

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JULIANA AZEVEDO DE QUEIROZ

OS SEGREDOS DO JARDIM NO ROMANCE (1911) E NA ANIMAÇÃO (1994):

UM ESTUDO DA RELAÇÃO ENTRE ESPAÇO E PERSONAGEM EM

O JARDIM SECRETO

João Pessoa

Março 2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS,
LETRAS E ARTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JULIANA AZEVEDO DE QUEIROZ

OS SEGREDOS DO JARDIM NO ROMANCE (1911) E NA ANIMAÇÃO (1994):

UM ESTUDO DA RELAÇÃO ENTRE ESPAÇO E PERSONAGEM EM

O JARDIM SECRETO

Dissertação apresentada em cumprimento às exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba (PPGL - CCHLA - UFPB), como requisito para a obtenção do título de mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura, Cultura e Tradução. Linha de Pesquisa: Tradução e Cultura

Orientadora: Prof.a Dra Genilda Azerêdo

João Pessoa Março 2023

FICHA CATALOGRÁFICA JULIANA AZEVEDO DE QUEIROZ

Catálogo na publicação Seção de Catalogação e Classificação

Q3s Queiroz, Juliana Azevedo de.
Os segredos do jardim no romance (1911) e na
animação (1994) : um estudo da relação entre espaço e
personagem em O Jardim Secreto / Juliana Azevedo de
Queiroz. - João Pessoa, 2023.
107 f. : il.

Orientação: Genilda Alves de Azerêdo.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA/PPGL.

1. Literatura e cinema. 2. Intermidialidade. 3.
Animação - Filme. 4. Espaço narrativo. 5. O Jardim
Secreto - Adaptação filmica. I. Azerêdo, Genilda Alves
de. II. Título.

UFPB/BC

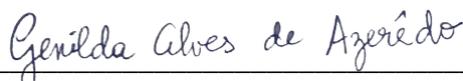
CDU 82:791(043)

OS SEGREDOS DO JARDIM NO ROMANCE (1911) E NA ANIMAÇÃO (1994): UM ESTUDO DA RELAÇÃO ENTRE ESPAÇO E PERSONAGEM EM *O JARDIM SECRETO*

Dissertação apresentada em cumprimento às exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba (PPGL - CCHLA - UFPB), como requisito para a obtenção do título de mestre em Letras.

Aprovada em: 31/07/2023

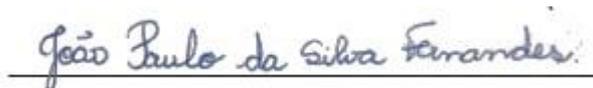
BANCA EXAMINADORA



Prof^a. Dr^a. Genilda Alves de Azerêdo (Presidente da Banca)



Prof^a. Dr^a. Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva (Examinadora)



Prof. Dr. João Paulo da Silva Fernandes (Examinador)

AGRADECIMENTOS:

A Deus, minha família, meus amigos, minha orientadora Prof^ª. Dr^ª. Genilda Alves de Azerêdo, e à banca examinadora: Prof. Dr. João Paulo da Silva Fernandes e Prof^ª. Dr^ª. Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva.

RESUMO:

Este estudo analisa como se dá a relação entre personagens e espaço no romance inglês *O Jardim Secreto* e em uma adaptação para a televisão, com base nas teorias da intermedialidade. A transposição midiática é uma forma de intermedialidade que ocorre durante este processo de adaptação. No entanto, tanto a autora do romance quanto o diretor do filme animado utilizam recursos relacionados a outras mídias além daquela escolhida como a principal forma de expressão. Procuramos analisar os diferentes modos de mostrar e contar empregados pelos autores por meio de pesquisas sobre intermedialidade, estudos culturais focados na adaptação, teoria do cinema e teoria literária acerca do espaço. Entre os autores de nosso aporte teórico destacam-se Hutcheon, Naremore, Stam, Bluestone e Whelehan nos estudos culturais de adaptação. Em relação à teoria literária do espaço, incluem-se Osman Lins, Marie Laure Ryan, Giuliana Bruno e David Lodge. Além disso, Hallet, Rippl, Rajewsky, Louvel e Alvarez contribuem com a perspectiva intermidiática. Neste contexto, buscamos também resgatar a análise simbólica do espaço na transposição do romance para o filme, visando compreender como o espaço é abordado nas duas obras, através de suas técnicas e ferramentas específicas, bem como as motivações artísticas por trás dessas ocorrências e como elas afetam a experiência do leitor e do espectador.

PALAVRAS-CHAVE: intermedialidade, adaptação, animação, espaço narrativo

ABSTRACT:

This study examines the relationship between characters and space in the English novel "The Secret Garden" and in a television adaptation, based on intermediality theories. Media transposition is a form of intermediality that occurs during this adaptation process. However, both the author of the novel and the director of the animated film employ resources related to other media forms beyond the one chosen as the primary mode of expression. We aim to analyze the different ways of presenting and narrating used by the authors through research on intermediality, cultural studies focused on adaptation, film theory, and literary theory regarding space. Among the authors in our theoretical framework, notable figures in adaptation cultural studies include Hutcheon, Naremore, Stam, Bluestone, and Whelehan. In terms of literary theory related to space, we include works by Osman Lins, Marie Laure Ryan, Giuliana Bruno, and David Lodge. Furthermore, Hallet, Rippl, Rajewsky, Louvel, and Alvarez contribute to the intermedial perspective. In this context, we also aim to recover the symbolic analysis of space in the transposition from the novel to the film, seeking to understand how space is approached in both works, through their specific techniques and tools, as well as the artistic motivations behind these occurrences and how they impact the reader and viewer's experience.

KEYWORDS: intermediality, adaptation, animation, narrative space

LISTA DE FIGURAS

- 1- O pintarroxo indica o caminho (00:14:39)
- 2-Mary no início do filme (00:01:38)
- 3-Mary após contato com a natureza (00:14:38)
- 4-Mary nota as lufadas de vento (00:15:30)
- 5- Medlock confabula com o doutor Craven (00:19:58)
- 6- O Pintarroxo muda de forma (00:22:36 a 00:22:49)
- 7-O Pintarroxo muda de forma (00:22:36 a 00:22:49)
- 8-O Pintarroxo muda de forma (00:22:36 a 00:22:49)
- 9-O Pintarroxo muda de forma (00:22:36 a 00:22:49)
- 10- Mary entra no jardim (00:24:36)
- 11- Entrada no jardim com Dickon (00:27:33) **SUMÁRIO**

INTRODUÇÃO	3
1. <i>O JARDIM SECRETO</i> E QUESTÕES DE GÊNERO LITERÁRIO	
1.1. <i>O jardim secreto</i> na tradição de ‘narrativas de jardim’: entre o legível e o visível	9
1.2. Infância e subjetividade da criança	.13
2. DISCUSSÕES TEÓRICAS NORTEADORAS	
2.1. Explorando o território das páginas: ambientação na narrativa literária	26
2.2. Indo além do muro: intermedialidade e cruzamento de fronteiras entre palavras e	

imagens3. ARTICULAÇÃO ENTRE PERSONAGENS E AMBIENTAÇÃO EM <i>O JARDIM SECRETO</i> (ROMANCE E ANIMAÇÃO)	59
3.1. Da ruína ao florescimento: os segredos do jardim	59
3.2 Da adaptação à intermedialidade: remediando palavras pela mídia animação	75
3.2.1. Um jardim possível: reconfigurações de <i>O Jardim Secreto</i> no audiovisual	75
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98

INTRODUÇÃO

A literatura é mais que uma atividade recreativa dispensável, sendo fundamental para o desenvolvimento humano e o exercício da liberdade na sociedade de todos os tempos. Mario Vargas Llosa, em “A Literatura e a Vida”, defende que “uma sociedade sem literatura, (...) está condenada a se barbarizar espiritualmente e a comprometer sua liberdade” (2004, p. 350). Sendo assim, é fundamental que os textos literários sejam não apenas lidos como também – e principalmente – discutidos. Sobretudo os clássicos, que certamente chegaram a esta condição porque, como bem coloca Ítalo Calvino, em “Por que ler os clássicos”: “Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual” (1993, p. 9). É interessante observar que o cânone literário é repleto de clássicos que contam histórias sobre órfãos, entretanto, é irônico que a literatura infantil e a animação (dois dos veículos que perpetuam essas histórias) sejam ainda desvalorizadas em contexto acadêmico, já que são responsáveis pela longevidade de algumas histórias clássicas.

Pode-se afirmar que a essência das histórias, mesmo dos clássicos, não é a única responsável por sua sobrevivência 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.

De maneira similar à literatura como forma de arte, expressão e difusão de ideias, o cinema é irrefutavelmente relevante para a nossa cultura, sendo considerado “uma arte que, socialmente falando, é a mais importante e a mais influente de nossa época” (MARTIN, 1990, p. 13). De fato, histórias contadas por imagens em movimento são parte integrante da humanidade desde seus primórdios, pois antes de George Méliès e dos irmãos Lumière, as cavernas pré-históricas e os antigos artefatos gregos já buscavam mimetizar a dinâmica da experiência humana em seus registros (LEIGH, 2016, p.13; WILLIAMS, 2009, p. 12). A escritora Virginia Woolf, no ensaio *O Cinema*, defende inclusive o quanto esta mídia colaborou com a literatura, de maneira estilisticamente inspiradora em seus recursos de narratividade:

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 semi-escuras, 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. (1926, p. 185)

Uma vez que esta introdução está traçando um diálogo entre as formas de arte literatura e cinema, é pertinente trazer uma analogia descrita por Linda Hutcheon à teoria de Charles Darwin acerca da “sobrevivência do mais adaptado”: textos podem ser comparados a organismos vivos, capazes de sobreviver determinados períodos de tempo de acordo com sua “adaptação” (observemos o jogo de palavras), em consonância com o contexto em que seu público receptor se encontra (2011, p.58).

