maior liberdade de expressão sem estarem sujeitos – diferente dos cineastas – às ambições comerciais e apelos da massa, realizando, portanto, um trabalho de maior qualidade. No entanto, a autora defende que, além de filmes serem produzidos por empresas associadas à uma marca, visam uma garantia muito específica de lucros justificada por seu alto custo de produção.

Somado à essas crenças, Hutcheon remete à terminologia de Stam que traz “iconofobia”, como a aversão do público pela imagem, no caso, filmica, e “logofilia”, como uma preferência, beirando mesmo à adoração, da linguagem escrita. De modo parecido, Whelehan coloca a visão geral da adaptação de romance para cinema como uma transformação do texto literário de “objeto esotérico” em “objeto de consumo pela massa”<sup>5</sup>(p. 7)

Com a visão negativa que as adaptações enfrentam, pode surgir a questão “por que adaptar?” e mesmo “por que estudar adaptações?” Ora, as respostas, embora nos dois âmbitos, são tanto culturais e pessoais como voltadas aos lucros da indústria do entretenimento. No caso destas, existe o interesse em atrair um público familiarizado com a obra adaptada, somado com os novos consumidores em potencial que não a conhecem. Há também o claro apelo financeiro que vem com uma espécie de garantia de sucesso comercial e aceitação do público quando se adapta uma obra que já obteve lucros, como um best-seller ou um clássico. Neste caso, o fato de ser uma adaptação funciona como uma espécie de controle de qualidade.

Por outro lado, em um viés cultural, o ponto positivo mais simples, mas que pode passar despercebido, é a possibilidade de novas interpretações da obra adaptada, e, por conseguinte, sua continuidade ao longo do tempo. Como argumenta Hutcheon (2011, p. 228): “O modelo de um contínuo<sup>6</sup> possui a vantagem de oferecer uma forma de pensar sobre as diversas respostas a uma história anterior; ele posiciona as adaptações especificamente como (re-) interpretações e (re-) criações”. Na mesma discussão, a teoria da recepção está entre as utilizadas por Stam na sustentação de seu artigo, que defende

---

<sup>5</sup> “Commercially it is obvious that a popular film adaptation of a novel can transform the text’s value, from esoteric object to object of mass consumption”

<sup>6</sup> Expressão utilizada por Hutcheon para tratar de modos de recepção, ou engajamento com a obra.

que um romance é suscetível de diversas interpretações válidas, permitindo que uma adaptação preencha as lacunas do texto fonte. (p. 25)

Outra contribuição das adaptações a ser considerada vem justamente do novo público em potencial: adaptações literárias podem funcionar muito bem como incentivo para a leitura da obra fonte, especialmente se pensarmos em livros infanto-juvenis. Acerca disso, cabe citar Hutcheon (p. 163): “a romantização de filmes – incluindo o que é chamado de romantização ‘júnior’, para espectadores mais jovens- é geralmente vista como tendo um tipo de valor – ou talvez simplesmente um estímulo – educativo.” Acerca disso, podemos novamente pensar na adaptação como tradução e lembrar que o principal propósito das duas é disseminar a obra, permitindo seu acesso a variados públicos (aqui entra a definição como “tornar adequado”, tratada no início deste capítulo).

Além destas, há ainda a questão do prazer proporcionado pela experiência da adaptação pelo público já familiarizado com a obra, observado em diversos aspectos. O primeiro é a reconhecível diferença entre o aproveitamento do texto fonte e o texto alvo, especialmente se há mudança de mídias, visto que cada uma implica em um modo de engajamento diferente e evoca respostas distintas do ser humano: no caso da ópera, por exemplo, sentem-se as reações às notas musicais. Já em um jogo de videogame, essa reação vem da participação no enredo. Cada mídia também pode propiciar mudanças na percepção do tempo, como a possibilidade de interrupções da história quando contada pela televisão, mas não no cinema ou no teatro. Já tratando-se da literatura, esta é comumente aproveitada de modo privado e individual, com o tempo administrado pelo leitor, como bem explana Hutcheon (p. 181-182):

Os leitores, é claro, estão sempre em controle do processo da leitura solitária. Porém, os romances tomam tempo – geralmente muito tempo – para serem consumidos; já os filmes devem ser mais curtos, em parte por causa da incapacidade do público de interromper o processo, a menos que deixe a sala de cinema.” (...) As mídias e os modos chamam a atenção para uma diferença óbvia na forma como somos absorvidos por uma história adaptada – física, intelectual e psicologicamente.

Por outro lado, na experiência do cinema, vivemos um evento em união com um público em tempo real. Pensando assim, também devemos considerar como característica desse tipo de adaptação a preocupação em agradar, ao mesmo tempo, uma grande quantidade de pessoas de um dado contexto, existindo então um comprometimento com a resposta do público (a chamada “resposta de massa” em contraponto com a

contemplação individual). Ainda sobre essa mídia, como exposto na citação acima, pode-se explorar a possibilidade do modo de engajamento do expectador não limitar-se à percepção, visto que é possível que, de alguma forma ele sintasse imerso no universo da história, em uma conexão com os personagens, devido à contribuição das tomadas e ângulos de câmera.

Ainda sobre o prazer que a adaptação traz, há uma explicação psicológica abordada por Hutcheon, no que diz respeito a satisfação pelo “resgate” do texto fonte: uma leitura pode ser uma experiência tão positiva para um leitor que ele sentirá certa dificuldade em desapegar-se do texto, sendo possível que encontre conforto na adaptação. Esse sentimento foi associado à estudos Freudianos que explicavam o prazer na repetição como uma forma de lidar com a perda e com a privação, nesse caso, da obra finalizada. Outro aspecto do prazer na repetição deriva da segurança em se estar acompanhando uma história de certo modo já conhecida (parecido com a situação do “controle de qualidade” pelo lado dos adaptadores), somada com a sensação de surpresa da inevitável novidade que a adaptação trará. Há uma satisfação no ato de descobrir como determinados pontos do texto serão ressignificados, e em interpretar e compreender a interação dialógica entre as duas obras.

Apesar de todas as justificações da popularidade das adaptações, estudos nessa área, em especial voltados para o cinema, ainda não são amplamente aceitos ou justamente valorizados, existindo a ideia de que seja um “estudo híbrido”, como afirma Whelehan (2002), por tratar-se de unir a narrativa escrita e visual. No entanto, este não deixa de ser um campo abrangente, e sendo assim, defini-lo com exatidão pode ser uma tarefa tão difícil como o próprio ato de adaptar. Deste modo, tão relevante quanto definir *o que é* adaptação, seria elucidar *o que acontece* em um processo de adaptação, e consequentemente, com o seu produto, com ênfase maior na transposição da literatura para o cinema.

Segundo Hortense Powdermaker (*apud* Wheleham, 2002, pg. 7) a “adaptação” (como ato de adaptar) passa a ser a fonte para o “roteiro”, após feitas as mudanças necessárias no texto-fonte de acordo com as vontades do público alvo, os efeitos dramáticos desejados, o Código de Produção e outros aspectos. Sendo assim, consideremos uma história como denominador comum entre o texto fonte e a adaptação. O trabalho do adaptador então, consistirá na busca por equivalências no novo modo de contar a história, selecionando quais aspectos e elementos podem ser representados, e de

que forma, de acordo com a nova mídia e sua linguagem (Hutcheon, 2011, p. 43) Estes elementos, presentes na história mas não limitados ao enredo, podem ser dos mais simples como imagens e símbolos até envolver um caráter complexo, tratando-se de temáticas, contextos históricos, políticos e sociais, problematizações e investimentos psicológicos de personagens. Sobre estes elementos, Hutcheon ainda afirma que “adaptadores e teóricos consideram os vários elementos da história separadamente, mesmo se somente porque as restrições técnicas das diferentes mídias irão inevitavelmente destacar seus aspectos distintos” (p. 33). A história, então, será reinterpretada, e a maneira que essa articulação ocorrerá deve levar em conta o objetivo de por quem (e para quem) a história será contada, que Hutcheon trata como “expectativa narrativa” (p. 51). Desta forma, ela pode sofrer alterações em elementos como mídia, gênero, tempo, espaço e mesmo conteúdo, que será explorado primeiro por ser mais simples do que pode parecer.

Linda Hutcheon em um dado momento define a adaptação como uma “arte cirúrgica”, especialmente tratando-se de romances longos. Essa comparação se dá pela necessidade de redução do texto fonte por mais de uma razão, entre elas o tempo e o espaço disponíveis e aos quais o texto deve adequar-se. Na transição da mídia escrita para a performativa, ou seja, de um livro para um filme, deve-se considerar que normalmente é necessário mais tempo para executar algumas ações do que para relatá-las por meio da narrativa verbal. Outra possível justificativa para os cortes são as ocasiões em que são feitos em favor da qualidade da obra, a fim de causar certos efeitos e sensações, ou passar uma determinada mensagem.

Ainda acerca do conteúdo, porém mais voltado para a qualidade do que para a quantidade, em uma adaptação também podem haver alterações em aspectos sociais, históricos e culturais, de acordo com o público intencionado e o contexto local e temporal da apresentação do produto. Às vezes as modificações ocorrem para haver maior identificação com o público, ou mesmo uma consonância com valores sociais e movimentos políticos e culturais. Essas mudanças podem ocorrer tanto em perspectiva de uma aceitação e sucesso em escala global, ou arquitetadas de forma a atingir um grupo demográfico específico. Sendo assim, é válido expor acerca das modificações quanto ao tempo e o espaço: tratando-se do primeiro, devemos considerar que uma adaptação sempre está inserida em um contexto e, às vezes, os adaptadores atualizam o período em que uma história se passa, para que haja equivalência com o contexto de produção. Uma das motivações para isto se encontra no desejo de que o intervalo de tempo entre o texto

fonte e o público intencionado da adaptação não seja tão extenso. Mudanças assim, bem como no espaço, levam à alterações necessárias em elementos culturais:

Há, quase sempre, uma mudança na valência política que acompanha a passagem do texto adaptado para a adaptação “transculturada”. Em suma, o contexto condiciona o significado (...) Até mesmo uma mudança na contextualização temporal pode revelar muito sobre o momento em que a obra é criada e recebida. (...) Assim como o romance psicológico do século XVIII (Sterne) não é igual ao do século XX (Proust), adaptações da mesma peça, mesmo se a apenas décadas de distância, podem e devem ser diferentes: as culturas mudam com o tempo. (HUTCHEON, 2006, p.54)

Já em relação às mudanças no espaço, podemos observar as intenções de estúdios em Hollywood que buscam maior alcance e lucro em públicos internacionais, de onde pode vir a necessidade de representação e identificação, ou do corte de determinados elementos para evitar possíveis controvérsias políticas. Também pode ocorrer simplesmente a retirada de uma especificidade nacional. De todo modo, alterações assim sempre se devem aos contextos de criação, produção, apresentação e recepção.

Essas diferenças também podem ser necessárias no caso de mudança de mídia (uma forma de adaptação onde o foco deste trabalho se encontra). Levemos em conta que determinados aspectos se encaixam melhor na transição quando sofrem alguma alteração. No entanto, essas alterações podem acabar por criar lacunas que não existiam no texto fonte e que precisam de preenchimento, cabendo então à adaptação, saná-las.

Com a mudança da mídia, a mensagem da história será transmitida através de outro veículo, como um gênero diferenciado e, caso as mídias em questão difiram nos modos de expor a história, (contar, no caso de textos literários e mostrar, no de performances), essas irão utilizar novos artifícios de som e imagem em movimento, além das palavras (apesar de que em quantidade reduzida em comparação a um livro). A mudança de mídia certamente irá gerar determinadas expectativas no público, exatamente devido às suas particularidades. No caso do teatro, temos por exemplo a questão do cenário na transição de uma peça para um filme, sendo que na primeira, ele é mais limitado e, em se tratando de um filme, há mais possibilidades. Uma mudança de mídia, bem como de gênero ou até mesmo de foco, também pode criar, intencionalmente, uma nova interpretação (mesmo porque uma adaptação é, inevitavelmente, um novo texto), e esta irá depender da própria mídia em questão, visto que cada uma conta com uma tradição artística particular, e a especificidade do meio.

A mudança nesse modo de adaptação é considerada uma recodificação, ou transcodificação, termos que referem-se a mudança no código da linguagem. Em outras palavras, ocorre uma transposição intersemiótica entre um sistema de signos (palavras) e outro (imagens). Neste acaso, o adaptador tem em mãos um conjunto de ideias expressas no sistema verbal e todos os seus artifícios, tais como simbolismos, abstratismos, figuras de linguagem e ambiguidades, e assume a tarefa de transmiti-los em um novo código, de forma que a mensagem seja passada de acordo com seu objetivo. Neste processo, pode ser necessário em alguns casos que relações e espaços psicológicos que eram somente relatados, as vezes até de modo indireto, sejam trazidos para o plano físico e visual ou auditivo, de maneira que o público tenha acesso à determinados detalhes. A respeito disso, cabe citar Hutcheon:

Passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo. O modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias (...) cada modo, assim como cada mídia, tem sua própria especificidade, se não sua própria essência. Em outras palavras, nenhum modo é inerentemente bom para uma coisa e não para outra; cada qual tem à sua disposição diferentes meios de expressão – mídias e gêneros – e, portanto, pode mirar e conquistar certas coisas mais facilmente que outras. (p.48-49)

Uma vez compreendido o que acontece no processo de adaptação, bem como algumas interpretações contemporâneas dessa forma de texto, retomemos à uma opinião de Virginia Woolf, em contradição ao que Stam interpretou como uma visão negativa da relação entre a literatura e o cinema:

Nós testemunharíamos violentas mudanças de emoção produzidas por sua colisão. Os contrastes mais fantásticos poderiam ser exibidos diante de nós a uma velocidade que o escritor busca em vão alcançar; o sonho de uma arquitetura de arcos e muralhas, de cascatas caindo ou fontes erguendo-se, que por vezes nos visita à noite ou que toma forma em salas semiescuras, poderia ser concretizado bem diante de nossos olhos que acordam. Nenhuma fantasia seria demasiado improvável ou insubstancial. O passado poderia ser descortinado, as distâncias aniquiladas, e os abismos dos quais se deslocam os romances (quando, por exemplo, Tolstoy precisa passar de Levin para Anna e ao fazer isso desarranja sua história e arranca-nos e aprisiona nossas paixões) pela mesmice do pano de fundo, pela repetição de alguma cena, poderiam ser aliviados.<sup>7</sup> (WOOLF, 1926, p. 185).

---

<sup>7</sup> “We see violent changes of emotion produced by their collision. The most fantastic contrasts could be flashed before us with a speed which the writer can only toil after in vain, the dream architecture of arches and battlements of cascades falling and fountains rising, which sometimes visits us in sleep or

Nesta passagem a escritora defende que os filmes expressam emoções de uma forma única e distinta das palavras, trazendo anteriormente o termo “símbolos para emoções para as quais até então não havia expressão” (p. 183). De modo similar, Hutcheon cita Christian Metz: “o cinema nos conta histórias contínuas; ele ‘diz’ coisas que também poderiam ser expressas na linguagem das palavras, porém as diz de modo distinto. Há uma razão tanto para a possibilidade quanto para a necessidade das adaptações”. (METZ, *apud* HUTCHEON, 2011, p. 23). Outros autores do século XX como Leon Tolstoy, trazem exemplos de aproximação da narrativa textual com o texto fílmico, e Whelehan argumenta inclusive que tem havido uma interligação e, até mesmo uma dependência, entre as duas formas de arte. Podemos observar que até mesmo alguns romances utilizam técnicas parecidas com o que é visto no cinema, como é o caso dos romances de Woolf.