Considerando a sobrevivência de determinadas narrativas e o seu potencial de adaptação em outras mídias, esta dissertação tem como corpus uma história clássica que vem ressoando em forma de adaptações através dos séculos, desde sua primeira publicação seriada em 1910: *The Secret Garden*, de Frances Hodgson Burnett, escritora inglesa naturalizada nos Estados Unidos. A autora é amplamente conhecida por seus romances protagonizados por crianças, a exemplo de *A Little Princess* (1905) (que também foi vastamente adaptado em todos os tipos de mídia) e *Little Lord Fauntleroy* (1885-1886). *The Secret Garden* conta com três crianças como protagonistas, porém com foco na jornada de crescimento de Mary Lennox: apresentada como uma “coisinha doente e irritável”¹ (BURNETT, 2018, p.9), Mary é filha de ingleses, nascida e criada pelos empregados da família na Índia colonial até seus dez anos. O surto de cólera a torna órfã e ela é enviada para a propriedade de seu tio em Yorkshire, Inglaterra. A narrativa acompanha a mudança de personalidade dos personagens, marcada inclusive por transformações físicas, sendo válido afirmar que há uma espécie de analogia com as metamorfoses naturais do período da primavera.

Não é incomum que a natureza, a flora e a fauna tenham um papel importante na literatura, sendo muitas vezes, além da ambientação, parte integrante do desenvolvimento de personagens e da exploração de temáticas relacionadas ao ser humano e à sociedade: em *Oliver Twist* (Charles Dickens, 1837), a paz bucólica do ambiente rural com seus campos e roseiras, é colocada em contraste com a infelicidade e as injustiças da cidade grande, simbolizando a segurança e o amor familiar. Isso é ainda mais visível em *Lady Chatterley’s Lover* (D. H. Lawrence, 1928), onde a natureza é diretamente relacionada ao corpo, às relações humanas e à identidade pessoal. No campo da poesia, contamos com a obra do ensaísta, filósofo e poeta

¹ “a sickly, fretful, toddling thing” (esta e outras traduções nesta dissertação são minhas).

estadunidense Ralph Waldo Emerson, a exemplo de *Song of Nature* (1904), um dos diversos trabalhos em que o autor associa a natureza à espiritualidade e ao divino.

Em *The Secret Garden*, é possível observar uma clara sincronia entre o crescimento das plantas do jardim (à medida que são cuidadas pelas crianças), outrora dado como morto, porém simplesmente fruto da negligência, e a significativa melhora na vida dos personagens: de forma inédita, a jovem Mary Lennox forma laços afetivos com as pessoas ao seu redor, sendo sinceramente estimada pela primeira vez em uma vida onde não havia sido querida nem mesmo pela própria mãe (BURNETT, 2018, p. 9). A narração também é marcada por um desenvolvimento na saúde da menina, que passa a ganhar peso, espessura nos cabelos e cor no rosto. Além disso, é observável no discurso dos personagens e na voz narrativa a significativa influência que o contato de Mary com a natureza teve em sua personalidade, passando de uma “porquinha tirânica e egoísta” (p. 10) a uma pessoa ativa, cuidadosa, independente e esforçada, que sinceramente se importa com os outros.

No texto *Digging up the secret garden* Christine Wilkie discorre acerca da interpretação que os teóricos vêm estabelecendo da obra de Burnett baseada na ótica do romantismo europeu, fundamentada em autores como Wordsworth e Rosseau (1997, p.74). No entanto, por considerar que a obra possui um potencial interpretativo além desta escola literária, a crítica opta por não limitar-se a um estudo comparativo, e aprofunda uma relação entre a natureza e a sexualidade no romance, com ênfase no segundo tema.

De fato, consultas a trabalhos anteriores sobre *The Secret Garden* e suas adaptações demonstram que há um interesse na investigação deste corpus, porém, seu foco, em maior parte, é voltado para as representações dos personagens, com ênfase na sexualidade e nos papéis de gênero (DAVIES, 2001; PARSONS, 2002), e em outros casos, na utilização da obra no ensino de literatura para crianças nas escolas (GIROTTI e SOUZA, 2011). No que diz respeito à temática da natureza, foi publicado um artigo que compara sua representação em diferentes obras da literatura infantil em língua inglesa. (DARCY, 1995).

Este trabalho, no entanto, visou realizar um estudo comparativo entre a obra fonte, *The Secret Garden*, e a adaptação homônima para televisão realizada por Dave Edwards em 1994, focando na relevância da relação dos personagens com o espaço, para os significados de ambas as narrativas. Investigamos de que modo ela foi representada em cada mídia, considerando suas especificidades, contextos de produção e de recepção.

O problema desta pesquisa se deve à relevância do espaço do jardim para a obra como um todo, evidente em seu próprio título, que junto com a palavra “secret”, traz a atenção do leitor para esta ambientação, sugerindo sua importância. Como argumenta Lodge, no artigo “O título”, o nome de um romance, além de considerado parte do texto, também pode sugerir seus temas, e é incluído por vezes como “parte importante do processo criativo, que o ajuda [o romancista] a estabelecer o foco narrativo da obra” (1992, p. 200-201).

De fato, o título de nosso objeto de estudo antecipa a importância não só do jardim, como do fato de ele ser secreto. Acerca deste termo, Bennet e Royle, no texto “Secrets”, discorrem acerca dos significados que os segredos e o que é secreto podem ter em relação à narrativa literária, comparando o próprio ato de ler com um processo de revelação (2004, p. 271). Sendo assim, é com a intenção de descobrir o que vem em seguida que continuamos lendo. Portanto, em uma leitura metaficcional, poderíamos afirmar que nos encontramos na mesma situação dos personagens em seu processo de descoberta do jardim do título, como pode ser ilustrado em duas passagens do capítulo quatro: “Mary foi até a porta verde e girou a maçaneta. Ela teve esperança de que a porta não se abrisse, porque ela queria ter certeza de que encontrara o jardim misterioso” (BURNETT, 2018, p. 47). “Talvez fosse porque não tinha nada para fazer que ela pensou tanto no jardim abandonado. Ela estava curiosa com ele, e queria ver como era. Por que o senhor Archibald Craven enterrara a chave? Se ele gostava tanto da esposa, por que odiava seu jardim?” (2018, p.48-49). Observamos que, mesmo sem a palavra “secreto” ou “segredo”, seu significado é mantido de forma que tanto o leitor quanto a protagonista estejam sempre tão curiosos e cientes de que se trata de um mistério.

Como o corpus da pesquisa inclui um romance e um filme, faz-se necessário analisar o modo como o espaço (e seus segredos) se materializa (m) nas duas linguagens e que efeitos eles possuem sobre os personagens: que estratégias são utilizadas? Que recursos distintos são acionados? Que efeitos produzem? Tendo tais questões em mente, realizamos um estudo da relação entre personagens e espaço, observando como tal articulação foi ressignificada das páginas do romance para a animação televisiva, através das imagens, da trilha sonora, dos ângulos de câmera e da composição de cenas audiovisuais.

A escolha dessa obra como corpus foi motivada por dois fatores: inicialmente, trata-se de uma reação à marginalização da literatura infantil, especialmente do século XX, no meio acadêmico, sendo muitas vezes mencionado como um “gênero secundário” (AIXELÁ, 2013).

Este tipo de marginalização é bem explorado por Even-Zohar em seu estudo “Teoria dos Polissistemas”, em que o mundo é lido como um conjunto de sistemas estruturais múltiplos que se interrelacionam. Essa interação gera uma hierarquia entre os sistemas, e conseqüentemente, conflitos. Deste modo, a teoria trabalha com a ideia de cânone: obras, autores, gêneros e canais que são tidos como “legítimos” e tendem a ser preservados por sua comunidade como herança cultural (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 7), em contrapartida a tudo que está fora deste círculo (o não-cânone). É preciso salientar que estes fatores são dinâmicos, e os sistemas literários tanto têm influência como são afetados, nas devidas proporções, pelos fatores internos de cada cultura. Esta troca naturalmente reflete no que é produzido, traduzido e publicado. Em conclusão, diante das relações entre os sistemas dos quais a literatura faz parte, quando uma ramificação como a literatura infantil é classificada como “gênero secundário”, está sendo confirmada sua posição como periférica ao cânone, e trabalhos como este estudo são justamente parte da dinâmica desestabilizadora à qual todo sistema está sujeito.

O segundo fator diz respeito à adaptação escolhida como outro corpus de análise: uma animação. Considerando que a própria adaptação cinematográfica ainda é alvo de preconceitos em alguns contextos, devido ao que Linda Hutcheon caracteriza como uma “hierarquia de gêneros” (2011, p. 66) que tende, muitas vezes, a favorecer o texto escrito, filmes animados são ainda menos explorados no meio acadêmico, como se a técnica utilizada fosse considerada um gênero e provavelmente caísse na mesma classificação de Aixelá como “secundário”.

Por muito tempo, o senso comum categorizava as animações como histórias simples e de teor cômico, puramente para entretenimento. Wells (2007) em “Classic literature and animation: all adaptations are equal, but some are more equal than others” caracteriza alguns filmes animados como permeados por um “populismo *Disneyesco* com toda sua despreocupação e sentimentalismo concomitante” (2007, p. 208), o que levou o público a dissociar a animação da seriedade. Porém, no mesmo estudo, Wells defende que há obras que vão além dessa classificação, dotadas não só de profundidade e emoção como também de crítica social, citando como exemplo uma animação de 1954 do livro *Fazenda dos Animais*, de George Orwell (1945), obra cujo texto é referenciado de forma criativa no título do trabalho.