## 1.2 ANIMAÇÃO

Neste viés de argumentação, se o cinema reconhecidamente apresenta em sua própria linguagem semiótica uma forma diferenciada de expressão, cabe afunilar essa forma de arte e adaptação para uma de suas técnicas em especial: a animação.

Ora, se, inicialmente, a união do cinema com a literatura pode ter sido rejeitada, como ilustrou Woolf, o que dizer da junção dos clássicos literários e a técnica da animação? Paul Wells afirma em “Classic Literature and animation” (2007) que a aliança pode parecer “profana”, devido à ideia de que a animação ainda é vista como “veículo unicamente para eventos cômicos, palhaçadas e espetáculos”<sup>8</sup> enquanto a literatura, similarmente ao que Hutcheon e Whelehan colocam, é tida como uma arte elevada (p. 199). No entanto, é irônico como esta técnica não seja tão valorizada como arte atualmente quando é uma das mais antigas formas de expressão conhecidas pelo homem,

---

shapes itself in half-darkened rooms, could be realized before our waking eyes. No fantasy could be too far-fetched or insubstantial. The past could be unrolled, distances annihilated, and the gulfs which dislocate novels (when, for instance, Tolstoy has to pass from Levin to Anna and in doing so jars his story and wrenches and arrests our sympathies) could by the sameness of the background, by the repetition of some scene, be smoothed away.

antecedendo mesmo o cinema tradicional. Richard Williams, animador canadense e autor do *Manual da Animação* (2009) defende que o princípio básico da animação existe desde os primórdios da humanidade e traz uma retrospectiva histórica de registros culturais da mesma ordem, envolvendo desenhos e movimento para contar histórias.

O autor menciona que desenhos rupestres de animais nas cavernas já foram representados com pernas extras para expressar seu movimento. Posteriormente, em 1600 a.C., o faraó Ramsés II ergueu um templo que contava com imagens da deusa Isis, em posições ligeiramente diferentes em alguns detalhes e distribuídas por suas 110 colunas de forma que quem passasse pelos corredores veria a personagem em movimento. (WILLIAMS, 2009, p. 12). Os vasos de cerâmica confeccionados na Grécia Antiga seguiam a mesma ideia, levando a uma sensação de movimento ao girar o objeto. Williams segue com sua retrospectiva aproximando-se da contemporaneidade pós-renascentista, chegando a um ponto crucial através de um princípio que só então é nomeado:

A primeira tentativa que se tem conhecimento de projetar desenhos em uma parede foi feita em 1640 por Athanasius Kircher com sua “lanterna mágica”. Kircher desenhou cada figura da cena em peças de vidro separadas, as quais colocou em seu aparato e projetou numa parede. Então ele movia os vidros a partir de fios presos em sua parte superior (...) Em 1824, Peter Mark Roget descobriu (ou redescobriu, já que era conhecido desde os tempos clássicos) o princípio vital da “persistência retiniana”. Esse princípio consiste no fato de que nossos olhos retêm temporariamente a imagem de qualquer coisa que tenhamos acabado de ver (...). Muitas pessoas não se dão conta de que os filmes não se movem de fato, e que são imagens congeladas que parecem mover-se quando são projetadas em série. (p. 13)

Na colocação de Williams, observa-se como a ciência une-se com a arte na constante tentativa humana de expressar-se, a fim de permitir que outros olhos enxerguem a maneira como o artista vê e sente o mundo ao seu redor. O princípio comentado, nomeado por Roget, foi explorado em artifícios como o taumatrópio, o fenaquistoscópio e o zoopraxiscópio<sup>9</sup>, todos com o objetivo de exibir imagens em movimento.

Voltando então à questão da adaptação, Wells, em “Thou Art Translated” (2002), argumenta que os poucos estudos voltados para adaptação literária no cinema estão

---

<sup>9</sup>Respectivamente: dispositivo que combina duas figuras em uma, disco com várias imagens que em movimento, gera uma espécie de cena em ação e dispositivo similar ao segundo, porém mais evoluído.

concentrados em obras de *live-action*, ou seja, atores humanos filmados em ação, esquecendo-se das produções de imagens gráficas em movimento. No entanto, sua valorização é defendida por uma série de razões. Wells afirma que animação é a linguagem mais apropriada para representar imagens sugeridas pela literatura, por permitir representações mais fluidas, híbridas e mutáveis. A liberdade de representação do espaço, movimentos e perspectivas pelo animador também permite uma facilidade nas mudanças da direção narrativa. Acerca disso, Williams recorda em sua obra o ditado popular da animação: “Não faça o que uma câmera pode fazer – faça o que uma câmera não pode fazer” (p. 16). Esta máxima surgiu após a inovadora obra do artista francês Émile Cohl, considerado o pai do desenho animado por exibir o primeiro filme utilizando a técnica. Já acerca da discussão sobre representações mais abstratas em detrimento do realismo, o autor dedica todo um capítulo de *Manual da Animação* em torno da questão e é pertinente trazer sua introdução, com declarações de animadores consagrados:

O diretor Chuck Jones disse: “a animação, como eu a vejo, é a arte do impossível”. Walt Disney disse: “Faça coisas que os humanos sejam incapazes de fazer”. O animador Art Babbitt disse: “Somos capazes de realizar ações que humano algum conseguiria. É a fantasia/imaginação/caricatura o que separa a animação do filme com pessoas reais”. O animador Preston Blair disse: “Animação feita a partir da imaginação; esta é a arte que pode conduzir o espectador à outra dimensão”. (WILLIAMS, 2009, p. 369)

De fato, Williams defende que um dos fatores para o grande sucesso dos curtas do Gato Félix, cuja popularidade se equiparava à de Charlie Chaplin nos anos 20, foi sua inventividade, já que a técnica permitia visualizações impossíveis para um filme tradicional. Também é válido citar a conclusão do autor no primeiro capítulo da obra: “Emery Hawkins<sup>10</sup> me disse: ‘A única limitação na animação é a pessoa que a faz. Fora isso, não há limites para o que se possa fazer. Por que não fazer o que você quiser?’ ” (p. 20).

Wells afirma (2007), que a técnica da animação é “claramente o tradutor mais efetivo e transparente do texto original, funcionando prontamente como operador da ‘retransmissão’ entre texto e imagem, e a ‘ancoragem’ do significado da imagem pelo

---

<sup>10</sup>Animador norte-americano conhecido por seu trabalho nos estúdios Disney, Warner Brothers e MGM, frequentemente mencionado no trabalho de Williams. (Nota minha)

texto” (p. 202)<sup>11</sup>, alegando ainda que “apenas a animação pode facilitar propriamente a proposição mais completa do texto literário”<sup>12</sup> (p. 204). O autor ainda explana, com base nos pensamentos de, por exemplo, Woolf, T.S. Elliot e E.M. Forster de que modos a animação “transmuta” o texto fonte da literatura. Dentre seus argumentos, estão: a capacidade de mutação da imagem para qualquer forma a qualquer momento e o grande espaço para ambiguidades; seja entre o literal e o abstrato; o sério e o cômico ou o interior e o exterior (dando vazão não só para que esse atributo seja expressado da maneira que é presente na linguagem escrita, como também para moldá-lo de acordo com a especificidade do meio).

A transposição de ideias lidas do texto para imagens que serão visualizadas ganha a possibilidade de uma execução mais literal: o que é interior (como pensamentos e sentimentos, por exemplo) passa a ser exteriorizado, o que é subjetivo, objetivo e o que é inanimado, animado. Aspectos psicológicos são representados através de imagens não objetivas, exclusivas da animação. Para representar a memória e o fluxo de consciência descrito em uma narrativa adaptada, por exemplo, Wells (2002) traz o exemplo da diretora canadense Caroline Leaf, que faz uso da tinta sobre o vidro. Se observada, esta técnica apresenta uma caracterização “efêmera, liminar e ambígua”<sup>13</sup> (p. 203), tal como a ideia representada.

Em suma, o filme animado conta com um vocabulário de expressão único e complexo que transcende as barreiras linguísticas, mostrando-se livre dos limites da tradução literal dos filmes *live-action* e apresentando “uma multiplicidade de movimentos estratégicos e possibilidades interpretativas”<sup>14</sup> (p. 210). Sobre essa liberdade, Wells também afirma que “muitos animadores quando estão trabalhando com uma adaptação gostam de mover-se além dos limites da linguagem para evocar sentimentos e estabelecer os significados que eles percebem existir em textos estabelecidos”<sup>15</sup> (p. 200). De modo similar, Williams cita novamente o colega animador Emery Hawkins ao afirmar que o

---

<sup>11</sup> “is clearly the most effective and transparente translator of the original text, functioning readily as the operation of the ‘relay’ between text and image, and the ‘anchorage’ of meaning in the image from the text.”

<sup>12</sup> “only animation can properly facilitate the fullest proposition of the literary text”

<sup>13</sup> “ephemeral, liminal and ambiguous”

<sup>14</sup> “a multiplicity of strategic movements and interpretative possibilities”

<sup>15</sup> “ many animators when they are working on an adaptation enjoy moving beyond the limits of language to evoke feelings and establish the meanings they perceive exist within established texts.”

cérebro de um animador está em sua mão, pois animação “é uma linguagem de desenho. Não é uma linguagem de fala” (p. 10).

Segundo Michael Klein<sup>16</sup>, o cinema é uma forma de arte que combina diversas outras, incluindo dança e pintura. De fato, Williams registra que muitas das técnicas e métodos empregados na arte da animação são exatamente os mesmos efetuados por atores em seu trabalho de performance (p. 9). Estas formas de arte, de acordo com Wells, são mais visíveis e mesmo literais em um filme animado (p. 199). Temos como exemplos o filme *Anastasia* (1997), animação de Don Bluth, livremente adaptada da figura histórica homônima da Rússia após a queda do czarismo. O filme conta com uma sequência musical ao estilo *Broadway*, tendo como fundo um cenário de pintura impressionista francesa. Outra ilustração para o argumento dos autores é o indicado ao Oscar exatos vinte anos depois: *Com Amor, Van Gogh (Loving Vincent, 2017)* é uma biografia do pintor holandês contada completamente ao estilo de suas pinturas. A capacidade estética e técnica de um filme de animação, portanto, acaba por ser mais literal, pela notável possibilidade de movimento fluido de uma imagem para outra (o que é bem observável ao longo do tempo com o avanço das técnicas) e a possibilidade de um maior grau de continuidade e modalidade, consoante com a forma (e nas formas) que o texto é imaginado, tornando-a visível e mesmo literal. Além de que, por apresentar tal dialogismo com outra forma de arte, libera a obra fílmica das discussões acerca da preocupação com o realismo (WELLS, p.200), possibilitando destaque no valor simbólico da imagem. Como afirma Williams, “praticamente, *qualquer* parte de uma animação pode ser inventiva. Não temos a obrigação de *imitar* a vida. Para isso temos as câmeras” (p. 374). A afirmação pode ser complementada com a colocação de Wells (2007) sobre a animação “[não ser] um ato de gravação, mas de interpretação”<sup>17</sup> (p. 201), o que nos lembra que o próprio ato de adaptar já contempla este aspecto interpretativo.

Tratando-se desse dialogismo, cabe citar a contribuição de Walt Disney e seu estúdio de animação fundado nos anos 20, nos Estados Unidos. Disney tinha a ambição de unir as finas artes às formas de expressão mais populares, e sua tecnologia levou a técnica a um *design* mais realista, e, talvez, segundo argumenta Wells, com menos possibilidades expressivas (ao menos em um dado momento). No entanto, o próprio Disney, que foi o percussor dos estudos de modelos vivos para a animação (com o

---

<sup>16</sup>Escritor norte-americano, autor de *The English Novel and the Movies* (1981)

<sup>17</sup> “It is not na act of record, but of interpretation”

propósito de permitir movimentos anatomicamente corretos), defendia que os artistas não deveriam se ater à realidade crua, como observado no trecho de Williams (2009):

Disney disse: “Estude ação ao vivo para aprender a mecânica, depois olhe-a por outro ângulo: o que esses humanos conseguiriam fazer se não fossem restritos pelas limitações do corpo humano e da gravidade? Não copie a ação real ou as coisas como elas de fato acontecem – em vez disso, forneça uma caricatura das ações da vida... Nosso trabalho é uma caricatura da vida”. Ele chamava isso de “impossível plausível”. Animava coisas impossíveis, mas conseguia fazê-las parecer reais de maneira convincente (p. 370).

É inquestionável que Disney trouxe uma grande contribuição para a história da animação. Seu estúdio foi o primeiro a sincronizar o som com a imagem em movimento, no clássico curta *Steamboat Willie* (1928), estrelando o personagem Mickey Mouse. Disney também foi responsável pelo primeiro curta animado totalmente em cores, *Flowers and Trees* (1932). No entanto, devemos destacar seu inovador interesse em animar uma cena por completo ao invés de apenas os personagens, como costumava ser popular no princípio das animações nos Estados Unidos (as chamadas *gags*). Além disso, ainda que Disney buscasse um realismo exato, prezava por uma proximidade da realidade mesmo em desenhos caricatos. Podemos observar um experimento acerca disso no curta metragem *A Deusa da Primavera* (*The Goddess of Spring*), primeira animação da Disney com personagens humanos feito pelo estúdio em 1934. O curta tinha como objetivo praticar a animação anatomicamente correta, antes da realização do divisor de águas *Branca de Neve e os Sete Anões* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937). Já acerca desta, Williams comenta:

Disney lançou *Branca de Neve e os Sete Anões*, o primeiro longa-metragem totalmente animado, que elevou os desenhos animados ao nível de arte e manteve a plateia fascinada por 83 minutos. Um feito realmente assombroso, realizado em um espaço incrivelmente curto de tempo (...). O tremendo sucesso de público e de crítica de *Branca de Neve e os Sete Anões* tornou-se a fundação da produção de Disney e deu início à “Era de Ouro” da animação: *Pinóquio*, *Dumbo*, *Bambi* e *Fantasia*, assim como as *Silly Symphonies*<sup>18</sup> e os curtas do Pato Donald e do Mickey Mouse (2009, p. 19).

---

<sup>18</sup>“Sinfonias bobas”, série de curtas animados com músicas instrumentais sincronizadas, produzidos entre 1929 e 1939, entre os quais se incluem *Flowers and Trees* e *A Deusa da Primavera*, já citados neste trabalho. (Nota minha)

Essa mudança na direção da animação, proporcionada por Disney, levou a um interesse artístico de como o *design* facilitaria uma narrativa (WELLS *apud* WHELEHAM & CARTMELL, 2002, p. 206). Além disso, o estúdio percebeu como um filme animado funcionaria melhor se integrasse o formato de filmes *live-action*, partindo assim para o emprego de uma nova técnica na forma de arte já conhecida do cinema.

A técnica do *storyboard*<sup>19</sup> também surgiu nesse contexto, junto com a necessidade de definir o tipo de movimento de cada personagem para melhor colocação deles no cenário. Dessa forma, para a produção dos filmes, as histórias passaram a ser contadas em acompanhamento com as imagens de cada cena (o *storyboard*), havendo uma junção do *quê* era contado com o *como* (p. 207). Além disso, pela técnica envolver o desenho quadro-a-quadro, há tanto exigência quanto liberdade para um maior detalhamento na elaboração de informações visuais, levando à uma maior minúcia no desenvolvimento de cenas.

A liberdade diante do realismo das imagens também tem a ver, segundo Jeff Rovin (*apud* Wells, 2007), com a necessidade de simplificar a produção de animações, que exigia uma grande quantidade de desenhos. Diante disso, o autor afirma que os roteiros destas passaram a ser mais simples, especialmente as que contavam com personagens animais. Sendo assim, Wells ainda argumenta que, apesar das contribuições de Disney para a arte e o cinema em geral, as obras do seu estúdio levaram o público a esquecer que animações poderiam ser sérias, sendo associadas à nova tradição marcada pelos desenhos do Mickey Mouse e derivados.

O autor pontua que a adaptação inglesa feita em 1954 de *A Revolução dos Bichos* (*Animal Farm*) foi um divisor de águas nesse sentido, ao marcar a possibilidade de animações sérias, especialmente sendo uma história conhecida por sua temática densa e simbolismo violento. Foi então uma adaptação desafiadora, considerando que na época, desenhos protagonizados por animais eram vistos como simples e cômicos:

A mesma “inocência” da forma – puramente implicada através do determinismo histórico no uso da mídia – tem a função de fazer os

---

<sup>19</sup>Chamado por Williams de “rolo leica” ou “animatic” (p. 334), é uma sequência de desenhos das cenas de um filme em conjunto com partes do roteiro, de forma a organizar a produção permitindo uma visualização prévia da obra final. (Nota minha)

elementos “transferidos” do texto ficarem em uma nova evidência, porém mais essencialmente, de fazer outros elementos de “equivalência” sugerirem mais enfaticamente a “brutalidade” do conflito e alienação humana.<sup>20</sup> (WELLS, 2007, p. 208).

De fato, muitas animações Disney da época corresponderem à descrição de Wells, como o já citado *Steamboat Willie*, *Plane Crazy* (1928) marcando a estreia do Mickey Mouse, e uma das primeiras adaptações do estúdio, o cômico *A Tartaruga e a Lebre* (*The Tortoise and the Hare*, 1935), premiado com o Oscar de melhor curta animado, e uma das inspirações para o posterior sucesso, o coelho Pernalonga.

No entanto, não se pode afirmar que todas as produções de Disney se encaixavam completamente nesse padrão, descrito por Wells como “populismo *Disneysco* com toda sua despreocupação e sentimentalismo concomitante”<sup>21</sup> (p. 208). Antes mesmo da violência visual exposta na adaptação de Orwell em 1954, o estúdio americano apresentou animações deveras distantes do estereótipo inocente e humorístico. As obras *Pinocchio* (1940), *Dumbo* (1941) e *Bambi* (1942) são ilustrações perfeitas que retratam a linha tênue entre a inocência e formas de violência. Porém, merece destaque a obra experimental *Fantasia* (1940). O filme conta com animações adaptadas de sinfonias clássicas divididas em segmentos, dentre os quais *Noite no Monte Calvo - Ave Maria* (*Night on Bald Mountain - Ave Maria*) adaptado da composição do russo Modest Mussorgsky, que por sua vez foi inspirada no folclore local e traz imagens de espíritos condenados, demônios, bruxas e outras figuras míticas, ilustrando a subjugação do mal pelo bem em um plano metafísico.

Na mesma discussão, Wells discorre acerca da atenção que um filme como *A Revolução dos Bichos* demanda como formador cultural, visto que a animação foi utilizada como ferramenta social no cenário da Guerra Fria, de modo a disseminar valores anticomunistas, chegando mesmo a alterar o final da obra de Orwell na animação. (p. 209). Acerca disso, cabe citar que anos antes, Walt Disney produziu o curta animado de mesmo teor, em um contexto diferente: o desenho *Der Fuehrer's Face* (1943), que gera discussões até hoje como sendo uma propaganda antinazista norte-americana.

---

<sup>20</sup> “The very ‘innocence’ of the form- purely implied through the historical determinism in the use of the medium – has the function of making the ‘transferred’ elements of the text stand in a new relief, but more importantly, other elements of ‘equivalence’ more emphatically suggest the ‘brutality’ of human conflict and estrangement”.

<sup>21</sup> “Disneysque populism (with all its attendant gaucheness and sentimentality)”

De fato, em seu trabalho anterior, Wells afirma que “animação acentua o ‘sentimento’ intencionado do texto através de sua própria abstração no uso de cor, forma e movimento” (2002, p. 208). Nesta passagem, o autor registra a caracterização feita pelo cineasta e crítico Pare Lorentz, que utiliza o termo “violência” afirmando que “não existe maior violência criada em palco ou em tela”<sup>22</sup> (Lorentz, *apud* Wells, p. 208). O termo é empregado para tratar das emoções evocadas pelos trabalhos de animação Disney. Wells explica o termo da seguinte forma: “a crítica de Lorentz aponta para a visão de que ‘literalizar’ o conto em um vocabulário imagético não literal, a expressividade firme da forma conecta muito mais visceralmente às poderosas emoções tanto na criança quanto no adulto”<sup>23</sup> (2002, p. 208).

Concluindo a discussão acerca da animação, podemos traçar uma ponte entre esta e a própria adaptação, com uma frase de Walt Disney: “Não copie a ação real ou as coisas como elas de fato acontecem – em vez disso, forneça uma caricatura das ações da vida... Nosso trabalho é uma caricatura da vida” (DISNEY *apud* WILLIAMS, 2009, p. 370). Esta declaração do animador pode muito bem se conectar com o próximo tópico desse trabalho, que põe em foco mais uma subestimada forma de adaptação: a paródia.

### 1.3 PARÓDIA

Linda Hutcheon, em *Uma Teoria da Paródia* (1985), traz uma definição etimológica originária do grego, através dos termos constitutivos “para” e “ode”. No entanto, a maioria das definições desconsidera o fato de que o primeiro, “para”, apresenta mais de um significado. Sua utilização mais popular é no sentido de “contrário”, ou “oposta”, fazendo assim, “paródia” significa algo como “canto contrário”. Dessa forma, ela seria compreendida como um contraste entre textos (Hutcheon, p. 48), com ênfase na diferença entre ambos e com a ridicularização como objetivo principal.

---

<sup>22</sup> “There is no greater violence ever created on stage or screen”

<sup>23</sup> “Lorentz’s criticism points to the view that in literalizing the tale in a non-literal image vocabulary, the deep-seated expressivity of the form connects much more viscerally with powerful emotions in the child, as well as in the adult”.

Posteriormente, Hutcheon apresenta um outro significado para a origem etimológica do termo grego: “para” pode significar “ao longo de” (id.), sugerindo uma relação mais colaborativa e menos contrastante, bem como a possibilidade de ampliar as intenções da paródia para além da ridicularização e da comédia. Acerca deste conceito, também cabe citar Lúcia Nobre, em *Jogo de Espelhos em Atonement: trajetórias e implicações de metaficcionalidade no romance e no filme Atonement, de Ian McEwan*. (2013):

Acontece que, nos tempos atuais, a escrita novelística metaficcional demonstra claramente que a paródia adquiriu um sentido mais amplo e diversificado, variando do intento pejorativo ao elogioso (...). Portanto, a paródia na metaficção *não* é mais concebida como um tipo de imitação cômica, e de menor estatura literária, que se contrapõe a uma obra literária anterior (p. 62, grifo meu).

Logo, de modo parecido com a adaptação, como já foi pontuado, a paródia é, sem dúvida, “uma repetição sem ser replicação” (HUTCHEON, 2006, p. 28). De modo paradoxal, a paródia possui repetição, visto que existe nos moldes e com elementos de um texto fonte. No entanto, a repetição é subvertida (NOBRE, 2013, p.65), permitindo então um distanciamento crítico.

Apesar da complexidade do gênero paródia, ainda, atualmente, sua compreensão é limitada à uma associação com o ridículo e a comédia. Nobre traz em seu trabalho uma gama das definições atuais mais utilizadas encontradas nos dicionários tanto de língua portuguesa como da língua inglesa:

O novo dicionário da língua portuguesa, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1975), registra paródia como: 1) imitação cômica de uma composição literária; 2) imitação burlesca; 3) (Teat.) comédia satírica ou farsa em que se ridiculariza uma obra trágica ou dramática; arremedo. O dicionário Houaiss da língua portuguesa (2009) define paródia como “obra literária, teatral, musical etc. que imita outra obra ou os procedimentos de uma corrente artística, escola etc. com o objetivo jocoso ou satírico; arremedo”. *Webster third new international dictionary of the english language* (1976) define paródia como 1) uma escrita na qual a linguagem ou o estilo de um autor ou obra é imitada com um efeito comico ou ridículo, frequentemente com certas peculiaridades altamente exageradas; um estilo literário caracterizado pela reprodução de peculiaridades estilísticas de um autor ou obra com efeito cômico ou ridículo; 2) uma forma ou situação que mostra uma

imitação fiel em um grau, mas é fraca ridícula ou distorcida; 3) uma imitação de uma composição musical na qual o texto original ou música foi alterado geralmente para um modo cômico. Em *The Norton anthology of the English literature*, paródia “geralmente rebaixa o nível do original; é um recurso do ridículo; embora as vezes, do ridículo de si mesma” (ABRAMS, M.H. (ed.), 1986, p. 2596). No glossário de termos literários da antologia *English literature*, paródia é “uma imitação exagerada de outra escrita com o efeito cômico. Frequentemente, a paródia é um tipo de crítica, que aponta para as incongruências no original” (DAICHES, David *et all* (eds.), 1968, p. 824).

Uma vez que a paródia, vista deste modo, torna-se constantemente inferiorizada, a começar por suas definições e, portanto, seu entendimento, estamos certamente diante de uma hierarquia de gêneros, já tratada nas seções da adaptação e da animação. Nobre traz, com o apoio de Welleck e Warren, uma possível explicação nas origens da literatura clássica onde a tragédia e os poemas épicos já eram tratados como superiores à comédia, por esta tratar de assuntos de classes sociais mais baixas enquanto as outras lidavam com a nobreza (NOBRE, 2013, p. 65). Possivelmente, este entendimento deriva-se dos estudos de Aristóteles acerca dos gêneros.

A paródia também é confundida com outros gêneros: pastiche, burlesco, farsa, plágio, citação, alusão e, principalmente, sátira. Conforme Hutcheon (1985), o que os diferencia da paródia, no entanto, é o distanciamento crítico (p. 17). De fato, se o decodificador não reconhecer esse fator no texto, ele perde parte de sua significação.

A principal distinção entre paródia e pastiche se dá pelo fato de que a paródia possui um foco maior na diferença entre os textos, especificamente a distância causada pela ironia e pela crítica (HUTCHEON, 1985, p. 17) enquanto o pastiche, em uma direção oposta, se dá no âmbito da semelhança. (p. 55).

Um outro ponto para a inferiorização da paródia é o fato da tradição de estética mais convencional e romântica prezar pela originalidade das obras, tratando assim a paródia como obra derivativa. No entanto, as formas da arte moderna buscam incorporar a crítica em seu interior, de modo autossuficiente, isto é, assumindo uma postura crítica que pode ser observada em sua expressão. Sendo assim, podemos afirmar que a paródia é menos uma obra derivativa do que uma obra inédita que dialoga com outra, havendo no meio uma distância crítica, geralmente, acompanhada de ironia. A reelaboração do

material fonte suscita novos significados, culminando assim em um texto autônomo. (NOBRE, 2013, p. 66).

É verdade que a paródia com o objetivo de satirizar ganhou foco em determinados momentos históricos: alguns críticos, como Margaret Rose, ainda defendem que o efeito cômico é imprescindível na definição de paródia, e Gerard Genette não chamaria uma “paródia séria” de paródia (*apud* HUTCHEON, 1985, p. 33). No entanto, estas podem ser encaradas como limitações conceituais de um gênero mais abrangente. Desconstruir essa definição é um desafio necessário, uma vez que a paródia como gênero vêm transformando sua forma estética, de acordo com seu contexto histórico, cultural e social e, portanto, suas definições, estudos e teorias precisam acompanhar essas mudanças.

Além disso, com a modernidade, a paródia ganhou um reconhecimento como escrita palimpséstica (conceito grego de uma escrita por cima de outra escrita, afim de que o texto não fosse perdido), ou forma de conservar o passado permitindo assim sua continuidade através da união da repetição com a mudança. Como afirma Hutcheon (1985):

Vejo a paródia operando como um método de inscrever a continuidade, permitindo, contudo, a distância crítica. Pode, com efeito, funcionar como força conservadora ao reter e escarnecer, simultaneamente, de outras formas estéticas; mas também é capaz de poder transformador, ao criar novas sínteses, como defendiam os formalistas russos. (p. 32)

A paródia é vista em uma dualidade entre gênero e ferramenta similarmente à própria adaptação em geral. Hutcheon cita, neste sentido, a definição de paródia dada por Rose: “gênero que foi descrito simultaneamente como sintoma e como ferramenta crítica do epistema modernista” (ROSE *apud* HUTCHEON, p.12).

Sendo assim, com essa dualidade e, de um ponto de vista formalista, podemos afirmar que a paródia é um gênero que apresenta intertextualidade, auto representação e auto-reflexividade (nível meta-discursivo da linguagem onde os textos fazem referência a si próprios), fazendo da paródia uma forma de arte autoconsciente e uma maneira de fomentar discursos entre diversas formas de artes e, também, de um texto comentar a si mesmo.

Tratando-se da intertextualidade, pode-se afirmar que este é um aspecto indissociável à paródia, sendo o intertexto um recurso que pode proporcionar a crítica.

No entanto, também não se pode limitar uma coisa à outra, visto que nem toda intertextualidade necessariamente consiste de paródia, bem como o termo não é capaz de abranger completamente a ideia de paródia, como afirma Nobre. (2013, p. 60).

*Ulysses* de James Joyce é exemplificado por Hutcheon (1985, p. 17) como uma paródia da *Odisseia*, clássico de Homero, por apresentar paralelismos permeados de ironia. O texto parodiado é reconhecível sem ser ridicularizado. A autora traz ainda o exemplo de *Hugh Selwyn Mauberley* (Ezra Pound) como paródia da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri: há elementos reconhecíveis em consonância com a obra parodiada (incluindo personagens, descrições e imagética), porém em um novo contexto, que chega a ser subvertido, de acordo com sua intenção. Deste modo, existe imitação com ironia no texto paródico, mas não necessariamente com escárnio. Como bem coloca Hutcheon:

[...] a paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença [...]; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial. (p.54)

A paródia, então, pode ser teorizada como possuindo uma “relação formal ou estrutural entre dois textos” (HUTCHEON, 1985, p. 34), porém sem ser exatamente um sinônimo de intertextualidade (reconhecimento de um texto em outro). É relevante observar que existe uma divergência no tratamento desta: por um lado afirma-se que essa identificação é pessoal e depende do contexto, enquanto que outra vertente a enxerga como mais limitada. No entanto, a paródia sempre dependerá de uma interpretação e um conhecimento determinados para fazer sentido e encaixar-se no gênero. Como explana Nobre (p. 67):

O leitor ou espectador deve decodificar não apenas as estruturas paródicas, mas também a intenção codificada, através da inferência feita a partir do competente texto. Assim, a identidade estrutural do texto paródico coincide com a codificação e decodificação (reconhecimento e interpretação) do texto no nível estratégico. (HUTCHEON, 1985, p. 50-51) (...). Portanto, neste aspecto, a paródia se instaura como ponto de convergência do processo de criação e de recepção da obra artística.