Diante dos dados, é interessante observar que é possível uma associação entre a animação e o gênero literatura infantil, uma vez que as crianças formam parte considerável do público dos filmes animados. Os estúdios Disney costumavam convidar crianças para assistir

a versões incompletas de seus futuros filmes como controle de qualidade. Desta forma, é perfeitamente válido adaptar como animação um romance que conta com três crianças exercendo papéis ativos e que são sujeitos de transformação em uma sociedade que por vezes as torna invisíveis.

Portanto, é importante ressaltar que, do mesmo modo que ocorre com as animações, não se deve assumir que uma história infantil, ou que conta com protagonistas crianças possui menos qualidade ou é incapaz de disseminar críticas e valores. Como exemplo, citemos o já mencionado *Oliver Twist*, aclamado por sua denúncia aos maus tratos desumanos sofridos pelos excluídos da sociedade inglesa na era vitoriana.

Nos mesmos moldes, lembremos que, como qualquer outra mídia, o filme animado possui especificidades que lhe conferem uma maneira única de contar (ou recontar) histórias, permitindo inúmeras possibilidades narrativas e sensoriais que não deveriam cair no ostracismo, constituindo-se, portanto, como relevante campo de investigação acadêmica.

CAPÍTULO 1: *O JARDIM SECRETO* E QUESTÕES DE GÊNERO LITERÁRIO

1.1. *O jardim secreto* na tradição de ‘narrativas de jardim’: entre o legível e o visível

Um romance direcionado tanto para o público infantil como adulto, porém certamente pensado principalmente para crianças, *O Jardim Secreto* teve sua primeira publicação integral nos Estados Unidos em 1911, sendo publicado em série dois anos antes. A inglesa Frances Hodgson Burnett também é responsável pelas obras *A Pequena Princesa* (1905) e *O Pequeno Lorde Fauntleroy* (1885-1886), ambas contando histórias de crianças vencendo adversidades por meio de atitudes corajosas e transgressoras.

O texto-fonte de nosso corpus foi amplamente adaptado em diversas mídias: televisão, cinema, rádio e teatro, sendo o mais antigo produto que se tem notícia, um filme mudo de 1919 que atualmente foi dado como perdido. Posteriormente, foram realizados filmes em 1949 e 1993, este último sob a produção de Francis Ford Coppola. Em 2020 foi lançada mais uma adaptação para os cinemas, dirigida pelo inglês Marc Munden. Para a presente dissertação, utilizamos a animação homônima de 1994, dirigida por Dave Edwards.

O Jardim Secreto narra a trajetória de Mary Lennox, uma menina de dez anos nascida na Índia colonial na virada do século XX. Após a morte de seus pais (um oficial inglês e sua esposa aristocrata), Mary é enviada para viver em Yorkshire, Inglaterra, numa mansão chamada Misselthwaite, localizada numa região pantanosa. A propriedade pertence a seu tio, Archibald Craven, um viúvo misterioso e solitário, e ao longo da história, Mary e o leitor são apresentados a outros personagens importantes: a empregada Martha Sowerby, seu jovem irmão Dickon e o filho de Craven, o pequeno e debilitado Colin. O livro apresenta temáticas de transformação, em clara analogia com as transformações da natureza, durante a primavera, fazendo alusões a um despertar espiritual e construindo mensagens sobre empatia, otimismo e relações humanas.

Podemos afirmar que a ambientação do romance é um ponto-chave para os significados da narrativa, que pode ser considerada um *bildungsroman* (romance de amadurecimento, segundo Gymnich e Litchfield, 2012, p. 10). É observável uma mudança na caracterização da protagonista, inicialmente descrita como “coisinha doente e irritável” (BURNETT, 2018, p. 9). Após a descoberta e o contato com o jardim do título, Mary torna-se uma pessoa ativa e altruísta, desenvolvendo relações significativas com aqueles ao seu redor e ressignificando um ambiente outrora permeado de solidão e até mesmo morte.

O Jardim Secreto sugere indiscutivelmente a extrema relevância do espaço do jardim para a narrativa. Associado ao jardim, temos vívidas descrições visuais que proporcionam uma experiência que pode ser considerada intermediária: a articulação das palavras que caracterizam o jardim, antes, durante e após a intervenção dos personagens, não só levam o leitor a traçar uma imagem mental do ambiente, como também relacionam sensações físicas e impressões emocionais a esta imagética. Estas características também podem ser observadas em outras expressões artísticas, como nas artes visuais.

Alvarez utiliza o termo “artes irmãs” (2011, p. 415), para denotar uma proximidade entre os textos literários e quadros e pinturas, e ressalta o fato de que essas expressões artísticas contam histórias através de recursos distintos (palavras e imagens). Esta noção, no entanto, é bem mais antiga: Clarice Cortez, no estudo *Literatura e Pintura* (2003), expõe a relação entre imagem e palavra desde os primórdios da humanidade, quando os processos de comunicação humana se davam por símbolos (CORTEZ, 2003, p. 281). A famosa tela de Botticelli, *O Nascimento de Vênus* (1484-86), é trazido como exemplo de intertextualidade entre a pintura e a poesia clássica, que se tornou recorrente nos séculos XV e XVI (p. 282).

Cortez cita autores como Francisco de Holanda, Frei Heitor Pinto e Antônio Ferreira (todos em Portugal do século XVI), que estabeleceram uma irmandade entre a pintura e a literatura. O último, inclusive, relaciona o fator didático e o estético (abordados posteriormente neste trabalho) da arte literária como base para esta conexão: foi argumentado que a visualização pelo leitor e um caráter plástico dos versos tornaram os ensinamentos através da escrita mais eficazes (CORTEZ, 2003, p. 284).

Nesta vertente, a expressão “cruzamento de fronteiras entre mídias” é empregada por Rajewsky (2012, p.22) numa elaboração do conceito de intermedialidade. É o que ocorre quando uma mídia se utiliza de seus próprios recursos para mimetizar outra, como quando um texto literário descreve uma passagem referenciando o que é visto na experiência cinematográfica (exatamente como argumentado por Virginia Woolf, no ensaio “O Cinema”). Naturalmente, há um propósito neste recurso, relacionado não apenas à estética, mas ao próprio sentido do texto, como argumenta Rajewsky:

As referências intermediárias devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (...) seja para se referir a um subsistema midiático específico (2012, p. 25).

Liliane Louvel afunila ainda mais o termo, com a ferramenta da écfrase, definida como “um exercício literário de alto nível que visava descrever uma obra de arte, efetuar a passagem entre o visível e o legível” (2012, p. 60). Endossando o argumento, podemos citar mais uma vez Alvarez, quando afirma que ao recriar uma obra de arte através de outra mídia, o artista “cria equivalências aos padrões do código do texto-fonte” (p.414), ou seja, utiliza-se dos recursos e ferramentas disponíveis na nova mídia a fim de proporcionar a experiência oferecida pela peça original.

Atentemos para o caráter intermediático “como se” discutido por Rajewsky: “Esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos” (2012, p. 26). Ou seja, no caso da literatura, o leitor interpretará os artifícios do autor de modo semelhante ao que faria com outra forma de arte, como por exemplo, uma narração descrevendo uma imagem como se fosse uma pintura.

Este recurso, bem como a relevância do espaço do jardim no romance pode ser observado nestas duas passagens do capítulo 15:

[Mary] caiu sobre o gramado, **que parecia ter ficado verde, com o sol brilhando sobre ela**, lufadas quentes e doces de vento, e os chiados, pios e cantos vindo de cada arbusto e árvore. Ela entrelaçou as mãos de pura alegria e olhou para **o céu, ele estava tão azul, rosa, perolado e branco, repleto da luz da primavera**, que ela sentiu que também devia cantar e piar, entendendo o impulso irresistível que os tordos, os pintarroxos e as cotovias sentiam. Correu em volta dos arbustos e pelas trilhas que levavam ao jardim secreto. -Tudo já está diferente- falou ela. - **a grama está mais verde e há coisas despontando por todos os lados, coisas se desenrolando, brotos e folhas verdes começando a aparecer** (...) A longa e quente chuva fizera coisas estranhas com os canteiros de vegetação rasteira que ladeavam a trilha ao lado do muro mais baixo. **Havia coisas despontando e brotando das raízes de amontoados de plantas e, de fato, aqui e ali era possível vislumbrar pontinhos em tons de amarelo e púrpura imperial se desenrolando em meio aos caules de açaflores.** Seis meses antes, Mary não teria visto como o mundo estava despertando, mas agora ela não perdia nada. (BURNETT, 2018, p. 153, grifo nosso)

Ele se jogou de joelhos no chão e Mary se abaixou ao seu lado. **Eles haviam se deparado com um aglomerado de brotos de açaflores que explodiam em tons de roxo, laranja e dourado.** Mary abaixou a cabeça e beijou-os sem parar (...) Eles correram de uma parte a outra do jardim e encontraram tantas maravilhas que tinham que se lembrar sempre que precisavam sussurrar e falar baixo. Ele mostrou para Mary **os brotos de folhas que cresciam nos galhos das roseiras que antes pareciam mortas.** Mostrou também dez mil novos brotinhos verdes despontando da terra. Eles aproximaram da terra seus ávidos e jovens narizes, e sentiram o cheiro quente e primaveril que exalava. Cavaram e arrancaram ervas daninhas e riram baixo., extasiados, até que **Mary ficou tão descabelada quanto Dickon e com as bochechas tão vermelhas como papoula quanto as dele.** Naquela manhã, havia toda a alegria do mundo no jardim secreto e, em meio a ela, veio um encanto mais encantador do que todos os outros, porque era mais maravilhoso. (2018, p. 154-155, grifo nosso)

Observemos a ênfase da narração ao que é visualizado pelos personagens, de forma que essa imagem possa ser configurada na mente do leitor: palavras descrevem cores, matizes e o efeito da luz sobre a vegetação, a fim de picturalizar o espaço do jardim. Além do potencial imagético, também é evidente certo apelo sensorial, quando a autora descreve estímulos táteis e olfativos sentidos por Mary (o cheiro da terra e o vento). Estas descrições estão em sintonia com as emoções vividas pela protagonista, e procuram ser transmitidas ao leitor por meio da linguagem literária e das artes visuais, aqui reproduzidas através de um outro meio (as palavras).