Portanto, podemos afirmar que o gênero paródia vai além de uma estrutura, sendo essencial o conhecimento de um texto anterior, bem como processos de decodificação como exemplificado. Este requisito, como observa-se, vêm do leitor tanto quanto do próprio texto.

Ainda de acordo com os formalistas, a paródia surge em uma nova forma com uma função alterada, sendo, portanto, uma forma de construção, visto que é criado um novo texto, com uma função própria, a partir do texto fonte, sem necessariamente destruí-lo (NOBRE, 2013, p.65). Essa construção se faz válida de acordo com o contexto em que se encontra e com intenções distintas por parte o autor.

A crítica pós-moderna já se mostrou a favor de uma maior aproximação da obra com a realidade de produção e recepção, tirando autor e texto de um patamar “sacralizado”, por meio de uma linguagem acessível ao público. A paródia assim estabelecerá uma abordagem criativa/produzida da obra fonte com algumas modificações em uma “recodificação”, por vezes, com o objetivo de proporcionar uma diferença da obra anterior, visando uma aproximação com o contexto em que se encontra. Esta modificação da função que ocorre na paródia é colocada por Nobre como um passo importante na direção da criação artística, visto que estende os limites da liberdade criativa e da inovação (p. 65). A autora também coloca este fator como uma aproximação da arte com a vida, especialmente levando em conta toda a familiaridade com o texto fonte que é característica do gênero. A intertextualidade leva a uma conexão entre a obra e o contexto, ainda mais considerando as ideologias envolvidas nestes. (p. 68)

A paródia pode então ser resumida como o resgate da tradição do passado face ao contexto presente, constituída por um equilíbrio da ironia e a homenagem que pode mesmo ser reverencial. Em conclusão, a paródia é uma forma contemporânea de metaficção com um caráter duplo e paradoxal se tratando de vozes narrativas: existe a repetição, mas também a originalidade. A aproximação (que leva um reconhecimento não tão simples) em equilíbrio com a distância. Estes aspectos distintos, porém, não são excludentes. Ao invés disso, eles coexistem em harmonia de modo a formar uma única voz, composta de todos os traços mencionados.

Uma vez esclarecidos estes conceitos, prosseguir-se-ão as inferências acerca do que pode ser reconhecido como paródia na adaptação fílmica *Oliver & Company*, que possui como texto fonte o clássico de Dickens, *Oliver Twist*.

## CAPÍTULO 2: Um olhar sobre Oliver & Company

O romance de Dickens possui 53 capítulos, estes com títulos que são verdadeiros sumários do que está por acontecer naquele momento do romance, bem aos moldes do romance dos séculos XVIII e XIX. Como um bom exemplo, observemos o capítulo 9: “Contendo particularidades posteriores acerca do agradável velho cavalheiro, e seus esperançosos aprendizes”<sup>24</sup> (p. 95). De uma forma metalinguística, estes títulos carregam uma ironia que o leitor identifica somente no decorrer da leitura, criando uma expectativa que é quebrada ao longo da narrativa. Seguindo este mesmo padrão, no capítulo inicial (Trata do local onde Oliver Twist nasceu, e das circunstâncias de seu nascimento<sup>25</sup>, p. 13), somos informados que será feita uma descrição do local e das circunstâncias do nascimento do protagonista.

As primeiras linhas contam com uma breve descrição da cidade onde a história se passa, afirmando, porém, que “por muitas razões será prudente não mencionar, e a qual não atribuirei nome fictício”<sup>26</sup> (DICKENS, 1838, p. 13). Nos instantes iniciais da adaptação estudada, observamos a semelhança, também na apresentação do cenário, porém a ironia é igualmente notável, visto que a primeira imagem apresentada já denuncia que a história se passa em Nova Iorque. Caso a representação característica da parte peninsular da metrópole americana não seja imediatamente reconhecível, a cena ainda conta com sua trilha sonora, em uma canção cuja letra já inicia com “*Now it’s always ‘once upon a time’ in New York City*”<sup>27</sup>, não só evidenciando a localidade, como deixando clara a intenção de revelá-la, ao contrário do texto fonte.

Podemos então afirmar que há um distanciamento crítico quando a adaptação desloca o cenário da história da Inglaterra do século XIX (como descobrimos no capítulo 8, quando Oliver vai para Londres) para os Estados Unidos do século XX, num movimento que aproxima a obra do contexto de produção e recepção, visto que o filme

---

<sup>24</sup> “Containing further particulars concerning the pleasant old gentleman, and his hopeful pupils”

<sup>25</sup> “Treats of the place where Oliver Twist was born, and of the circumstances attending his birth”

<sup>26</sup> “which for many reasons it will be prudent to refrain from mentioning, and to which I will assign no fictitious name”

<sup>27</sup> “Agora, é sempre ‘era uma vez’ em New York City”

foi lançado em uma época em que o país disputava o *status* de maior potência mundial, e já possuía grande influência na cultura global.

Sabendo que uma das maiores características de *Oliver Twist* é sua denúncia à diversos aspectos sociais de um cenário aparentemente desenvolvido e próspero, também é possível interpretar essa mudança de cenário como a transferência para a voz de vítimas da sociedade desigual contemporânea no contexto histórico da produção da obra. Esse argumento pode ser aprofundado quando observamos que Oliver, protagonista de ambos textos e a quem a canção inicial se refere em segunda pessoa nesta adaptação, não é uma criança humana, mas sim um filhote de gato. Essa representação expande as denúncias da orfandade, abandono, desigualdade e inferiorização dos seres vivos.

Prosseguindo com a caracterização do ambiente onde o protagonista se encontra pela primeira vez, o romance expõe rapidamente o cenário da *workhouse*, expressão traduzida por Machado de Assis como “asilo da mendicidade” (2013, p. 29). Na adaptação, Oliver, o gatinho, é apresentado em uma caixa de papelão na calçada, próximo de um aviso com a inscrição “*Kittens need home*” (gatinhos precisam de lar). Podemos traçar um paralelo entre os “abrigos” em que os personagens se encontram em cada texto: considerando que em ambos contextos, havia a possibilidade real de que seres vivos na condição tanto da criança como do gatinho serem simplesmente destinados às ruas, pode haver a noção inicial de que ele não se encontrava na pior situação, como se o asilo da mendicidade e uma caixa de papelão fossem o melhor abrigo possível para alguém nascido na condição dos personagens. No entanto, observa-se que os dois cenários, apesar de oferecerem uma proteção precária às condições climáticas e a violência, não impedem o sofrimento e a miséria dos seus protegidos. Neste paralelo, cabe citar o conto *Where Are You Going, Where Have You Been*, de Joyce Carol Oates (1966), em que a casa da protagonista é referida como uma “*cardboard house*” (casa de cartolina), por não oferecer nenhuma proteção à sua integridade física e moral.

O primeiro capítulo do romance segue com a imensa dificuldade que Oliver Twist teve em sobreviver ao próprio nascimento, devido à problemas respiratórios e condições que quase o levaram à morte:

Por algum tempo ele deitou ofegante em um pequeno colchão de lã, um tanto desigualmente oscilante entre este mundo e o próximo: a balança estando decididamente em favor daquele (...) Oliver e a Natureza lutaram no ponto entre estes. O resultado foi, que depois de algumas dificuldades, Oliver respirou, espirrou e procedeu a anunciar para os

internos do asilo o fato de que um novo estorvo foi imposto à paróquia, através de um choro tão alto quanto se esperava razoavelmente de um bebê que não fora desprovido de tal ferramenta tão útil, uma voz.<sup>28</sup>

Uma vez que a adaptação não mostra o momento em que o felino Oliver nasce, tal dificuldade no começo de sua infância é ressignificada no momento em que a canção diz “*When it's raining cats and dogs outside And the rain has said ‘now you're on your own*”<sup>29</sup>”. Primeiramente, é notável o duplo sentido na escolha da expressão idiomática “*raining cats and dogs*”, que significa literalmente “chovendo gatos e cães”, mas que é utilizada em inglês para expressar uma chuva torrencial. A expressão foi pertinentemente colocada na cena em que a chuva está em seu ápice, especialmente quando sabemos que o filme tem como protagonistas os animais citados, que são frequentemente encontrados no relento das ruas urbanas.

Prosseguindo, observemos a semelhança na caracterização da natureza: no romance, esta é mostrada em contraponto com a vida humana, isto é, em oposição à criança que luta contra suas cruéis condições para sobreviver. Já na adaptação, este trecho traz uma humanização similar da chuva, que lembra ao sujeito da difícil condição em que ele se encontra na sua luta. Ainda, no momento deste trecho, é mostrada uma sequência de cenas em que Oliver luta por sua sobrevivência pelas ruas chuvosas de Nova Iorque.

Note-se que, ao longo do primeiro capítulo do romance, há pouca ou nenhuma caracterização da mãe, que falece logo após o nascimento de Oliver. Apenas nos parágrafos finais é dito muito rapidamente que ela “foi trazida noite passada” e que “ninguém sabe de onde veio nem para onde estava indo”<sup>30</sup> (p. 16). Observemos nesta passagem o intenso descaso para com o ser humano, visto que não existe uma preocupação em identificar seu nome, sua origem ou qualquer outra informação que poderia ajudá-la, ou a criança a quem acabara de dar à luz. (Apenas no capítulo seguinte é dito que foi oferecido dinheiro em troca de informações, que, no entanto, jamais foram recebidas). Diante do pouco que se sabe sobre ela, o médico que lhe fez o parto ainda

---

<sup>28</sup>for some time he lay gasping on a little flock mattress, rather unequally poised between this world and the next: the balance being decidedly in favour of the later (...) Oliver and Nature fought out the point between them. The result was, that, after a few struggles, Oliver breathed, sneezed and proceeded to advertised to the inmates of the workhouse the fact of a new burden having been imposed upon the parish, by setting up as loud as a cry could reasonably have been expected from a male infant who had not been possessed of that very useful appendage, a voice.

<sup>29</sup>“quando está chovendo tanto lá for a, e a chuva disse ‘agora você está por sua conta’”

<sup>30</sup>

comenta “A velha história (...) sem aliança, eu vejo”<sup>31</sup> (p. 16). Sua fala caracteriza a visão da sociedade vitoriana acerca de mães solteiras, desabrigados e mesmo mulheres em geral, pontuando uma banalização das pessoas nesta situação.

Ao transferir o protagonismo da história para um gatinho de rua, a paródia analisada questiona: se pessoas eram tratadas de forma tão desumana no mundo de Oliver Twist, o que dizer dos animais? Mais ainda, se a obra de Dickens denuncia a desigualdade social do século XIX, o filme de George Scribner denuncia que, um século depois, a situação destes seres não é melhor, de forma que não há nenhuma pista sobre a origem do gatinho Oliver, quem seriam seus pais e o que foi feito deles, sua origem ou onde estariam ele e os outros gatinhos antes de serem deixados na caixa de papelão.

No capítulo seguinte (Traços do crescimento, educação e alimentação de Oliver Twist)<sup>32</sup>, o destino de Oliver no início de sua infância é descrito de forma permeada de ironia, mostrando uma criança tratada como um estorvo ao ser transferida para um novo abrigo, onde lhe oferecem o básico para a sobrevivência, e por que não dizer, *subsistência*. Cabe destacar uma passagem altamente irônica, onde o narrador afirma que os “vinte ou trinta outros delinquentes juvenis fora da lei, perambulavam o dia inteiro sem a inconveniência de terem comida em excesso ou roupas demais”<sup>33</sup> (p.17). Observe ainda outro trecho que resume perfeitamente não só as terríveis condições de vida, mas também o alto risco corrido pelas crianças do abrigo, devido à negligência:

Do momento em que uma criança era capaz de existir com a menor e mais fraca porção de alimento possível, acontecia precisamente em oito e meio a cada dez casos, ou ela adoecia de frio, ou caía no fogo por descuido, ou se sufocava por acidente; em qualquer dos casos, a criaturinha miserável partia para outro mundo, onde reunia-se com os pais que nunca conhecera neste.<sup>34</sup>

Posteriormente, no mesmo capítulo, ao completar nove anos, Oliver Twist é outra vez transferido de seu lar provisório, saindo de um abrigo para crianças para o asilo de mendicidade propriamente dito.

---

<sup>31</sup> “The old story (...) no wedding-ring, I see.”

<sup>32</sup> “Treats of Oliver Twist’s growth, education, and board”

<sup>33</sup> “without the inconvenience of too much food or too much clothing”

Podemos observar a familiaridade com o romance nos primeiros cinco minutos e meio do filme, onde a sequência musical de *Once upon a time in New York City* representa as ideias e valores dos dois primeiros capítulos, mostrando, em ambos os casos, a luta de Oliver por sua sobrevivência em um mundo hostil.

É possível identificar certa ironia na composição geral da cena, se analisarmos a letra, permeada de otimismo, a exemplo de trechos como “*Though yesterday no one cared/ They’re getting your place prepared/ Where you want to be*<sup>35</sup>” e “*Keep your dream alive/ dreaming is still how the strong survive*<sup>36</sup>”. A ironia é visível quando notamos que ao longo da canção, em uma cena inicialmente escura e chuvosa, é mostrada a trajetória de Oliver quando ele é rejeitado por todos que passaram por sua caixa de papelão, e esta é enfim destruída pela água da chuva. Observemos como o descaso humano é retratado no filme, considerando que, se nenhuma pessoa recolheu Oliver, não há mais nada que se possa fazer, sendo ele entregue à própria sorte.

No entanto, a letra da canção também pode fazer as vezes de ressignificar uma pequena, porém importante caracterização de Oliver Twist como personagem: o narrador aponta que, crescendo sob terríveis condições, era impossível que o garoto crescesse saudável, sendo descrito como franzino, pálido e pequeno. No entanto, é pontuado que apesar disso, o menino Oliver possui um espírito forte em seu coração, que lhe fora herdado de seus pais ou da própria natureza (p. 19). Em um tom quase tão otimista quanto a canção do filme, considera-se que, talvez devido a isso o menino Oliver tenha sobrevivido às duras condições em que se encontrava.

A vulnerabilidade e o abandono diante das crianças são exemplificados no romance através de exemplos do destino cruel de outros órfãos, mostrando que, a qualquer momento, Oliver Twist poderia ter encontrado a morte. Já no filme, o gatinho Oliver é arrastado por uma correnteza, escapando por pouco de ser sugado por uma grelha de esgoto, assusta-se com um carro que lhe joga mais água e corre para um beco repleto de lixo.

De modo similar ao que acontece no romance, percebemos que uma das mais visíveis lutas de Oliver é a inexistência de um lugar que o abrigue, pois onde quer que ele

---

<sup>35</sup>“Apesar de que ontem ninguém se importava/ Estão preparando seu lugar/ Onde você quer estar.”

<sup>36</sup>“Mantenha seu sonho vivo/ sonhar ainda é como os fortes sobrevivem”.

vá, em ambas as histórias, parece haver alguma inadequação: no filme, não existem realmente condições físicas para que Oliver permaneça em cada local, sendo a própria natureza e geografia fatores impeditivos. Já no romance, logo que nasce, é impossível que Oliver fique no asilo, por não haver quem cuide dele, então, o menino é enviado para o abrigo de crianças. Ao completar nove anos, não é mais adequado que fique no abrigo, então ele é transferido para o asilo de mendicidade. Chegando lá, problemas internos que serão discutidos posteriormente, o levam a enfrentar o confinamento num aposento da própria instituição.