Concluindo acerca da relevância da ambientação do jardim e de sua caracterização, cabe citar a teoria acerca da relevância sobre os espaços como fonte de prazer visual. Giuliana Bruno (2005), ao discorrer sobre as narrativas de jardim, menciona uma relação clara e pertinente entre o espaço e o corpo humano: “Conectados em diversas maneiras, a geografia e o corpo dividem um território tangível: *o de espaço vivido*” (2005, p. 173, grifo meu). Aqui podemos observar que, de fato, tanto um ambiente quanto o corpo representam locais em que alguém habita.

Especificamente sobre jardins, a autora argumenta que, nesse espaço, onde a natureza deve ser contemplada e visualizada como um museu, o espectador também se torna ator do objeto de espaço visual, tal como se entrasse em uma pintura (2005, p. 195). O argumento torna possível entrelaçar mais uma vez o traço de narrativa de jardim do nosso objeto com o caráter intermediário já descrito, uma vez que jardins, de modo geral, podem ser considerados como já configurados com uma intenção artística. Desta forma, em *O Jardim Secreto*, a literatura referencia o espaço do jardim, que por sua vez é um modo palpável de referenciar obras de arte visuais.

No romance, o jardim do título foi projetado por ordem de Archibald Craven, senhor da propriedade Misselthwaite, como uma homenagem a sua esposa. Após o falecimento desta, Craven, tomado pelo luto, ordenou que o local fosse contido por muros e trancado. Apesar da história da idealização do espaço, pode-se afirmar que os principais responsáveis por sua importância são as crianças da história: Mary, Dickon e posteriormente, Colin (este também parcialmente órfão, pela morte da mãe e ausência do pai).

Também devemos considerar que o romance é notavelmente um clássico da literatura infantil, e portanto, seguimos com o primeiro capítulo deste estudo voltando nossa atenção às crianças, tanto em sua subjetividade como nas formas midiáticas relacionadas à infância.

1.2. Infância e subjetividade da criança: entre a literatura e a animação

Nosso contexto contemporâneo do século XXI apresenta o que podemos considerar um paradoxo: Se por um lado, há uma profusão de obras literárias, cinematográficas e musicais voltadas para crianças, apresentando personagens infantis e celebrando a infância, por outro, ainda ocorre por vezes uma negligência direcionada aos indivíduos nessa fase da vida por parte da sociedade, podendo levar a um silenciamento e subestimação.

Podemos questionar os possíveis fatores que levam a tal marginalização: para citar alguns, uma mentalidade capitalista que preza pela força de trabalho atingida apenas na adolescência, uma hipersexualização da sociedade, que valoriza em demasia as relações heterossexuais, o casamento e a reprodução, e por fim, uma simples falta de empatia e paciência diante do indivíduo em desenvolvimento, com pouca experiência e muitos questionamentos acerca de sua condição humana e da natureza, perfeitamente visível na famosa “fase do por que”.

Esta postura de negligência diante da tenra idade data do início da sociedade humana, quando se origina o termo “adulto em miniatura” para designar como as crianças eram vistas até depois da Idade Média. No capítulo *A Descoberta da Infância*, Ariès registra que a arte medieval (até meados do século XII) ao representar crianças, em passagens bíblicas, por exemplo, utilizava literalmente figuras de adultos numa escala reduzida, desconsiderando traços de distinção como proporções, musculatura e expressões faciais (1960, p. 50). No mesmo capítulo, o autor explana que a indiferença com as crianças neste período existia principalmente devido à gritante taxa de mortalidade infantil, dadas as condições de vida medievais (“Não se considerava que essa *coisinha desaparecida tão cedo fosse digna de lembrança*” - 1960, p. 56, grifo nosso). Daí a expressão “começar a vida”, muito utilizada até hoje para se referir aos estágios após a infância.

Estas representações não apenas são fonte de informação e interpretação de como era vista e tratada a infância neste contexto social, como também ilustram a indissociável relação entre as artes e a sociedade ao longo da história da humanidade:

A descoberta da infância começou sem dúvida no século XIII, e sua evolução pode ser acompanhada na *história da arte e na iconografia* dos séculos XV e XVI. Mas os sinais de seu desenvolvimento tornaram-se particularmente numerosos e significativos a partir do século XVI e durante o século XVII. (1960, p. 65, grifo meu)

De fato, a conexão entre a vida humana e suas expressões artísticas é bastante observável: em diversos momentos, o autor lembra o quanto a infância representada em obras visuais levava a novas reflexões, como a escolha por registrar passagens bíblicas protagonizadas por crianças, ou um desejo de preservar a memória de filhos falecidos em artes fúnebres (fato descrito como marco numa grande transformação psicológica na sociedade medieval). Do mesmo modo, o caminho reverso naturalmente também ocorre, com a cultura do contexto inspirando as produções artísticas. Em ambos os casos, é visível o quão tênue é a linha, em que se tratando da origem da influência.

Tendo esta inegável proximidade da sociedade com as artes em vista, é cabível acrescentar outro fator acerca das possibilidades que levam ao desprezo pelas crianças na sociedade atual: a influência hegemônica do cristianismo no ocidente, observada no papel da igreja na visão de mundo e mesmo na estrutura social. A esse respeito, Ariès traça uma retrospectiva de como se lidava com a infância no cotidiano do século XII ao XVII (quando os valores atuais começaram a se delinear) através das representações artísticas: crianças receberam mais espaço justamente a partir da Bíblia, que destaca passagens de Jesus Cristo quando criança trazendo a ideia de “infância santa” (1960, p.54). Também neste século, considerou-se que as almas infantis eram, assim como as adultas, *imortais*, em acordo com a doutrina cristã. Portanto, deveria levar-se mais em conta seu comportamento e personalidade, provocando um despertar para a educação.

Ressaltando que a educação era da responsabilidade da igreja, instituições de ensino tiveram importante papel na mudança do tratamento dado às crianças, como explorado no capítulo *Do Despudor à Inocência*: em que Ariès cita uma renovação religiosa e moral no século XVII, trazendo como exemplo Pe. de Dainville, historiador dos jesuítas e da pedagogia humanista: “O respeito devido às crianças era então (no século XVI) algo totalmente ignorado. Os adultos se permitiam tudo diante delas: linguagem grosseira, ações e situações escabrosas.

Elas ouviam e viam tudo” (1960, p. 126). Outra referência é o teólogo e educador francês Jean Gerson, responsável justamente por um novo olhar relacionando as crianças e a sexualidade: suas ideias se basearam no estudo do comportamento sexual infantil a fim de despertar o *sentimento de culpa* e incentivar a penitência, chegando a relacionar o hábito de masturbação com a perda da virgindade e mesmo com a sodomia. Gerson afirmava que “a criança não era originalmente consciente de sua culpa” (p. 133) e, portanto, precisava ser *educada*. Suas ideias, embora ainda surpreendentemente distantes do conceito de inocência infantil, levaram à

necessidade de uma “modificação dos hábitos da educação e do estabelecimento de um novo comportamento com relação às crianças” (ARIÈS, 1960, p. 133).

O texto registra que, no mesmo século, houve uma mudança nas regras escolares para preservar a intimidade do aluno, bem como uma produção de livros voltados para a educação infantil, tanto direcionado para pais e educadores como para as próprias crianças:

No fim do século XVI uma mudança muito mais nítida teve lugar. Certos educadores, que iriam adquirir autoridade e impor definitivamente suas concepções de seus escrúpulos, passaram a não tolerar mais que se desse às crianças livros duvidosos. Nasceu então a ideia de se fornecer às crianças edições expurgadas de clássicos (...) é dessa época realmente que podemos datar o respeito pela infância. (1960, p.135)

A autoridade dos educadores quanto à escolha dos livros para as crianças nos leva a introduzir uma das formas de arte selecionadas para este trabalho: a literatura, em especial, a caracterizada como infantil.

Há registros de guias de educação infantil incentivando a nobreza e a virtude, como a obra do monge francês François de Grenaille (1643). Estas eram destinadas diretamente às crianças, mas no início do mesmo século também surgiu uma literatura pedagógica destinada aos pais e educadores. Gerou-se então uma consciência de grande importância dada à educação infantil e ao cuidado com as crianças, o que inclusive levou a uma multiplicação das escolas (preferia-se que crianças aprendessem em grupos, mesmo por uma questão de segurança). Nas palavras de Jacqueline Pascal, “ensinai-os a ler em livros onde a pureza de linguagem coincida com a seleção de bons temas” (ARIÈS, 1960, p. 143).

Apesar desta nova atenção dirigida à literatura infantil, havia ainda alguns percalços a seu respeito: ocorria uma elitização do conteúdo, devido à não-popularização do conhecimento pedagógico, bem como problemas acerca da estrutura dos textos sobre a infância (havia uma confusão sobre se a literatura era dirigida para a criança leitora ou para os pais e educadores).