Tratando-se especialmente da relação entre dinheiro e abandono, cabe citar um interessante paralelo entre as duas obras: no filme, podemos observar mudanças na inscrição do cartaz da caixa de papelão ao longo da cena: logo no início, está escrito “5.00”, indicando o preço a se pagar para retirar cada gatinho da caixa e levá-lo consigo. No momento em que sobram apenas Oliver e um outro gatinho, muito rapidamente podemos ler “3.00”, indicando a redução no preço. Na transição da cena, marcada pelo anoitecer e início da chuva, nota-se que os dois preços anteriores foram riscados, sobrando a palavra “free” (grátis). Para fins de comparação, eis duas passagens do capítulo 2 de *Oliver Twist*, sendo a primeira uma explicação do negócio a ser feito, envolvendo a criança como barganha:

Oliver foi mandado para o confinamento no ato; e um aviso foi colado no portão na manhã seguinte, oferecendo uma compensação de cinco libras para qualquer um que livrasse a paróquia de Oliver Twist. Em outras palavras, cinco libras e Oliver Twist foram oferecidos para qualquer homem ou mulher que quisesse um aprendiz para qualquer ofício, negócio ou profissão. (p. 31)<sup>37</sup>

Neste trecho, observamos o intenso descaso com a criança e o desprezo por qual fosse sua condição ou suas necessidades. É visivelmente priorizado que o menino, visto como um fardo para a instituição, seja tirado de lá. A segunda passagem mostra o diálogo entre as autoridades e um interessado em adquirir Oliver, o limpador de chaminés Mr. Gamfield:

---

<sup>37</sup>“Oliver was ordered into instant confinement; and a bill was next morning pasted on the outside of the gate, offering a reward of five pounds to anybody who would take Oliver Twist off the hands of the parish. In other words, five pounds and Oliver Twist were offered to any man or woman who wanted an apprentice to any trade, business or calling”

“Então não vão me deixar ficar com ele, senhores?” Perguntou Mr. Gamfield, parando perto da porta. “Não,” respondeu Mr. Limbkins; “ao menos, como é um negócio sujo, achamos que o senhor deveria levar um pouco menos do que a recompensa que oferecemos” (...) “Quanto vão dar, senhores? Vamos! Não sejam tão duros com um homem pobre. Quanto vão dar?” “Eu diria que, três libras e dez xelins é o bastante,” disse Mr. Limbkins. “Dez xelins é demais” (...) “Vamos!” Disse Gamfield “deixem por quatro libras, senhores. Deixem por quatro libras, e se livram dele de uma vez por todas. Aqui” “Três libras e dez,” repetiu Mr. Limbkins, com firmeza (...) “Três libras e quinze.” “Nada a mais,” foi o veredicto de Mr. Limbkins (p. 36).<sup>38</sup>

Em ambas as obras podemos observar que a negociação por Oliver, somada ao desprezo por ele como ser vivo, passa a mensagem de que a vida não tinha valor. A clara semelhança nas duas passagens se dá pelo interesse em desfazer-se de um estorvo (a criança e o gatinho), e a gradativa redução da quantia de dinheiro associada a desvalorização de cada um, podendo este fato inclusive ser interpretado como metáfora para o não valor do próprio sujeito. No entanto, há um distanciamento crítico tratando-se do papel do dinheiro em cada transação. No caso do romance, a paróquia almeja livrar-se de Oliver a tal ponto que não só o oferece a qualquer pessoa interessada, como está disposta a pagar uma quantia de dinheiro a quem quer que seja. Aparecendo um interessado, os superiores chegam a diminuir o valor, de modo que não só se livrem do garoto, mas também não tenham um prejuízo monetário maior. A fala de Gamfield, “deixem por quatro libras e se livram dele de uma vez por todas” é especialmente chocante por lembrar o quanto valia a pena perder algum dinheiro em troca da entrega de Oliver, a esta altura já claramente abominado por todos.

No filme, observamos que o dinheiro deve ser oferecido por quem se interessar em tirar os gatinhos da caixa e levá-los para criar, visto que este parece ser um hábito comum, na sociedade moderna. No entanto, com o passar do tempo e a dificuldade de negociar todos os filhotes, o preço é cada vez mais reduzido até deixar de existir, como em uma tentativa desesperada do responsável de ver-se livre dos animais, já que isto era

---

<sup>38</sup>“So you won’t let me have him, gen’lmen?” said Mr Gamfield, pausing near the door. “No,” replied Mr Limbkins; ‘at least, as it’s a nasty business, we think you ought to take something less than the premium we offered’ (...) ‘What’ll give, gen’lmen? Come! Don’t be too hard on a poor man. What’ll you give? ‘I should say, three pound ten was plenty,’ said Mr Limbkins. ‘Ten shillings too much,’ (...) ‘Come!’ said Gamfield/ ‘say four pound, gen’lmen. Say four pound, and you’ve got rid on him for good and all. There’ ‘Three pound ten,’ repeated Mr Limbkins, firmly. (...) ‘Three pound fifteen.’ ‘Not a farthing more,’ was the firm reply of Mr Limbkins.”

mais importante do que o lucro. Sendo assim, é válido dizer que existe uma crítica à comercialização dos seres vivos em ambos os casos, cada um reservado a seu contexto, em uma intertextualidade perceptível.

Após ser deixado sozinho, e perder seu único abrigo para a chuva, o gatinho Oliver é então perseguido por três cães de rua, muito grandes e agressivos. A cena pode ser identificada como figura de linguagem e ressignificação dos momentos no romance em que o protagonista é atormentado por figuras opressoras, especialmente crianças mais velhas e adolescentes. Como exemplos, temos Noah Claypole, um rapaz introduzido no capítulo cinco quando Oliver vai trabalhar em uma casa funerária e, anteriormente, um garoto, “grande demais para a idade” que praticamente ameaça devorar outra criança caso não ganhasse mais mingau no asilo de mendigos (p. 28). Naturalmente, tal ameaça é suficiente para amedrontar as crianças, e mesmo para levar Oliver à uma exposição que lhe custou a pouca liberdade que lhe restava, quando, na icônica cena, o protagonista pede uma porção extra de mingau ao cozinheiro. No entanto, não é difícil imaginar que, tal como na ressignificação do filme, um gatinho de rua poderia de fato ser morto por um predador faminto vivendo em suas mesmas condições. A situação ameaçadora então é mostrada de forma praticamente denotativa no filme.

Uma vez introduzido este tópico, é imprescindível lembrar que, ao longo do capítulo dois, a questão da *fome* é uma das que mais recebe ênfase. A narração traz o ponto de vista (altamente irônico) partindo dos adultos da história, como Mrs. Mann, diretora do abrigo, e os “homens do conselho”, que controlavam o regime de leis dos asilos. Além de deixar clara a escassez da ração dispensada às crianças, a narração comenta acerca de alguns garotos (inclusive Oliver) que são trancados por “audaciosamente presumirem estar com fome”<sup>39</sup> (p. 19). O problema da fome também recebe um alto investimento narrativo quando é dito que se permitia aos pobres a escolha entre “morrer lentamente de fome no asilo, ou de vez nas ruas”<sup>40</sup> (p. 27), seguida da descrição da parca dieta destes, consistindo basicamente de “mingau, com cebola duas vezes por semana e meio pãozinho aos domingos”<sup>41</sup> (p.27).

---

<sup>39</sup>“he was keeping it in the coal-cellar with a select part of two other young gentlemen, who, after participating with him in a sound thrashing, had been locked up for atrociously presuming to be hungry”

<sup>40</sup>“all people should have the alternative (...) of being starved by a gradual process in the house, or by a quick one out of it.”

<sup>41</sup>“three meals of thin gruel a day, with an onion twice a week, and half a roll on Sundays.”

O espectador do filme pode supor que Oliver não só passaria fome nas ruas como também seria uma tarefa extremamente difícil satisfazê-la. Assim como o protagonista do romance, o gatinho no filme também passa por uma provação tratando-se de comida. Se Oliver Twist precisa confrontar um cozinheiro, descrito como um homem gordo e saudável (que pode ser visto no clássico traço de George Cruikshank<sup>42</sup> na publicação original e em várias reedições). Oliver, o gatinho, se vê diante da figura contemporânea de um vendedor de cachorro quente. Da mesma forma que o garoto, em um ato que exigiu-lhe toda sua coragem, pediu por uma porção extra de mingau, o gatinho é mostrado agarrado à perna do vendedor, como que implorando por alguma comida. Nos dois textos, Oliver acaba sendo agredido, sendo que o garoto órfão é posteriormente levado à autoridade local e o gatinho é enxotado. É visível, no entanto, que ambos, além de fisicamente machucados e tratados com rudeza, como se estivessem desafiando a ordem local, não conseguiram seu alimento.

Antes de prosseguir com o que ocorre depois deste encontro, é necessário apontar que instantes antes de Oliver ser atraído pelo carrinho de cachorro quente, uma sequência cênica nos mostra um novo dia em Nova Iorque, onde o gatinho se põe a desbravar as ruas da cidade. Naturalmente, ele é ignorado por todos que passam (com exceção de uma criança, por um instante, que se encontrava próxima de sua altura). Visto que os primeiros sete capítulos do romance foram condensados na sequência inicial dos primeiros cinco minutos e meio do filme (cujas cenas são divididas e nomeadas no DVD como “*Once upon a time in New York City*”/ “*Craving for affection*”), podemos relacionar este momento com o início do capítulo 8: “*Oliver caminha até Londres. Ele encontra um jovem cavalheiro um tanto estranho na estrada*”.<sup>43</sup> (p. 83) Um trecho do romance que pode muito bem ser associado com a cena encontra-se na página 86: “O sol nascia em toda sua esplendorosa beleza; mas a luz só servia para mostrar ao garoto sua própria solidão e desolação”.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup>Cartunista e ilustrador inglês do século XIX, famoso pelos desenhos nas obras de Dickens dentre outras artes.

<sup>43</sup> “Oliver walks to London. He encounters on the road a strange sort of young gentleman”

<sup>44</sup> “The sun was rising in all its splendid beauty; but the light only served to show the boy his own lonesomeness and desolation”

Após ser enxotado pelo homem do cachorro quente, Oliver é abordado por Dodger (Artful Dodger/ Jack Dawkins no livro). É interessante observar que, se no romance os dois personagens eram crianças, o único traço em comum entre eles no filme é o fato de serem animais da rua, já que na animação, Dodger é um cachorro, caracterizado como um jovem adulto, obviamente mais velho que Oliver. Esta modificação no personagem pode ter se dado como uma nova forma de expressar como, no romance, Dodger veste-se e por vezes age como um adulto pois “tinha sobre ele todos os ares e maneiras de um homem.”<sup>45</sup> (p. 87) Outra interpretação na mudança pode advir de uma intenção de enfatizar o papel de Dodger como mentor de Oliver, que percebe que a única alternativa para sobreviver é aliar-se ao outro.

Em ambos os textos, Dodger é visto como alguém associado ao crime, conhecedor da vida nas ruas e que demonstra confiança em sua fala. A maior diferença entre o Dodger do livro e o do filme, no entanto, é a oposição na direção em que o personagem é apresentado ao longo da história: no romance, Jack Dawkins acolhe Oliver como um amigo, o levando para sua morada e oferecendo alimento. Porém, suas verdadeiras intenções são gradualmente reveladas, levando-nos a entender que seu interesse no garoto era mais voltado à sua associação como criminoso do que se tratando de qualquer laço afetivo em potencial. Já na adaptação, a primeira interação entre Oliver e Dodger se dá com o primeiro sendo enganado pelo segundo. Dodger age como um clássico *trickster* ao envolver Oliver em um esquema para roubar as salsichas do homem do cachorro quente, mas recusando-se a dividir seus ganhos com o gatinho, e deixando-o para trás ao longo do número musical *Why should I worry?* (Composta por Dan Hartman e Charlie Midnight e cantada por Billy Joel). Entretanto, ao longo do filme, é observável uma mudança no relacionamento dos dois, visto que Dodger passa a se importar com Oliver como um amigo, e até mostra-se como uma figura paterna, chegando a colaborar de todas as formas (incluindo arriscar a própria vida) para que o gatinho permaneça com sua nova e rica família. Visto por esse ângulo, pode ser válido afirmar que há um pouco da personagem Miss Nancy na nova caracterização de Dodger do filme, uma vez que a menina, em um dado momento do romance passa a expressar afeto e preocupação em relação a Oliver, fazendo de tudo para que ele termine sob a proteção da família Maylie.

---

<sup>45</sup>“he had about him all the airs and manners of a man.”

Neste momento, é pertinente discorrer acerca dos aspectos paródicos encontrados na sequência do filme intitulada “*Why Should I Worry?*” visto que esta é repleta de referências à forma artística do cinema e à cultura popular em geral. Pode-se mesmo dizer que há intertexto com a própria figura do intérprete da canção, Billy Joel, visto que há semelhanças entre a sequência (e o personagem Dodger) e um dos clipes mais famosos do cantor, o sucesso de 1983, *Uptown Girl*.

Por tratar-se de um número musical envolvendo uma perseguição, observamos um diálogo orquestrado entre o gênero de musical *Broadway* e os filmes de ação e aventura, em grande evidência nos anos 80. Há mesmo recriações de cenas clássicas, como a icônica sequência protagonizada por Marilyn Monroe sobre um respiradouro de metrô em *O Pecado Mora ao Lado* (*The Seven Year Itch*, 1955). Também vemos uma homenagem ao cantor Ray Charles, quando Dodger toca piano usando óculos parecidos com a marca registrada do músico. Os estúdios Disney não perdem a oportunidade de referenciar as próprias obras, inserindo personagens de outros filmes protagonizados por cachorros: personagens de *A Dama e o Vagabundo* (*Lady and the Tramp*, 1955) e *101 Dálmatas* (*101 Dalmatians*, 1961) são vistos durante o número musical.

Deste modo, pontuemos a questão da especificidade da mídia ao observar que Dickens utiliza da metalinguagem e faz referência ao próprio gênero literário, de formas já expostas aqui, enquanto Scribner, diretor da adaptação, criativamente o faz em relação ao cinema, incluindo as animações.

Ainda com referência à relação de Oliver e Dodger, bem como entre o protagonista e os outros membros da gangue, comparemos parte do capítulos 10 do romance com sua paródia fílmica: uma grande diferença é o modo que Fagin, líder da gangue, trata seus “protegidos”. Como mostra uma passagem do capítulo 10:

Sempre que Dodger ou Charley Bates voltavam para casa à noite de mãos vazias, ele [Fagin] discorria com grande veemência sobre a miséria da preguiça e dos hábitos ociosos; e reforçaria neles a necessidade de uma vida ativa, os mandando para a cama sem comer.<sup>46</sup>  
(p.103)

---

<sup>46</sup>“Whenever the Dodger or Charley Bates came home at night, empty-handed, he would expatiate with great vehemence on the misery of idle and lazy habits; and would enforce upon them the necessity of an active life, by sending them supperless to bed.”