Dito isto, podemos afirmar que a definição de literatura infantil é mais um lembrete da subjetividade da criança, visto que reconhece a necessidade de formas ou conteúdos específicos para o leitor, de acordo com sua atual fase de vida, nível de experiência e conhecimentos no geral (observemos como esta ideia está em consonância com os valores originados pela nova postura em relação à infância originada no século XVII).

Os próprios contos de fadas, que têm raízes no conto popular, de modo algum têm em sua origem uma direção voltada para as crianças: apesar de, através da tradição oral, estes serem

“grandes precursores da literatura infantil e juvenil” (SIMONSEN, 1987, p. 15-20, apud CARDOSO, 2006, p. 24), livros desta categoria realmente tornaram-se mais comuns após o desenvolvimento de uma “preocupação com a criança como conceito burguês” (GOÉS, 1984, p.55).

Mas o que exatamente caracteriza uma *literatura infantil*? Cademartori, em *O Que é Literatura Infantil*, defende que nesta estão presentes “os modos de expressão, os processos narrativos que definem o público a que o livro está endereçado” (2017, p. 12). Portanto, podemos contar com uma linguagem menos complexa, de vocabulário familiar, de modo a ser compreendido por um leitor em iniciação. Sobre a estrutura e o conteúdo das obras do gênero, a autora ainda afirma:

A literatura infantil se caracteriza pela forma de endereçamento dos textos ao leitor. A idade deles, em suas diferentes faixas etárias, é levada em conta. Os elementos que compõem uma obra do gênero devem estar de acordo com a competência de leitura que o leitor previsto já alcançou. Assim, o autor escolhe uma forma de comunicação que prevê a faixa etária do possível leitor, atendendo seus interesses e respeitando suas potencialidades. A estrutura e o estilo das linguagens verbais e visuais procuram adequar-se às experiências da criança. Os temas são selecionados de modo a corresponder às expectativas dos pequenos, ao mesmo tempo em que o foco narrativo deve permitir a superação delas (CADEMARTORI, 2017, p.11).

Tais traços permitem o reconhecimento de uma obra literária como infantil, ou delinham parâmetros para sua produção. Entretanto, esta literatura provoca grandes discussões que vão além de sua estrutura: uma vez que a criança é o ser humano em formação, e dificilmente tem poder direto sobre a produção dos conteúdos direcionados a elas próprias, a escolha de leitura cabe aos autores e educadores. E o que *estes* esperam ao fornecer um livro a uma criança? Por que queremos que crianças leiam, e *o quê* queremos que elas leiam? Em suma, *qual a função da literatura infantil?*

Nelly Novaes Coelho aprofunda esse questionamento ao longo dos capítulos de *Literatura Infantil: Teoria, Análise, Didática*, e seu principal argumento se baseia na noção da literatura, antes de afunilar para a infantil. Considerando a literatura como tão difícil de definir e compreender quanto a própria humanidade, a autora concebe uma identificação possível da criação literária como “fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem e a vida através da palavra” (2000, p. 27) e “um dinâmico processo de produção/ recepção que, conscientemente ou não, se converte em favor de intervenção sociológica, ética ou política” (p. 28) ou seja, independente de qualquer intenção, a literatura, como qualquer forma de arte, acaba afetando, mesmo que quase imperceptivelmente, os sistemas sociais através de quem a

consome. Do mesmo modo, processos sociais afetam a possível função de criações literárias, podendo visar uma transformação na “consciência crítica do leitor receptor” (COELHO, 2000, p. 29). Por fim, a autora conclui que a literatura infantil provoca as mesmas consequências de qualquer outro nicho: um fator transformador no interior de quem lê. Será estabelecida uma relação íntima entre leitor e obra, pois esta despertará emoções, impressões e memórias. O fator que realmente distingue estas categorias é o seu leitor/receptor: a criança.

O texto aprofunda-se na definição da literatura infantil com ênfase em seu público alvo, citando Marc Soriano:

A literatura infantil é uma comunicação histórica (localizada no tempo e no espaço) entre um locutor ou um escritor - adulto (emissor) e um destinatário - criança (receptor) que, por definição ao longo do período considerado, não dispõe senão de modo parcial da experiência do real e das estruturas linguísticas, intelectuais, afetivas e outras que caracterizam a idade adulta. (SORIANO, apud COELHO, 2000, p.11).

É impossível, portanto, definir a literatura infantil sem considerar a subjetividade da criança e as características que as distinguem dos adultos. Numa direção oposta àquela noção que as representava como adultos em escala menor na idade média (por extensão, tratando-as da mesma forma), a criança passa a ser considerada um ser *educável* em formação.

É importante ressaltar que esse termo de modo algum deve ser lido como redutor, mas em equidade com o sujeito adulto, uma vez que este é tão aprendiz da cultura quanto a criança. Afinal, trata-se de seres humanos e sociais, e não se pode esquecer que as experiências e aprendizagens da infância serão aplicadas na vida adulta. Coelho inclusive pontua que “a verdadeira evolução de um povo se faz ao nível da mente, ao nível da consciência de mundo que cada um vem assimilando desde a infância” (2000, p. 15). A principal diferença é que o adulto, por seu maior tempo de vida, normalmente acumulou mais experiência existencial, social e cultural.

A literatura pode ser considerada um “microcosmo da vida real, transfigurada em arte” (COELHO, 2000, p. 15). Proveniente da necessidade humana de observar e registrar desde o princípio da humanidade (através tanto do realismo como de alegorias), ela resulta num fruto da já mencionada experiência existencial de seus autores.

Sendo assim, a literatura acaba assumindo uma dupla responsabilidade: a de assimilar informações e conhecimentos e a de estimular ou liberar as potencialidades quanto à

experiência e interpretação. Nos capítulos seguintes, a autora nos lembra que “no encontro com a literatura (ou com a arte em geral), os homens têm a oportunidade de ampliar, transformar, ou enriquecer sua própria experiência de vida” (COELHO, 2000, p. 29). Como na frase atribuída a George R.R. Martin, aclamado escritor estadunidense contemporâneo, “um leitor vive mil vidas antes de morrer” (MARTIN, 2011, p. 495). Podemos observar a mesma ideia em *A Literatura e a Vida*, de Llosa, argumentada com base no grande potencial literário de apresentar novos pontos de vista e realidades tão distintas que dificilmente seriam compreendidas de outra forma.

Entretanto, apesar do poder transformador da literatura (e da arte) sobre as mentes, observamos uma cultura que, inúmeras vezes, tende a tratar o que é infantil, como menor: A depender do contexto, este gênero costuma ser subestimado e reduzido a funções de ensinar, ocupar ou mesmo silenciar a criança, dando margem àquela invisibilidade social que já foi discutida como consequência do sistema capitalista e patriarcal.

O potencial pedagógico do livro infantil, no entanto, não deve ser imediatamente associado à inferiorização da literatura infantil, uma vez que a discussão acerca da função didática ou lúdica da literatura em geral existe desde a antiguidade clássica (COELHO, 2000, p. 46). “Lemos para nos instruir ou nos divertir?” Pode não ser a questão mais adequada, pois muitas vezes ambos ocorrem ao mesmo tempo, em obras que caem nas duas vertentes sem que elas se anulem. Acerca disso, Coelho afirma: “Podemos dizer que, como objeto que provoca emoções, dá prazer ou diverte e, acima de tudo, modifica a consciência de mundo de seu leitor, a literatura infantil é arte (...). Sob outro aspecto, como instrumento manipulado por uma intenção educativa, ela se inscreve na área da pedagogia” (2000, p.46). Para ilustrar esta fala da autora, podemos pensar nos movimentos culturais pós-Segunda Guerra: artistas como Duchamp e Magritte subverteram conceitos transformando objetos do cotidiano em obras de exposição e suscitaram questionamentos acerca do que é arte, o que é funcional e como estes dois conceitos estão relacionados. Estaria a beleza nos olhos de quem vê? E, na mesma linha, não seria o sujeito que determinaria a função de um objeto (ou de um texto)?

Coelho aprofunda maneiras como arte, entretenimento e ensino se entrelaçam tratando-se especialmente da literatura infantil:

Compreende-se, pois, que essas duas atitudes polares (literária e pedagógica) não são gratuitas. Resultam da indissolubilidade que existe entre a intenção artística e a intenção educativa incorporadas nas próprias raízes-do-brasil da literatura infantil (...).

Não podemos esquecer que, sem estarmos motivados para a descoberta, nenhuma informação, por mais completa e importante que seja, conseguiria nos interessar ou será retida em nossa memória. Ora, se isso acontece conosco, adultos conscientes do valor das informações, como não acontecerá com as crianças? (2000, p. 48).

De fato, ainda que exista um desejo de aprender no leitor adulto, ele certamente selecionará o conteúdo de acordo com suas preferências, e ainda que leia puramente por obrigação, o interesse, despertado seja pela forma ou conteúdo da literatura, tornará a tarefa muito mais eficiente e menos árdua. Podemos concluir que a leitura infantil funciona do mesmo modo: mesmo havendo qualquer intenção pedagógica por parte do autor ou de quem fornece o livro à criança (como a leitura de *As Crônicas de Nárnia*², de C.S. Lewis, para a familiarização com o cristianismo) um teor de prazer estético será parcialmente responsável pelo cumprimento desse objetivo. Quem acharia que uma criança escolhe ler *Nina Chuva* (1989), de Maria Heloísa Penteadó, para aprender sobre fenômenos meteorológicos, ou começa a ler o conto de Fernando Sabino, *Galinha ao Molho Pardo* (1992), considerando suas lições sobre empatia, afeto e mesmo a causa animal?

Diante da subjetividade da natureza humana, naturalmente também pode ocorrer o caminho oposto: mesmo fora do âmbito infantil, quantas obras literárias não foram censuradas por apresentarem ideias e comportamentos considerados reprováveis? O próprio *Cântico dos Cânticos*, presente na Bíblia e atribuído a Salomão, foi alvo de discussões sobre sua publicação, chegando a ser proibido em alguns contextos, por sua conotação sexual (JARDILINO, 2009). Na mesma linha, *Madame Bovary*, de Flaubert, e *Lolita*, de Nabokov, foram considerados ofensivos à moral e aos bons costumes, sendo o último inclusive recolhido de livrarias na França, após publicado com certa dificuldade (SARMATZ, 2019). Em situações menos drásticas, e já voltadas para a literatura infantil, obras como a trilogia *Fronteiras do Universo*, de Philip Pullman, e a série *Harry Potter*, de J.K. Rowling, enfrentaram incontáveis acusações e movimentos de boicote por parte da população cristã na época de seus lançamentos, sob alegações de que doutrinavam as crianças para o ateísmo e práticas ocultistas.³⁴ Ao ser confrontado, Pullman afirmou que “seu único objetivo é atrair leitores e que as pessoas

² *The Chronicles of Narnia*, série de livros escrita por C.S. Lewis e originalmente publicada no Reino Unido pela Harper Collins entre 1950-1956. Popularizada por suas adaptações cinematográficas e conhecida pelas analogias à Bíblia, como a história da Páscoa cristã alegorizada em seu segundo volume (O Leão, a Feiticeira e o GuardaRoupa) (nota minha).

³ *Debates religiosos sobre a série Harry Potter*. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em:

<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Debates_religiosos_sobre_a_s%C3%A9rie_Harry_Potter&oldid=654>. acesso em 19 de fevereiro de 2023

deveriam confiar na capacidade do público de tomar suas próprias decisões”⁵. Então, como saber até que ponto há uma intenção escusa ou subversiva na produção dos textos e onde começam as interpretações pessoais dos leitores e mediadores?

Esta discussão não se limita à literatura, mas estende-se a toda forma de arte; diria mesmo que, com a constante evolução da tecnologia e dos veículos de comunicação, a qualquer peça de mídia, como os anúncios publicitários (a publicidade infantil foi inclusive tema da redação do ENEM em 2014). Tratando-se do cinema, temas como política e psicologia já foram elencadas em análises e interpretações não obrigatoriamente pensadas de tal modo em sua origem: por exemplo, o principal tema de *Cidade de Deus* (2002) é a interferência do narcotráfico na vida dos jovens pretos nas comunidades brasileiras. O filme também aborda situações como a violência doméstica e o feminicídio, e foi responsável por levantar debates acerca da intervenção militar em áreas afetadas por estes crimes. No entanto, indo além do que mostra a obra, há quem argumente que ela pode ser considerada um exemplo da violência banalizada como discurso de espetáculo (DUTRA, 2005). Outro exemplo é o longa animado

Frozen (2014): trazendo uma quebra do padrão de “animações de princesa” que associava a felicidade da mulher ao casamento, o filme dos estúdios Disney e sua protagonista, a jovem rainha Elsa são até hoje associados ao empoderamento feminino na mídia. No entanto, também foram levantadas críticas por parte do público conservador⁵, que afirmava haver na obra mensagens e subtextos relacionados à homossexualidade, sendo, portanto, inapropriado para crianças.

Histórias contadas sob a técnica da animação podem parecer as mais inocentes em relação a este tipo de intenção e múltiplas interpretações. A ideia segue a mesma linha da literatura infantil vista como simples ferramenta de entretenimento e ocupação da criança. Porém, as cores, os gracejos e enredos aparentemente simples dos desenhos animados muitas vezes disfarçam a veiculação de ideias percebidas apenas através de análises, contexto e interpretação, como bem argumenta Santiago no artigo *Cartoons e Propaganda Política* a respeito de desenhos animados:

(...) considerando a História Social da Mídia, basta um olhar mais atento para perceber que os seus conteúdos fílmicos se revelam igualmente aos veículos de propagações ideológicas capazes de formar visões de mundo e estilo de vida. Mas nem sempre essas propagandas ideológicas foram sublimadas; um bom exemplo foi a Política da

⁵ FORTUNATO, Elderli: *Liga Católica pede que público boicote A Bússola de Ouro*. 29 de novembro de 2007. Disponível em <<https://www.omelete.com.br/filmes/liga-catolica-pede-que-publico-boicote-a-bussola-deouro>>. acesso em 19 de fevereiro de 2023

Boa Vizinhança, empreitada pelo governo norte-americano nos anos de 1940 com a finalidade de aproximar e alinhar as nações abaixo do Rio Grande ao seu doméstico esforço de guerra. Tal campanha de intercâmbio, coordenada pelos

⁵ SZABATURA, Taísa: *Discórdia no reino encantado*. 06 de Maio de 2022. Disponível em:

<<https://istoe.com.br/discordia-no-reino-encantado/>> acesso em 19 de fevereiro de 2023

Damara Alves afirma que princesa Elsa é lésbica e acordará Bela Adormecida com “beijo gay”, Portal Pontual, 2019. Disponível em: <<https://portalpontual.com.br/2019/05/13/politica-damara-alves-afirma-queprincesa-elsa-e-lesbica-e-acordara-bela-adormecida-com-beijo-gay-veja-o-video/>> Acessado em 19 de fevereiro de 2023.

estúdios de Walt Disney, resultou numa série de filmes animados cujas temáticas primavam por toda ordem de insultos seguidos das mais variadas formas de desprezo político para com as potências do Eixo europeu (Itália, Alemanha e Japão). (2009, p.1)

O autor traz como exemplo o personagem Zé Carioca, apresentado no segmento animado *Aquarela do Brasil* (1942), numa homenagem ao país que serviu como ferramenta da mencionada Política de Boa Vizinhança. Apesar de esta referência política ser direta, há também casos que dependem de interpretação: Rodriguez (2014) cita as façanhas do marinheiro Popeye, que junto com os outros personagens das animações clássicas, podem ser lidas como analogia aos conflitos ideológicos da Guerra Fria.

Produtos de animação são constantemente associados ao público infantil, e principalmente no contexto atual, são assim pensados desde o momento de sua idealização. De fato, é comum há muito tempo uma espécie de controle de qualidade, através de exibições-teste de filmes animados para crianças convidadas. No entanto, limitar essas produções a uma única faixa etária contrasta com a fala associada a Walt Disney, responsável pelo primeiro longametrage animado (*Branca de Neve e os Sete Anões*, 1937). O diretor teria afirmado “não fazer filmes primariamente para crianças, mas para a criança em todos nós, tenha ela seis anos ou sessenta”⁶. Mais recentemente, o consagrado cineasta Guillermo del Toro tem defendido o mesmo ideal, afirmando em mais de uma ocasião que produtos de animação não devem ser vistos como direcionados apenas para crianças.⁷

É possível argumentar acerca do potencial da animação para o público adulto com inúmeros exemplos palpáveis, tanto antigos quanto recentes: em 2017 um filme com enredo

⁶ Como registrado na página oficial do conglomerado Disney: <<https://d23.com/walts-quotes/>> Acessado em 07 de Março de 2023.

⁷ RUIZ, Marco: *El poderoso discurso de Guillermo del Toro en los BAFTA 2023: “La animación no es un género para niños”*. 20 de Fevereiro de 2023. Disponível em <<https://www.infobae.com/mexico/2023/02/20/el-poderoso-discurso-de-guillermo-del-toro-en-los-bafta-2023-la-animacion-no-es-un-genero-paraninos/?outputType=amp-type>> Acessado em 24 de Fevereiro de 2023

baseado na morte de Van Gogh, que reproduz suas técnicas de pintura foi indicado ao Oscar (*Com Amor, Van Gogh*, dirigido por Dorota Kobiela e Hugh Welchman). Dez anos antes, também recebeu essa indicação a adaptação de *Persépolis*, co-dirigida por Vincent Paronnaud e a autora da graphic novel, Marjane Satrapi. No Brasil, Luiz Bolognesi foi responsável pelo roteiro e pela direção do drama visceral *Uma História de Amor e Fúria* (2013), mostrando que nem só de adaptações vive o cinema de animação. Indo mais além, antes do século XXI e fora do eixo ocidental, estúdios japoneses estão há muito tempo, acima da associação da técnica com determinada faixa etária: nos anos 80, *Gen Pés Descalços* (de Mori Masaki) e *O Túmulo dos Vagalumes* (de Isao Takahata) expressaram os horrores da Segunda Guerra Mundial, com ênfase nos massacres nucleares, em roteiros profundos e sequências gráficas exclusivas das especificidades midiáticas da animação.

Paul Wells, no artigo *Thou Art Translated* (2007), argumenta acerca do uso da animação na adaptação de obras clássicas e inevitavelmente discute a associação dessa técnica com determinado gênero ou público: o autor cita a produção animada de *Fazenda dos Animais*, com fonte no clássico de Orwell, dirigida por John Halas e Joy Batchelor em 1954. O simbolismo violento presente na obra fonte não é poupado no filme, e é importante ressaltar que seu final foi alterado para utilização como ferramenta de ideologia anti-comunista na Guerra Fria, mostrando mais uma vez, o que já discutimos como a intrínseca relação das artes com a sociedade.

O caso de *Fazenda dos Animais* é trazido por Wells justamente para contrastar com a imagem quase indissociável de Walt Disney e tudo que o permeia em relação à animação: romantismo, histórias – principalmente contos de fadas – suavizadas e distantes de suas brutais versões originais (o que nos lembra a discussão anterior iniciada por Gerson acerca dos livros adaptados para crianças), surrealismo visual envolvendo animais antropomorfizados nos curtas do Mickey Mouse e outros personagens e principalmente conteúdos de comédia generalizada, permeados de humor ácido, cruel e até escatológico.