Podemos observar que, de um modo bastante irônico, Dickens caracteriza uma imposição de disciplina através da punição que Fagin aplica sobre os jovens criminosos. Em *Oliver & Company*, a semelhança com distanciamento paródico é notável. Por volta do minuto 00:13:00, o espectador é apresentado aos outros cachorros da gangue de Dodger: assim como no romance, eles vivem nas parcas condições dos marginalizados da sociedade. No entanto, por serem animais, os personagens aqui também precisam recorrer ao crime para obter um direito tão fundamental quanto a alimentação, além de seu “trabalho” de furtar objetos para que Fagin (que continua representado como um homem na adaptação) possa ganhar sua vida. No minuto 00:17:40, temos a primeira aparição de Fagin na adaptação. Ele manda que os cachorros fiquem quietos, pois no momento, eles estavam lutando amigavelmente. Se havia uma expectativa de que ele fosse duro e autoritário, ela rapidamente é quebrada: o Fagin do filme segura um pacote de biscoitos para cães e é “atacado” pelos cachorros, felizes tanto pelo presente como pela chegada de seu “dono”; e na cena seguinte eles brincam e dão lambidas em Fagin que dá risadas de deleite e satisfação.

Esta cena, bem como os trejeitos de Fagin e sua interação com os cachorros, revela a natureza de seu relacionamento, que aqui é baseado em uma cooperação mútua e mesmo uma amizade. É notável que o homem priorizou uma boa alimentação para seus amigos caninos, mesmo que pudesse supor que eles poderiam se arranjar, com seu instinto animal (como Dodger fez, roubando as salsichas com a ajuda de Oliver).

Por volta dos 00:18:07 do filme, veremos não apenas mais uma diferença na relação de Fagin com a gangue, mas também a do homem com outro personagem também presente no romance: o criminoso William Sykes. No filme, este é caracterizado como um agiota a quem Fagin deve dinheiro. Antes de se encontrar com ele, Fagin pede, esperançoso, que os cachorros “não o deixem na mão” (00:18:15), enquanto corre para verificar uma caixa com o que eles conseguiram roubar. Constatando que não há nada de valor, ele realmente mostra desapontamento, mas é notável que sua atitude é mais de decepção do que punição, quando ele desabafa com os cachorros sobre seu revés financeiro.

Voltando a relação com Sykes propriamente dita, cabe citar um perfeito sumário desta no romance, no capítulo 15 (tendo em mente que, o único cachorro que realmente aparece no livro pertence a Sykes, e é apresentado neste momento):

“Por que diabos você veio até mim e meu cachorro?” disse Sykes com um gesto feroz. “Eu não sabia, meu caro, eu não sabia,” respondeu Fagin, humildemente, pois o judeu acabara de chegar. “Não sabia, seu ladrão covarde!” rosnou Sykes (...) “Eu queria que você fosse o cachorro, Fagin, meio minuto atrás.” “Por que?” “Porque o governo, por mais que se importe com as vidas de homens como você, que não tem metade da coragem dos vira-latas, permite que um homem mate um cachorro como queira.”<sup>47</sup> (p. 159)

A posição humilhante de Fagin em relação a Sykes, bem como o desprezo deste pela vida do outro são bastante visíveis nesta passagem. Esta relação é bem transposta na adaptação, incluindo até a companhia canina de Sykes, que no filme consiste de dois cachorros da raça Doberman. Eles ameaçam morder Fagin antes dele encontrar Sykes, e logo depois entram em uma briga de provocações com Dodger e seus amigos. Aqui cabe ressaltar como o cachorro de Sykes, sendo um detalhe tão pequeno na narrativa, recebeu maior foco na paródia, o que dá ênfase às relações pessoais e sociais sob o ponto de vista dos animais, os quais assim como os personagens do texto escrito, ocupam posições diferentes na sociedade. A partir do minuto 00:19:00, observamos como Fagin é humilhado por Sykes: o agiota despeja cinzas de cigarro nos pés do outro e chega mesmo a agredi-lo fisicamente, prendendo seus dedos e cabeça com o vidro do carro e o forçando a aspirar a fumaça do seu charuto.

No minuto 00:23:18 do filme, Fagin, de volta à sua morada, lamenta acerca de sua situação e todos os cachorros, à sua maneira, se põem a consolá-lo, fazendo com que fique o mais confortável possível mesmo tendo os meios tão precários. Podemos concluir que, comparando o texto fonte com a paródia, temos como ponto em comum as relações de hierarquia, entre Sykes e Fagin (representada no filme pela dívida financeira, bem como pelo antagonismo de Sykes, que submete Fagin à abusos e humilhações) e entre Fagin e os membros da gangue (traduzida no filme na representação de um humano que se “identifica” com os cachorros). Já o distanciamento característico da paródia pode ser observado no relacionamento de Fagin com Dodger e os outros (crianças no livro e cachorros no filme): no romance, como já exposto, há um disciplinamento por meio de

---

<sup>47</sup> “‘What the devil do you come in between me and my dog for?’ said Sykes, with a fierce gesture. ‘I didn’t know, my dear, I didn’t know,’ replied Fagin, humbly; for the Jew was the newcomer. ‘Didn’t know, you white-livered thief!’ growled Sykes. (...) ‘I wish you had been the dog, Fagin, half a minute ago.’ Why?’ ‘Cause the government, as cares for the lives of such men as you, as haven’t half the pluck of curs, lets a man kill a dog how he likes,’

castigos, com ênfase na obrigação; enquanto que no filme, podemos reparar numa espécie de dívida de gratidão, que leva mesmo à amizade, cumplicidade e carinho dos cachorros para com o homem.

Há dois personagens indispensáveis para nossa análise, que são representados de forma singular em *Oliver & Company*: tratam-se de Mr. Brownlow, primeira vítima de roubo de Dodger e Charley Bates no décimo capítulo do livro, e da órfã Rose Flemming/Maylie, apresentada no capítulo 29. O fator que os une é sua relação com Oliver, tendo cada um deles acolhido o menino em momentos distintos do livro. Discorreremos agora acerca de cada um desses momentos e como são traduzidos na paródia.

No capítulo 10, Oliver está sendo iniciado no mundo do crime e Brownlow é apontado por Dodger, enquanto lia um livro no exterior de uma loja. Após Dodger e Bates roubarem o lenço de Brownlow, uma perseguição se segue, da qual Oliver torna-se suspeito (similar ao que ocorre no episódio do roubo das salsichas, analisado anteriormente nesse trabalho). Quando o garoto é pego pela polícia, observamos a relação de protetor que Brownlow estabelece com ele:

O pequeno Oliver Twist deitava de costas no pavimento, com sua camisa desabotoada e suas têmporas molhadas, o rosto mortalmente pálido; e um tremor gelado lhe convulsionando. “Pobre garoto, pobre garoto!” disse Mr. Brownlow, inclinando-se sobre ele. “Por favor, alguém chame uma carruagem. Diretamente!” Uma carruagem foi obtida, e Oliver, foi cuidadosamente colocado em um assento, tendo velho cavalheiro entrado e sentando-se no outro.”<sup>48</sup> (p. 119).

É notável o desvelo com que Brownlow trata Oliver, mostrando preocupação e disposição para cuidar da criança, ainda que se tratasse de um menino de rua e estivesse possivelmente envolvido em um crime. No filme, após Oliver, o gatinho, ser iniciado na vida do crime na cena conduzida pelo número musical *Streets of Gold*, ele se encontra preso no interior de um carro (00:31:59) e é ajudado por Jenny Foxworthy, uma menina de sete anos de uma família abastada, mas cujos pais não lhe dão atenção por estarem

---

<sup>48</sup>“Little Oliver Twist lay on his back on the pavement, with his shirt unbuttoned, and his temples bathed with water; his face a deadly white; and a cold tremble convulsing his whole frame. ‘Poor boy, poor boy!’ said Mr. Brownlow, bending over him. ‘Call a coach, somebody, pray. Directly!’ A coach was obtained, and Oliver, having been carefully laid on one seat, the old gentleman got in and sat himself on the other.”

sempre viajando. Ela então leva Oliver para casa, no carro dirigido pelo mordomo que a cria.

A menina Jenny claramente representa o papel de Brownlow como alguém que resgata e protege Oliver após este ter acabado de participar de uma cena criminosa (mesmo que de forma indireta). No entanto, a paródia a retrata como uma criança. Provavelmente, o estúdio tenha buscado uma aproximação da menina com o protagonista, que é um filhote de gato, bem como gerar uma maior identificação de boa parte do público das animações Disney na época e até então. Aqui, cabe colocar a fusão com a outra personagem citada, Rose Flemming/Maylie, descrita no livro como “No adorável florescer primaveril da feminilidade; naquela idade, em que, mesmo que os anjos sejam pelas boas intenções de Deus entronados em formas mortais, eles devem, piedosamente, habitar em pessoas como ela”.<sup>49</sup> Podemos afirmar que, apesar de Jenny ser mais jovem que Rose (que no livro é uma adolescente), a personagem apresenta os mesmos traços angelicais de beleza e inocência. Adicionalmente, quando vemos Jenny levar o gatinho para casa (00:32:35’), podemos comparar com a seguinte passagem do romance, quando Rose pede que sua tia adotiva acolha o órfão Oliver:

Oh! Como a senhora me ama, e sabendo que eu nunca senti falta de pais, tendo sua bondade e afeição, mas que eu poderia ter sentido, e poderia ter ficado igualmente indefesa e desprotegida como essa pobre criança, tenha piedade dele antes que seja tarde demais!<sup>50</sup> (p. 314)

No contexto do livro, descobrimos que Rose é uma órfã, o que gera uma identificação com Oliver Twist. Ela pede que a tia o ajude, colocando-se na situação dele, já iniciando uma afetividade com o menino. Em *Oliver & Company*, Jenny também enfrenta uma espécie de orfandade devido a um problema contemporâneo que atinge muitas crianças: os pais estão sempre ausentes. Esta situação faz dela uma menina solitária, que vê o gatinho indefeso não só como alguém que também está abandonado, mas também como um possível amigo.

---

<sup>49</sup>“in the lovely bloom and springtime of womanhood; at that age, when, if ever angels be for God’s good purposes enthroned in mortal forms, they may be, without impiety, supposed to abide in such as hers.”

<sup>50</sup>“Oh!As you love me, and know that I have never felt the want of parents in your goodness and affection, but that I might have done so, and might have been equally heplless and unprotected with this poor child, have pity upon him before is too late!”

Como podemos observar, uma relação do protagonista com alguém que o acolhe, fazendo florescer uma amizade é explorada profundamente nos dois textos. No capítulo seguinte, discorreremos acerca de como se deu a ressignificação da relação de Oliver com os membros da gangue nos dois textos, bem como a maneira que o vínculo afetivo de Oliver Twist e Rose é vista no filme animado. Da mesma forma, prosseguiremos com a análise de quatro sequências do filme, agora do ponto de vista técnico, sem perder o véis paródico.

### CAPÍTULO 3: Um olhar técnico sobre sequências selecionadas

Na adaptação, logo após o gatinho ser enganado pelo cachorro, semelhantemente ao que ocorre com o garoto mais de uma vez no romance, o felino Oliver segue Dodger (o cachorro), ainda tentando obter alimento. A primeira sequência analisada mostra o momento em que ele é apresentado aos outros cachorros com quem Dodger vive, em paralelo ao capítulo 10 do romance (“Oliver torna-se mais familiarizado com o caráter de seus novos associados; e paga um preço alto pela experiência. Sendo um capítulo curto, porém muito importante nessa história”<sup>51</sup> p. 10).

A partir do minuto 00:15:11(ver figura abaixo) tem início a sequência intitulada “A drop-in guest”.



Em primeiro plano, observamos Oliver no exterior do barco, em busca de um campo de visão orientado pela luz e pelo som de vozes. Temos uma cena em *contre-plongée* (filmada de baixo para cima) em que Oliver observa a ação através de um buraco

---

<sup>51</sup> “Oliver becomes better acquainted with the characters of his new associates; and purchases experiences at a high price. Being a short, but very important chapter, in this history”

no teto de madeira. Ocorre uma transição para o ângulo *plongée* (de cima para baixo) onde vemos as costas de Oliver que observa Dodger, logo abaixo.

Em um *mise-en-abyme*, que é uma história inserida na outra, Dodger narra de que modo ele adquiriu as salsichas. Ele se projeta como um herói, exagerando alguns elementos do que realmente aconteceu, transformando o fato em mera ficção. Observamos uma sintonia, que ocorre majoritariamente no plano médio, onde a história é contada ao passo em que são exibidas as imagens com a reação dos outros personagens. Dodger conta que enfrentou “um monstro ganancioso, feio e psicótico com garras afiadas, presas gotejantes e nove vidas, todas elas famintas”. O humor da cena é provocado pelo fato do espectador ter conhecimento da cena real, da qual o “oponente” de Dodger era simplesmente o gatinho Oliver, um filhote ingênuo a quem ele havia enganado. Esse humor é exposto quando, à medida que Dodger fala, a câmera faz um *travelling* vertical mostrando Oliver, que apresenta uma expressão de estranhamento, diante da narrativa fantasiosa do cachorro. No momento em que Dodger descreve o suposto ataque, no auge do suspense (reforçado pelo *close-up* em seus olhos e a trilha sonora sugestiva), Oliver acidentalmente parte a tábua de madeira em que se sustentava e cai. Sua queda provoca uma reação de pânico nos outros personagens que acompanhavam o suspense e supuseram estarem sendo atacados.

É mostrado cada um dos cachorros correndo para se esconder como pode, incluindo Dodger, que vai para trás da poltrona próxima a televisão (o que, como será posteriormente revelado, não foi por acaso). Vemos então, em um plano médio que se abre, Oliver oculto embaixo de uma peça de roupa, debatendo-se sob o olhar curioso dos cachorros, que saem para investigar o que realmente causara o pânico. Quando um deles, o chihuahua Tito, se aproxima para farejá-lo, o gatinho, instintivamente acerta seu focinho com as garras, aterrorizando o outro. Um close no cachorro evidencia sua reação, para efeito cômico, quando ele exclama “*É um alien!*” (em referência a uma figura comum no cinema da época, como em os filmes da franquia *Alien* que estreou em 1979, e mesmo o sucesso *E.T. – O extraterrestre* de 1982).

O close volta-se para Oliver, quando ele enfim sai, assustado de seu esconderijo. O plano vai abrindo para mostrar como os cachorros recebem a informação. Suas expressões são de desgosto, de modo a evidenciar não só a rivalidade entre canídeos e felinos, reforçada pela cultura popular, como também a apreensão por parte de um grupo marginalizado, mais acostumado com a hostilidade do mundo exterior do que com visitas

de estranhos. Um close em Dodger sugere, através do foco em sua mudança de expressão, que ele ficou feliz ao ver que se tratava de Oliver.

Na cena seguinte, é interessante observar como a câmera se posiciona de cima para baixo (*a plongée*) no momento em que os cachorros encurralam Oliver, interrogando-o sobre como chegara lá. Segundo Marcel Martin, esse tipo de filmagem “tende, com efeito, a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um brinquedo da fatalidade” (1955, p. 41). Estando Oliver indefeso e sem saída diante da antipatia inicial dos outros e, de fato, preso ao determinismo de sua condição de felino e de estranho, observamos claramente o efeito de diminuição descrito por Martin. Da mesma forma, no momento seguinte, temos uma cena em contra-plongée dos três maiores cachorros da gangue, que estão interrogando Oliver. Além de mostrar o ponto de vista do gatinho, a cena cumpre o que é descrito por Martin como “uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos”. O revezamento entre os dois ângulos de câmera reforça a posição vulnerável que o protagonista se encontrava, até que ele aponta Dodger como o motivo de sua “invasão”, pois o gatinho apenas queria parte das salsichas que o ajudara a conseguir.