Naturalmente, admite-se que Disney contribuiu consideravelmente com o desenvolvimento das técnicas de animação (como o embasamento em modelos vivos para a reprodução de personagens, e, no caminho oposto, a exploração para além do fisicamente possível em seus movimentos), bem como para um despertar da indústria e dos artistas para este modo de contar histórias. No entanto, também é visível como foi de fato sua obra que,

ironicamente, distanciou as obras animadas de um conceito de seriedade, que Wells descreve como “populismo *Disneyesco* com toda sua despreocupação e sentimentalismo concomitante”⁸ (p. 208). É bem possível observar essas características em curtas como *Plane Crazy*, sequência muda que marca a estreia de Mickey Mouse em 1928 e *Steamboat Willie*, do mesmo ano, que, ao introduzir efeitos sonoros, foi um grande sucesso de estreia. Outras animações curtas, as famosas *Silly Symphonies* dos anos 30, exemplificam bem o caráter cândido e sentimental do estúdio, como a adaptação de *A Tartaruga e a Lebre* (1935), com um design de personagem que viria a inspirar o famoso coelho Pernalonga.

No mesmo contexto, no entanto, apresentam-se algumas exceções: uma das *Silly Symphonies*, e a animação mais antiga associada a personagens humanos, expressa bem as duas faces que esta técnica pode apresentar: *A Deusa da Primavera*, de 1934. Inspirado no mito grego do rapto de Perséfone pelo deus do submundo Hades, o curta se passa em dois momentos cruciais: antes e depois da captura da Deusa. Inicialmente, apresenta-se um cenário idílico e colorido, adornado por flores, povoado por animais do campo e pequenas criaturas humanoides que seriam os súditos da personagem título. Uma canção lenta e romântica a introduz: a Deusa da Primavera se move de forma exagerada e tem proporções incorretas, marcando bem o caráter experimental da obra. Ela exibe um sorriso angelical e é coroada com flores pelos pássaros, ilustrando a atmosfera de amor, serenidade e pureza.

A chegada do Senhor do Submundo marca o segundo momento do curta: numa coluna de fogo que escurece o céu, surge o personagem inspirado na visão cristã com raízes pósmedievais do Diabo (com aparentes influências visuais de antagonistas de filmes clássicos como *Nosferatu* de 1922, *O Inferno de Dante* de 1924 e *Fausto*, de 1926). Após um brevíssimo conflito, a ação se volta para o Mundo Inferior, com uma atmosfera oposta à da superfície: tons terrosos e escuros, ângulos mais rígidos, chamas e súditos demoníacos. Até a trilha sonora se alinha com a atmosfera e ambientação, lembrando uma espécie de jazz, mais agitado e de notas irregulares.

Assim se desenrola a história de uma deusa, que até então associada à inocência, é introduzida a uma realidade totalmente diferente, onde enfim conhece a malícia e entra em contato com novos sentimentos e impressões.

⁸ “Disneyesque populism (with all its attendant gaucheness and sentimentality)”.

Na conclusão da história, fica acordado que a Deusa viverá segundo dois períodos: parte do ano reinará na superfície, em meio à natureza durante a primavera, e na outra, será a rainha do submundo, ao lado de seu Senhor. Os gregos inclusive a nomearam nas duas ocasiões: a ingênua Korè e a misteriosa Perséfone.

Tanto o mito quanto esta adaptação podem ser interpretados como analogias para o caráter dúbio das obras animadas: se de um lado temos animações suaves, inocentes e cômicas, de outro temos eventos como *Fazenda dos Animais* e os outros citados, e mesmo filmes da própria Disney que fogem a seu estereótipo: *Pinóquio* (1940), *Dumbo* (1941) e *Bambi* (1942) (sendo o primeiro e último inspirados em fontes mais maduras do que se difunde) apresentam sequências violentas tão impressionantes e despertam sensações tão brutais quanto as encontradas em filmes em *live-action*. Na mesma década, um segmento do longa *Fantasia* (1940) ilustra a peça sinfônica de Modest Mussorgsky, *Noite no Monte Calvo*, com base na mitologia eslava, em cenas mórbidas envolvendo espíritos e rituais profanos, desenrolando-se na derrota do mal pelo bem.

Ao tratar a animação como uma forma menor de contar histórias, esquece-se que esta, na verdade, foi praticamente um dos primeiros caminhos encontrados pela humanidade para se expressar e fazer registros.

O animador Richard Williams, na introdução de seu *Manual da Animação* (2009) cita diversos momentos entre a Pré-História e a Idade Moderna onde foram empregadas técnicas que viriam a ser aperfeiçoadas até o que conhecemos como animação atualmente: membros extras em representações de animais em cavernas buscavam transmitir a ideia de movimento. Vasos gregos, ao serem girados, exibiam uma cena. Em 1600 A.C. um templo erguido por Ramsés II apresenta 110 colunas ilustradas pela deusa Isis com leves diferenças e detalhes distintos em cada imagem, levando-a a se movimentar de acordo com os passos templo adentro (WILLIAMS, 2009, p. 12). Já na era contemporânea, precisamente no século XVII, começa a ser desenvolvida a tecnologia que definiria não só a animação como o próprio cinema:

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 (2009, p. 13).

É observável o esforço do ser humano em sua incansável busca por modos de se expressar e transmitir suas ideias, emoções, experiências e impressões acerca de sua natureza e daquela que o cerca. A ciência trabalha com a arte de modo que uma visão originada no âmago de um indivíduo seja observada pelos olhos dos outros. Este princípio descrito por Williams e nomeado por Roget foi explorado em diversos dispositivos com o objetivo de exibir imagens em movimento, tais como o taumatrópio e o zoopraxiscópio⁹.

Comentamos antes em relação à postura acerca das crianças antes do século XVII: Airès (1960) no já mencionado *Do Despudor à Inocência*, comenta sobre como muitas vezes elas eram vistas como entretenimento, consideradas “pitorescas” e “graciosas”, chegando a ter suas subjetividades invisibilizadas. O autor traz passagens do diário de Heroard (médico de quem viria a tornar-se o rei Henrique IV, da França) em que diversos comportamentos infantis eram escancaradamente incentivados como objeto de comédia, envolvendo mesmo teor sexual (1960, p.125). Por muito tempo, a criança foi subestimada e ainda está longe de ser tão levada a sério pela sociedade como deveria, assim como histórias contadas através da técnica de animação. Levando em conta a importância da tecnologia inicial com base em desenhos animados, que permitiu o desenvolvimento dos filmes como conhecemos hoje, poderíamos dizer que *a animação seria a infância do cinema?*

Uma vez que técnicas de animação foram utilizadas desde os primórdios da história humana para a produção e registro de imagens em movimento, como exemplificamos com as pinturas rupestres, vasos gregos e desenhos em templos, podemos considerar que essa forma de expressão representaria uma fase inicial do que eventualmente se tornaria o gênero cinematográfico. A relação da animação com o público infantil destaca-se como um argumento adicional para sustentar essa afirmação, enfatizando que essa associação não implica necessariamente uma falta de profundidade ou seriedade em ambas.

⁹ 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.

Para uma discussão devidamente fundamentada, maior exploração destas temáticas e sua ocorrência nas artes e mídias, o capítulo seguinte apresenta a fundamentação teórica que embasará este trabalho.

2. DISCUSSÕES TEÓRICAS NORTEADORAS

2.1. Explorando o território das páginas: ambientação na narrativa literária

Mais de um teórico da literatura já discorreu acerca da importância do espaço para as narrativas, e, de modo geral, para a própria comunicação humana. Marie Laure Ryan, no estudo *Space* (2014), nos lembra que muito da linguagem usa conceitos espaciais: através da posição vertical dominante do corpo, se associam termos relacionados ao plano superior a sentidos positivos e vice-versa. De fato, tanto na língua portuguesa como no inglês, expressões como “sentir-se para baixo” e “to feel down” são bons exemplos. Na direção oposta, “para cima”, “alto-astral”, “nas alturas” e “to lift someone up” ou “lift someone 's spirits” também figuram como ilustração. A autora traz ainda a associação das direções relacionando a localização do corpo no espaço, quando utilizamos os termos “frente” e “atrás” para nos referirmos respectivamente, ao futuro e ao passado. De modo similar, pessoas frequentemente associam o conceito de “vida” a termos como “jornada” ou “trajetória”. Ora, visto que ambas as palavras por definição envolvem deslocamento, conseqüentemente estão relacionadas ao espaço (RYAN, 2014, p.8).

Em sua discussão, Ryan apresenta o conceito de ambientação do *Oxford English Dictionary*: “as dimensões de altura, largura e profundidade dentro das quais todas as coisas existem” (RYAN, 2014, p.2). Em um ponto de vista mais filosófico, sob o aporte do *Cambridge Dictionary of Philosophy*, é apresentada a definição: “uma variedade estendida de várias dimensões, onde o número de dimensões corresponde ao número de magnitudes variáveis necessárias para especificar a localização na variedade” (RYAN, 2014, p.8). Neste caso, o espaço incluiria as direções e medidas utilizadas como referencial para compreensão da localização de determinados corpos. Tratando-se especificamente de narrativas, poderia ser interpretado como a imagem formada na mente de um leitor, ou apresentada por meio de outras mídias, que permite a visualização de onde situam-se os personagens e de que maneira eles se movem ao longo da história.

Em estudo sobre o espaço na literatura, Antônio Dimas (1985), distingue este conceito do de ambientação: ela seria basicamente o espaço atribuído de significado, indo além do ambiente físico, natural e material, adquirindo sentidos emocionais, metafóricos e simbólicos, em geral, relacionados às personagens. “Em outras palavras ainda, o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica” (DIMAS, 1985, p. 20). Em suma, a ambientação seria o espaço configurado de modo a transcender o caráter denotativo de localização, para sugerir e materializar significados metafóricos e efeitos emocionais e sensoriais.