Então, em plano médio, vemos Dodger sobre a poltrona, usando óculos escuros que refletem a televisão à sua frente, que mostra um jogo de baseball (evidenciando não só a cultura estadunidense mas também atribuindo traços humanos ao cachorro, que se entretém com o esporte). Dodger pergunta a Oliver por que ele demorou tanto, confirmando, para os colegas, que ele realmente o conhecia e que o gatinho estava de fato envolvido no roubo das salsichas. Podemos ouvir risadas, seguidas de um close na cadela Rita, que pisca amigavelmente para Oliver. Em seguida, todos os membros da gangue cercam Dodger, o questionando acerca de sua narrativa fantasiosa, visto que descobriram que o poderoso inimigo que ele descreveu se tratava do inocente gatinho perdido que não queria nada além de comer.

p. 166- 178, 187, 197 minuto 46:00 -49:00 Oliver volta para a gangue, é mostrado onde ele estava e suas condições, e Fagin tenta tirar proveito da situação.

A segunda sequência analisada inicia-se no minuto 36:02:00 do filme, intitulada “Breakfast for Kitty” (ver imagem na próxima página).



A primeira cena mostra Oliver em plano médio, sendo surpreendido por uma substância cremosa que pinga em seu focinho. Ao seu lado, no que parece ser o chão da cozinha (indicado pela parte inferior de balcões e uma tampa de panela um pouco atrás do gatinho), há um pouco da mesma comida derramada no chão. Enquanto Oliver se limpa, podemos ouvir a voz da personagem Jenny, que relata estar preparando-lhe uma receita que inventara. É possível afirmar que esta personagem tem como contraparte no romance de Dickens a órfã Rose Flemming/Rose Maylie, uma jovem de origem misteriosa que é adotada por uma família abastada, como já mencionado anteriormente. Após um corte, a câmera mostra a porta da cozinha, por dentro, onde ouve-se o bater de pratos e panelas, e por cuja porta passa Winston, o mordomo que cuida de Jenny, já que os pais da menina estão sempre viajando. A câmera aproximando-se levemente mostra o homem interrompendo seu caminho para olhar cozinha adentro, surpreso. Um plano médio mostra o cenário (com uma riqueza de detalhes impressionante que a técnica da animação permite) de uma cozinha demasiadamente bagunçada: há um ovo quebrado no balcão, diversas colheres sujas, vários panos espalhados, portas abertas, e muitas manchas de algo marrom que parece ser chocolate cremoso, inclusive nas paredes. Enquanto Winston tenta compreender o que acontece, questionando Jenny, a menina traz para o balcão uma bacia com mais ingredientes. Observamos que a personagem está sempre sorrindo, mostrando-se feliz em cuidar de seu novo amigo.

Podemos comparar essa cena com a passagem do romance em que Oliver é pela primeira vez acolhido das ruas para um verdadeiro lar, pelo Sr. Brownlow. Essa parte da narrativa inicia-se no capítulo 12, justamente nomeado: “No qual Oliver é mais cuidado do que jamais fora antes. E no qual a narrativa reverte para o velho cavalheiro e seus

jovens amigos”.<sup>52</sup> Neste momento do livro, Sr. Brownlow e sua empregada, Mrs. Bedwin fazem tudo a seu alcance para que Oliver sinta-se bem após ser retirado das ruas, tendo o menino sido acometido por uma febre. Cabe destacar a passagem: “Era dia claro, por horas, quando Oliver abriu seus olhos; ele sentiu-se alegre e feliz. A crise da doença havia seguramente passado. Ele pertencia ao mundo novamente”<sup>53</sup>.

Seguindo a sequência fílmica, o plano concentra-se em Jenny, que energicamente mexe uma tigela, afirmando que o gatinho gostaria mais daquele alimento do que uma simples lata de ração para gatos, como lhe sugere Winston. Vemos então um close em uma elegante tigela dourada, ricamente adornada, que a pequena mão de Jenny alcança para servir a comida do gatinho. Ocorre um corte para o mordomo, em plano médio, que se aproxima da menina, fazendo-lhe algumas recomendações. A câmera aproxima-se rapidamente de seu rosto, que assume uma expressão de surpresa e um tanto frustrada. O corte para um plano fechado em seus pés mostra que ele pisara em um ovo, quebrando-o. Vendo que Jenny está imersa demais em seu cuidado com o gatinho para lhe dar ouvidos, somado ao telefone que toca, o mordomo retira-se.

Um plano médio mostra Jenny de pé, orgulhosamente dando o toque final em seu prato, enchendo a tigela de chantilly, enquanto nomeia a refeição. A câmera vai para baixo, de modo a ficar ao nível de Oliver, que tem uma expressão um tanto confusa. Ela se acentua quando Jenny cuidadosamente amarra um guardanapo em seu pequeno pescoço, como se o gatinho necessitasse de tal aparato (fosse alguém da alta sociedade em um restaurante). A confusão de Oliver é compreensível, visto que, ainda que já tenha experimentado sentimentos afetuosos, como a amizade que acabou conquistando dos cachorros da gangue de Dodger, todas as suas experiências até então estavam associadas ao risco das ruas e condições de vida muito inferiores, se comparadas à situação em que se encontrava no momento.

Jenny deixa Oliver para ir atender uma ligação de seus pais, e a câmera, em plano médio ainda no nível do gatinho, mostra os pés da menina saindo da cena, e ele prestes a deliciar-se com a rica refeição preparada por sua nova amiga.

---

<sup>52</sup>“In which Oliver is taken better care of than he ever was before. And in which the narrative reverts to the merry old gentleman and his youthful friends” (p. 120)

<sup>53</sup>“It had been bright day, for hours, when Olivr opened his eyes; he felt cheerful and happy. The crisis of the disease was safely past. He belonged to the world again.” (p. 124)

Após um corte, temos um plano médio de um cômodo belo e espaçoso da mansão de Jenny: há um vaso de grandes flores e uma pintura emoldurada ladeando uma porta, bem como um lustre acima da suntuosa escadaria no lado esquerdo. Vemos Winston ao telefone de um lado, e do outro, descendo as escadas com elegância, a outra moradora da casa de Jenny: a pomposa cadela Georgette, apresentada em cenas que se assemelham a um número musical digno da *Broadway*. (esta personagem poderia ser comparada à Mr. Grimwig no romance, como alguém que não se agrada da inserção de Oliver em seu novo lar). Ao vê-la dirigindo-se para a cozinha, Winston, mostrado em um plano fechado, sai do telefone por um instante para dirigir-se à cadela, numa expressão preocupada e recomendar-lhe que não entre no cômodo. A câmera vai se aproximando de Georgette, que caminha até a porta, de onde Jenny sai correndo animada.

Dá-se um corte para o rosto de Georgette, em um movimento muito rápido da câmera para expressar sua reação de susto e desagrado. Um campo contra campo é feito, mostrando Oliver finalmente comendo, satisfeito, sob o olhar da cadela. Um plano médio permite que acompanhem a revolta de Georgette diante do hóspede, e ela põe-se a latir e gritar por Winston. Percebendo que suas reclamações não surtem efeito, a cadela decide tomar uma atitude, ação evidenciada por um close em seu rosto enraivecido.

Oliver é mostrado *à plongée*, sendo mais uma vez colocado em uma posição inferior, visto que está sendo intimidado pela ocupante anterior da casa. Realçando esta condição, podemos ver o gatinho ser coberto pela sombra de Georgette, quando ela dirige a palavra a ele. A cadela, por sua vez, é mostrada a *contra plongée*, sendo dessa forma estabelecido o domínio da personagem na cena. O diálogo que se segue nestes moldes traz o questionamento de Georgette para Oliver, acerca de a quem pertencem a casa e os objetos. Ela vai se aproximando cada vez mais de Oliver, que recua, visivelmente assustado. Por fim, um close é feito em Georgette quando ela exclama que “tudo das maçanetas para baixo” é seu.

Como já demonstrado, podemos associar essa cena com as passagens do livro em que Oliver é inserido na casa de Mr. Brownlow. Mais à frente, no capítulo 14, encontramos evidências da apresentação paródica do personagem Mr. Grimwig como Georgette no filme. O personagem do romance é um amigo de Mr. Brownlow, que não vive em sua casa, mas que faz visitas constantes. Ele é descrito como “um pouco bruto

em suas maneiras, mas que no fundo é uma boa pessoa”.<sup>54</sup> Em diversos momentos ao longo do capítulo, o cavalheiro (que tal qual Georgette é alguém da alta sociedade), mostra-se desconfiado e desconfortável diante de Oliver Twist, claramente desaprovando que seu amigo tenha acolhido o garoto. Entre estes, cabe destacar a seguinte passagem, que resume bem a visão que ele tem do menino, ressignificada na sequência analisada:

De onde ele veio? Quem é ele? O que é ele? Ele teve febre. E daí? Febres não são exclusivas de boas pessoas, são? Pessoas ruins tem febre as vezes, não tem, hein? Eu conheci um homem que foi enforcado na Jamaica por assassinar seu mestre. Ele teve febre seis vezes; ele não foi inocentado por causa disso. Bah! Tolicice!<sup>55</sup>

No filme, fica ainda mais evidenciado um sentimento transmitido no romance, através de Mr. Grimwig: um desejo de domínio por parte da pessoa da elite. Tanto o cavalheiro como Georgette demonstram diretamente um grande desprezo por aquele que saiu das ruas e foi inserido na casa de um rico benfeitor, com a intenção de ser cuidado. Sendo os dois personagens retratados com certo teor de comédia, podemos observar uma crítica, ainda que humorística, a tal comportamento na sociedade.

A próxima sequência da análise se dá no minuto 00:38:54 (ver figura abaixo), nomeada “Good Company” (sendo este também o título da faixa da trilha sonora).



<sup>54</sup>“(…) his being a little rough in his manners; for he was a worthy creature at bottom (…)” p. 149

<sup>55</sup>“Where does he come from? Who is he? What is he? He has had fever. What of that? Fevers are not peculiar to good people.; are they? Bad people have fevers sometimes; haven’t they, eh? I knew a man who was hung in Jamaica for murdering his máster. He had had a fever six times; he wasn’t recommended to mercy on that account. Pooh! Nonsense!

Temos como primeiro cenário a rica sala da mansão onde vive Jenny Foxworth, uma menina de sete anos, cujos pais estão constantemente ausentes, e que em dado momento da película, resgata Oliver das ruas.

No romance, a já mencionada Rose Flemming, representada no filme por meio de Jenny, estabelece um forte vínculo afetivo com Oliver, chegando os dois a serem criados como irmãos (embora posteriormente descubra-se que ela é tia do garoto). Para fins comparativos, é válido destacar uma passagem do capítulo 32 (“Da vida feliz que Oliver começou a levar com seus gentis amigos”<sup>56</sup>):

Foi um tempo feliz. Os dias eram pacíficos e serenos (...) ele [Oliver] caminhava com Mrs. Maylie e Rose, e as ouvia falarem sobre livros; ou apenas sentava perto delas sob alguma sombra, (...) até a noite cair lentamente. Quando as damas saíam de novo, e ele com elas, ouvindo com tamanho prazer tudo que elas diziam, e ficando tão feliz se elas quisessem uma flor que ele pudesse colher, ou houvessem esquecido algo que ele pudesse correr para buscar; que era sempre tão rápido quanto podia. Quando escurecia, e eles voltavam para casa, a moça sentava-se ao piano, e tocava alguma bela ária, ou cantava, numa voz baixa e gentil, alguma canção antiga que agradava os ouvidos de sua tia.<sup>57</sup> (p. 345)

Tendo essa passagem em mente, passemos para a análise da sequência: vemos um plano médio de Jenny sentada ao piano para fazer sua aula de música, quando Oliver sobe para seu colo. A garota o toma nos braços e há uma interação bastante próxima e afetiva entre os dois. Ela o abraça, ele dá lambidas em seu rosto e brinca com seu cabelo, antes da menina colocá-lo sobre o piano, afirmando que precisa praticar seu instrumento.

Há um *close* em Oliver, mostrando sua linguagem corporal e expressão interessada quando Jenny começa a tocar. A câmera assume um ângulo lateral, para mostrá-la iniciando alguns acordes. No entanto, ocorre um movimento de definição de relações espaciais entre os dois elementos da ação (Martin, 1955, p. 45), quando, ao soar

---

<sup>56</sup>“Of the happy life Oliver began to lead with his kind friends”

<sup>57</sup>“It was a happy time. The days were peaceful and serene (...) he would walk with Mrs. Maylie and Rose, and hear them talk of books; or perhaps sit near them, in some shady place, (...) till evening came slowly on, when the ladies would walk out again, and he with them, listening with such pleasure to all they said: and so happy if they wanted a flower that he could climb to reach, or had forgotten anything he could run to fetch: that he could never be quick enough about it. When it became quite dark, and they returned home, the young lady would sit down to the piano, and play some pleasant air, or sing, in a low and gentle voice, some old song which pleased her aunt to hear.”

de uma nota desafinada, o espectador acompanha a expressão de surpresa de Jenny para então ser apresentado a um Oliver que arrisca um toque nas teclas. O gatinho lança um olhar para a menina, como que pedindo sua aprovação (cena que corresponde bem a relação entre Oliver e Rose no romance).

Com a câmera ainda na lateral, Jenny começa a tocar a canção *Good Company* (composta por Ron Rocha e Robert Minkoff, na voz de Myhanh Tran). Oliver não tira os olhos de Jenny enquanto ela toca, até percebê-la virando a página da partitura. O gatinho então aprende uma nova ação e a câmera se aproxima para mostrá-lo realizando-a. Há um corte e a câmera faz um campo contra campo, de modo a mostrar a reação de outra personagem, a cadela Georgette. Ela mostra-se irada diante da união e felicidade de Jenny e Oliver.

A câmera então gira por trás do piano, em um movimento de *travelling*. Para que acompanhem a ação dos dois personagens, porém com foco no protagonista. Observamos que Oliver agora descobriu as cordas do piano. No entanto, a troca de olhares entre ele e Jenny nunca cessa, demonstrando uma intensa interação afetiva entre ambos.

O close se encerra, abrindo devagar (ao ritmo da música) para um plano geral, em que a câmera mostra o lar feliz em um movimento ascendente, até a imagem fundir-se com o plano do jardim, formado por árvores de uma folhagem verde, sugerindo a ideia de um paraíso onde reina a perfeita harmonia entre a natureza e os seres vivos. Em meio a esse verde e com base na matiz das cores, é feito um corte para uma única folha que flutua em um lago, agora mostrada em close. A folha treme, e vemos que Oliver, dentro de uma canoa que divide com Jenny, brinca com ela. A felicidade dos dois na cena da sala de casa é estendida para outro cenário, como mostra a abertura para o plano geral que se segue, exibindo o Central Park rodeado de prédios, onde eles são visivelmente os únicos personagens, dois seres solitários que encontraram conforto um no outro. Esta composição pode ser decodificada como a ênfase nos sentimentos de amor, amizade e união como únicos fatores em evidência, bem como é colocado na passagem do romance:

“Você não nos deve nada” disse Miss Maylie sorrindo (...) se você tiver só metade do trabalho em nos agradar do jeito que promete agora, me fará muito feliz de fato”. “Feliz, senhora!” exclamou Oliver; “que gentileza sua dizer isso!” “Você me fará mais feliz do que posso dizer, ” respondeu a moça. “Pensar que minha querida e boa tia foi o meio de resgatar alguém de uma miséria tão triste como você nos descreveu, seria um prazer indescritível para mim; mas saber que o objeto de sua

bondade e compaixão era verdadeiramente grato e afeiçoado, em consequência, me encanta, mais do que você pode imaginar.<sup>58</sup> (p. 336)

Observamos como Rose Maylie se mostrava feliz e agradecida com a chegada de Oliver a sua vida, visto que essa é sua resposta (mostrando que a recíproca é verdadeira), quando o menino lhe expressa o quanto ficaria feliz em fazer qualquer coisa para alegrá-la. Comparemos esta passagem com o início da letra da canção *Good Company*:

*You and me together we'll be  
Forever you'll see  
We two can be good company  
You and me  
Yes, together we'll be*<sup>59</sup>

Percebemos como a afeição, a esperança de uma vida feliz que se seguirá e o sentimento de amizade observado no romance são expressos na adaptação em uma canção de letra simples, inocente e singela, deveras apropriada para ser cantada por uma criança.

Um *fade-in*<sup>60</sup> do céu de Nova Iorque e os pássaros que voam faz a transição para a próxima cena, onde Jenny e Oliver caminham (tal qual Oliver e Rose), cada um segurando um graveto. Percebemos que Oliver sempre se volta para Jenny, buscando sua aprovação e fascinado com a alegria que os dois compartilham. Eles cruzam o caminho com um casal de idosos, vestidos elegantemente, e é feita uma ocularização<sup>61</sup> com a

---

<sup>58</sup>“‘You shall give nothing at all’, said Miss Maylie, smiling, (...), if you only take half the trouble to please us, that you promise now, you will make me very happy indeed.’ ‘Happy, ma’am!’ cried Oliver; ‘how kind of you to say so!’ ‘You will make me happier than I can tell you,’ replied the Young lady. ‘To think that my dear good aunt should have been the means of rescuing anyone from such sad misery as you have described to us, would be an unspeakable pleasure to me; but to know that the object of her goodness and compassion was sincerely grateful and attached, on consequence, would delight me, more than you can well imagine.’”

<sup>59</sup>“Você e eu juntos seremos/ para sempre, você vai ver/ nós dois podemos ser uma boa companhia/ você e eu/ sim, juntos seremos”

<sup>60</sup>Também chamado de “final em escurecimento (...) consiste na substituição de um plano por outra pela sobreposição momentânea de uma imagem que aparece sobre a precedente, que desaparece” (MARTIN, 1955, p. 87)

<sup>61</sup>“Os narratólogos André Gaudreault e François Jost argumentam que o termo ‘focalização’, postulado por Gérard Genette, torna-se problemático quando aplicado ao cinema, “porque o filme sonoro pode *mostrar* o que o personagem vê e *dizer* o que ele está pensando”. Portanto, estes teóricos cunham o termo ‘ocularização’ para caracterizar ‘a relação entre o que a câmara *mostra* e o que o personagem deve *ver*’ (2009, p. 167- 168, grifos dos autores), distinguindo entre ponto de vista visual e ponto de vista cognitivo.

câmera, revezando o olhar dos dois pares, de modo a mostrar-nos como eles se enxergam entre si. Jenny faz uma reverência e a câmera dá um close em Oliver, para mostrá-lo imitando a menina.

Na cena seguinte, um plano geral mostra Jenny e Oliver ao fundo, comprando um sorvete. Outro *fade-in* apresenta um close na garota dividindo seu sorvete com o felino. O plano vai se abrindo, mostrando os dois sentados sobre uma fonte, com o mordomo um pouco afastado, lendo um livro. Aqui é mostrado como Jenny, sendo filha única e de pais ausentes, não possuía companhias de brincadeiras antes de Oliver, e que, sendo criada pelo mordomo, o homem era mais um responsável adulto do que um amigo em si. Assim, observamos o companheirismo entre ela e o gatinho.

A próxima cena mostra Oliver interagindo com um homem que se revela como o condutor da charrete. O minucioso detalhe da animação nos permite observar que o homem, inicialmente, mostra-se incomodado, no entanto, ao olhar para trás e ver o gatinho e a criança felizes, abre um sorriso tranquilo (aqui temos mais uma espécie de definição de relações espaciais entre dois elementos, como Martin argumenta). O típico passeio de charrete pelo Central Park segue em um *travelling* frontal, indo adiante e decodificando-se como a ideia de que a vida segue feliz para os dois personagens.

Outro *fade-in* mostra um close em uma tigela, aparentemente de aço inoxidável, com o nome *Oliver* gravado. Esta é uma cena imprescindível, que ecoa de modo irônico com o romance. Em *Oliver Twist*, o nome do protagonista é escolhido sem cuidado algum, seguindo uma ordem alfabética de nomes inventados por Mr. Bumble, como é mostrado no capítulo 2: “Nós nomeamos nossos queridos em ordem alfabética. O último era um S – Swubble. Eu o nomeei. Esse era um T – Twist, eu o nomeei. O próximo que vier será Unwin, e o próximo Vilkins.” (p. 22)<sup>62</sup> Na adaptação, observamos bem que até então, não houve momento algum em que o personagem fosse tratado por um nome, sendo sempre referido como “gatinho” ou “garoto” (as únicas pistas do espectador são a música *Once Upon a Time in New York City* e o próprio título da animação, em dois movimentos metaficcionalis). No entanto, é evidente que o nome como representado no filme (exatamente em sua metade), finalmente define a identidade do gatinho e dá a

---

<sup>62</sup>“We name our fondlings in alphabetical order. The last was a S – Swubble, I named him. This was a T – Twist, I named him. The next one as comes will be Unwin, and the next Vilkins”

impressão de importância, uma vez que este recebe um nome apropriado para reis. Com a abertura do plano: uma medalha dourada logo recebe um close-up, mostrando “OLIVER” em letras garrafais, acima de um endereço. O gatinho agora ganha *status* de um cidadão com identidade e residência fixa.

A transição para o final da sequência ocorre com a metamorfose visual exemplificada por Wells (2007, p. 204) do brilho da medalha em uma estrela no céu noturno, também caracterizada por Martin como “analogia de conteúdo estrutural” (1955, p. 88). A câmera faz um movimento descendente, enquanto ouve-se a última estrofe da canção, igual à primeira versão, exceto por algumas palavras, como se observa:

*You and me together we'll be  
Forever, you'll see  
We'll always be good company  
You and me  
Just wait and see*<sup>63</sup>

O retorno à canção, após uma parada instrumental, denota o caráter cíclico da sequência, indicando a vida feliz que se inicia para Jenny e Oliver. O plano então vai se fechando no quarto de Jenny, um cenário repleto de típicos brinquedos infantis, porém, o foco da iluminação está em Oliver, sobre a cama. Um novo ângulo lateral que se aproxima cada vez mais dos sujeitos da ação, mostra Jenny e Oliver preparando-se para dormir, sempre interagindo, repletos de afeto e cumplicidade. Em um plano geral, vemos os dois dormindo confortavelmente na cama, após Jenny desejar a Oliver uma boa noite. Aqui, cabe citar uma passagem do capítulo 30 do romance, quando Oliver Twist passa sua primeira noite com a família Maylie: “O travesseiro de Oliver foi amaciado por mãos gentis naquela noite; e amor e virtude o assistiam enquanto ele dormia. Ele sentiu-se calmo e feliz”<sup>64</sup> (p. 317).

Na cena final, o mordomo, com um sorriso de satisfação diante da felicidade de sua protegida, apaga a luz do quarto e fecha a porta lentamente, e o quadro escurece. O

---

<sup>63</sup>“Você e eu juntos seremos/ para sempre, você vai ver/ nós dois sempre seremos uma boa companhia/ você e eu/ só espere e veja”

<sup>64</sup>“Oliver’s pillow was smoothed by gentle hands that night; and loveliness and virtue watched him as he slept. He felt calm and happy”

modo de encerrar a cena é extremamente simbólico, indicando o fim não só do dia, como também de toda a sequência, havendo mais uma referência metaficcional à linguagem cinematográfica.

A última sequência a ser analisada, *A Very Happy Birthday*, se dá em 1:05:09, com um plano geral do Central Park ao som das buzinas dos carros, em mais um retrato típico da vida na cidade. A medida que o plano vai se fechando e a câmera aproximando-se ouvimos latidos de cães e o canto de *Parabéns para você*. Surge um plano médio diante da casa de Jenny. O *fade in* mostra uma forte luz, que descobrimos serem velinhas em um bolo (1:05:22, ver figura abaixo) cujo *close* vai se abrindo, mostrando a comemoração do oitavo aniversário da garotinha.



Observamos, em plano médio, a interação entre o mordomo e Fagin, líder da gangue dos cachorros (que aqui é representado como mais uma vítima da injustiça social e do antagonista Sykes e, desta forma, lutando pelo bem de Oliver e sua nova família). Também ocorre um plano médio exibindo os cachorros sentados em um espaço humano ao redor da mesa, adornados com chapéus de aniversário e uivando em coro com a canção de aniversário.

A cena mostra a união e o companheirismo entre todos os abandonados. Tanto o homem miserável e seus amigos cães da rua quanto Jenny, a garotinha rica que é criada pelo mordomo e tem Oliver, um filhote abandonado como seu igual. A câmera realiza um rápido *travelling* lateral, mostrando a cadela Georgette dançando na companhia de Tito, o cachorro mexicano da gangue. Posteriormente, um corte mostra a cozinha, área da casa que traduz a domesticidade e o aconchego do lar, onde o mordomo e Fagin estão unidos pelo seu interesse em comum: a luta esportiva transmitida na pequena televisão. O

mordomo interrompe sua recreação para atender o telefone. É o seu ausente patrão, que, para surpresa do funcionário, estará de volta no dia seguinte.

Um plano geral, que vai se fechando, mostra Jenny cercada pelos novos amigos caninos, abrindo seus presentes com muito entusiasmo. A aproximação cada vez maior da câmera revela a felicidade na expressão da menina, mesmo diante dos presentes incomuns, todos provenientes do lixo, como é mostrado depois em um *close*, à *plongée*.

De volta ao plano geral, observamos Jenny agradecendo a Fagin por tê-la reunido com Oliver, e ter lhes proporcionado as novas amizades. Fagin abaixa-se levemente, de modo a ficar no mesmo nível da menina. Seu movimento está em sintonia com a aproximação da câmera para os dois. O homem é surpreendido quando a garotinha rica o envolve em um inesperado abraço. Ele sorri, ligeiramente constrangido, mas tem que apressar os amigos caninos, pois é hora de partir.

Depois, Oliver é visto na calçada, no meio dos outros cachorros. Todos sorriem, de modo humano, como é clássico das animações Disney. Há *close-ups* em alguns de seus rostos, especialmente de Oliver, que sorri ao se despedir, antes de voltar-se para o outro lado da calçada, onde Fagin prepara a saída em sua precária moto. Um *travelling* lateral de leve mostra ele saindo para a rua, seguido pelos outros cachorros, em uma ação dinâmica que sintetiza seu modo de vida nas ruas.

Na cena final, há o momento de despedida entre Oliver e Dodger, que neste ponto já havia se tornado seu herói e mentor, tal qual uma figura paterna. O cachorro ainda chega a convidá-lo para sair com ele e seus amigos novamente, no futuro, aceitando a diferença entre suas vidas a partir de então, mas deixando claro que possuem um vínculo.

Dodger sai de cena, dando início a reprise do número musical *Why Should I Worry?* que havia marcado sua primeira aparição. A repetição da música, bem como o encerramento do filme com um plano geral que vai se abrindo sobre a Broadway Avenue, numa ascensão da câmera, em posição oposta à abertura do filme, caracteriza a narrativa cíclica, em mais um aspecto da metaficcionalidade simbolizando que a vida continua, como uma versão moderna do antigo clichê de Disney e dos contos de fadas: “...E viveram felizes para sempre”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou apresentar de que forma a animação *Oliver & Company* se constitui como uma paródia do romance *Oliver Twist*, de Charles Dickens. Esta comparação foi realizada a partir de uma análise dos gêneros textuais em questão e dos estudos culturais voltados para a literatura, o cinema e a adaptação.

Podemos concluir que a obra do corpus é uma paródia por trazer uma repetição de elementos como personagens, história e temática social, sem deixar de lado o distanciamento e a diferença que a caracterizam como tal. O humor, que existe nas duas obras, é ressignificado de acordo com a época do contexto de produção e de recepção, bem como o local e época onde a história se passa. Tais características fazem do filme estudado um texto único, como as paródias devem ser.

Também observamos que por mais que haja ironia na paródia, ela nem sempre é direcionada ao autor parodiado ou à obra-fonte de maneira depreciativa, podendo o texto ser pensado como uma homenagem, como é o caso de *Oliver & Company*, um tributo não só à obra Dicksoniana mas também ao próprio cinema, com sua criativa caracterização específica.

Tratando-se da crítica, pode-se dizer que o filme dos estúdios Disney transfere a crítica social realizada por Dickens para os dias de hoje. Se o autor expunha em sua obra as provações enfrentadas pelos indigentes da Inglaterra do século XIX, com ênfase nas crianças órfãs, *Oliver & Company* nos mostra a desenvolvida metrópole do mundo moderno sob o ponto de vista dos animais de rua, que vivem tão miseravelmente quanto os humanos, e da mesma forma necessitam de cuidado. Podemos ver em ambas obras uma crítica à negociação da vida humana, ao abandono e ao endurecimento dos corações, que leva a uma perda de sensibilidade para com o outro.

Pontuemos também, como não menos importante, como o filme dá ênfase aos sentimentos de amor e esperança cultivados pelas personagens infantis, sem, entretanto, excluir sua existência nos adultos. Com isso em mente, atentemos para o fato de que, por mais que filmes de animação sejam sempre associados ao público infantil, inúmeros deles, como é o caso de *Oliver & Company*, de forma alguma falham em dialogar

profundamente com o espectador adulto, esteja ele lhe dando uma chance pela primeira vez, ou tendo crescido com essas obras, como é o caso da autora deste trabalho.

## 9- REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANTON, James (Org.) **O Livro da Literatura**. Tradução de Camile Mendrot, Luiza Leal da Cunha, Ana Paula Corradini e Ive Brunelli, São Paulo: Globo Livros, 2016.

DICKENS, Charles. **Oliver Twist**. London: Collector's Library, 2003.

\_\_\_\_\_. Tradução de Machado de Assis, São Paulo: Editora Hedra, 2002

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez, Lisboa: Editora Edições 70, 1985.

\_\_\_\_\_. **Uma Teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves, São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

WILLIAMS, Richard. **Manual de Animação**. Tradução de Leandro de Melo Guimarães Pinto, São Paulo: Editora Senac, 2009.

NOBRE, Lúcia: *Jogo de Espelhos em Atonement: trajetórias e implicações da metaficcionalidade no romance e no filme Atonement, de Ian McEwan*. Tese de doutorado, 2013.

GAUDREAU, André & JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Tradução de Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

WELLS, Paul. "Thou art animated". In *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London and New York: Routledge, Taylor & Frances Group, 2002, p.199-214.

\_\_\_\_\_. "Classic literature and animation: all adaptations are equal, but some are more equal than others". In *Literature on Screen*. New York: Cambridge University Press, 2007, p. 199-212.

WHELEHAN, Imelda. "Adaptations: The contemporary dilemmas". In *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London and New York: Routledge, Taylor & Frances Group, 2002, p. 3-21.

WOOLF, Virginia. "The Cinema". In: *The Captain's Death Bed and other essays*. London and New York: Harvest/ HBJ, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1926.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro A Journal Of English Language, Literatures In English And Cultural Studies**, [s.l.], n. 51, p.20-51, 30 abr. 2006. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