Osman Lins, voltando-se especificamente para o gênero romance, oferece uma definição enriquecida com diversos exemplos, de modo a aprofundar o conceito: “Podemos, apoiados nessas preliminares, dizer que o espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem” (LINS, 1976, p.72). O autor argumenta que o espaço romanesco não necessariamente consiste apenas de cenário ou objetos inanimados.

Tratando-se de romance, há estudos que argumentam a relevância do espaço como parte da ambientação e de que maneiras este contribui para os significados da narrativa, relacionando-se com os demais elementos da história. Em seu capítulo sobre o espaço, na obra *A Arte da Ficção*, David Lodge (1992) afirma que “as descrições de um bom romance nunca são apenas descrições” (LODGE, 1992, p.66). Entretanto, o autor discorre que a ambientação nem sempre teve tanta importância e detalhes no romance, sobretudo o inglês. Este traço é exemplificado numa comparação entre os textos de Fielding e os de Dickens. No primeiro caso, Lodge argumenta: “Não há nenhuma tentativa de fazer com que o leitor veja a cidade, nem de descrever seu efeito sensorial em um jovem do campo que faz sua primeira visita à cidade” (LODGE, 1992, p.66), ao passo que a prosa de Dickens articula descrições visuais com a perspectiva e as impressões dos personagens, que o autor descreve como um contraste entre a “beleza sublime das paisagens naturais” x “simbolismo tétrico dos panoramas urbanos” (LODGE, 1992, p.67). Lodge elenca o romance *Oliver Twist* como exemplo, e embora não seja citada uma passagem específica, é memorável o contraste entre a decadência de Londres, com sua miséria e vida insalubre, e os momentos felizes que um saudável Oliver usufruiu em sua estadia no campo com a senhora Maylie. Um exemplo mais recente na discussão de Lodge

é o romance *Grana* (1984), do britânico Martin Amis. Lodge apresenta um trecho que descreve a cidade de Los Angeles, afirmando que os cenários parecem vivos, e de certo modo, vilanescos (LODGE, 1992, p.67).

O texto de Ryan utiliza o termo “espacialidade textual”, determinando que a importância do espaço vai além de conter os elementos e representar o mundo onde ocorrem os eventos (2014, p.3). A autora divide o espaço na obra literária em seis categorias: 1- *Espaço narrativo*, distinguido a partir de quais eventos narrativamente significativos ocorrem no espaço total, ou seja, o que acontece na história e onde; 2- *Molduras espaciais*, onde ocorre a ação literal e imediata (exemplificado através dos cômodos de uma casa, mutáveis em curtas frações de tempo); 3- *Setting*, o ambiente sócio-histórico-geográfico geral, normalmente o território político, cidade ou país em que se passa a história, em determinado período histórico. Este é mais estável e normalmente imutável, ainda que não completamente; 4- *Espaço da história*, onde se encaixa qualquer lugar mencionado na narrativa, englobando as categorias mencionadas e outras mais; 5- *Mundo da Narrativa*, o que não é necessariamente mencionado, mas imaginável entre um espaço e outro (fronteiras e oceanos são os exemplos citados); e finalmente, 6- Universo narrativo, que além de todos os locais mencionados que são fisicamente palpáveis e coexistem no mesmo plano dos personagens, inclui também aqueles que habitam seus pensamentos e fantasias. Para este último, um exemplo pertinente seria o cenário imaginado por Mary Lennox e seu primo Colin Craven, em *O Jardim Secreto* durante as histórias narradas pela menina. Nesta dissertação, entretanto, mantivemos o foco nas categorias de Espaço narrativo e Espaço da história.

No primeiro capítulo do romance, a ação desenvolve-se na casa onde Mary cresceu, na Índia. Mais de uma vez é mencionada a hierarquia dos personagens, proveniente da colonização do país pela Inglaterra. O pai de Mary era um militar inglês, e sua mãe, uma aristocrata, o que, juntamente com a negligência parental que dispensava os cuidados da menina a criados, contribuiu para que ela crescesse extremamente mimada, arrogante e voluntariosa. Nestes momentos, o romance apresenta mesmo algumas passagens de teor altamente colonial, no que diz respeito às referências à Índia, utilizando termos que geram desconforto no leitor moderno.

Ao longo da narrativa, este espaço voltará a ser mencionado, na grande maioria das vezes, para fins de comparação entre ele e a propriedade no interior da Inglaterra onde a

protagonista passa a viver. Há, sobretudo, comparações acerca das condições climáticas: a narração enfatiza a notável diferença entre o calor da Índia e os ventos frios e úmidos do pântano ao redor da nova morada de Mary.

A partir do quarto capítulo, o espaço narrativo passa a ser exclusivamente a propriedade de Misselthwaite, que uma das personagens —a governanta Medlock— descreve como “um lugar muito selvagem e deprimente” (BURNETT, 2018 p.26). A chegada de Mary ao lugar é descrita no final do capítulo três:

(...) as árvores (cujas copas quase atingiam o topo da carruagem) davam a impressão de que estavam atravessando uma catacumba comprida e escura. Eles saíram da catacumba, entraram em uma clareira e pararam diante de uma casa enormemente comprida, mas baixa, que parecia circundar um pátio de pedra. A princípio, Mary pensou que não havia nenhuma luz saindo das janelas, mas à medida que saiu da carruagem, viu que em um quarto em um dos cantos de cima havia uma luz tênue. A porta de entrada era enorme e feita de painéis maciços de carvalho com formato curioso, crivados com grandes pregos de ferro e presos por grandes barras também de ferro. A porta dava para um enorme salão, que era tão mal iluminado que Mary não queria olhar para os rostos nos retratos das paredes nem para as figuras usando armaduras. Enquanto ela ficava de pé no chão de pedra, parecia uma figura estranha, preta e muito pequena, e se sentiu tão minúscula, perdida e estranha quando aparentava. (BURNETT, 2015, p. 26-27)

Este trecho descreve o ambiente que conterà a ação e os personagens a partir de então, formando uma imagem visível na mente do leitor. No entanto, além desta função, observamos como o efeito de perspectiva do corpo em relação ao ambiente atribui um teor psicológico, caracterizando a sensação de não pertencimento na protagonista, bem como evocando sentimentos de estranhamento, receio e mesmo medo: elementos como “grandes pregos de ferro”, as barras e as armaduras, somado ao fato do local ser mal-iluminado configuram uma descrição similar a de uma prisão, bem como a associação anterior a uma catacumba. A ambientação em relação a personagem, então, passa ao leitor uma ideia de confinamento e desolação.

Uma vez que estudamos um filme animado que é uma adaptação, é fundamental considerar a especificidade de cada mídia por qual o texto é apresentado: no romance, Burnet utiliza palavras, figuras de linguagem e recursos descritivos para além da condução da ação narrativa, articulando o caráter psicológico por meio das impressões e sentimentos da protagonista em relação ao espaço. Já no filme televisivo animado, estas ideias são mostradas através de imagens em movimento, sons e estratégias técnicas de câmera.

Marcel Martin, no capítulo sobre o espaço de *A Linguagem Cinematográfica* (2003), atenta para a importância de analisar o modo particular da linguagem fílmica de apresentar as imagens: enquanto a fotografia oferece um retrato estático do objeto, os movimentos de câmera do cinema e da televisão oferecem uma visão diferenciada e carregada de uma certa intenção criativa. Tratando-se deste recurso em relação ao espaço, o autor afirma que, desta forma, este “torna-se sensível”, levando a determinado modo de experimentação pelo espectador (MARTIN, 2003, p. 197). Martin utiliza os termos “espaço dramático” e “existência dramática” ao indicar elementos que, embora visíveis em cena, não necessariamente existem no mesmo plano físico dos personagens, podendo ser um aspecto de sua imaginação. Este fator é bastante pertinente no que se relaciona a uma questão de pontos de vista: os ângulos e movimentos de câmera na animação de *O Jardim Secreto* naturalmente são elementos contribuintes na expressão da perspectiva de Mary Lennox em relação ao espaço.

No filme, o momento em que Mary chega à mansão de seu tio é apresentado a partir do minuto 6:15 e concluído no minuto 8:30, quando a menina adormece em seu novo quarto. Por ocorrer durante uma noite chuvosa, as primeiras cenas são bastante escuras, quase monocromáticas, sendo possível distinguir apenas a silhueta de árvores desfolhadas e a imponente casa, observáveis em um plano aberto por onde percorre a carruagem que transporta a protagonista e a governanta, a senhora Medlock. Uma música dramática embala a cena, até ser bruscamente interrompida por um instante de silêncio, quando um estranho observa os recém-chegados de uma janela no alto da casa.

A transição de cena se dá por um plano completamente escuro que repentinamente é iluminado pelo acender de uma vela por Medlock, e através da parca iluminação, acompanhamos o trajeto de Mary pelos corredores. Um ângulo *plongée* (de cima para baixo) mostra a menina vista de cima através de um grande lustre. O corredor é largo, escuro, com um pé direito alto e cercado de obras antigas: retratos de homens com expressão séria e armaduras de cavaleiros, como os guardas em uma prisão. Uma transição para um plano *contra-plongée* (filmado de baixo para cima) mostra uma distante senhora Medlock no topo da escadaria (numa analogia a sua posição de superioridade). A governanta é a única figura iluminada, com o apoio de sua vela. Ao longo da escada, observamos mais quadros emoldurados. Um close no rosto de Mary mostra sua reação de susto, através da expressão facial e interjeição. Outro plano *plongée*

exibe bem a proporção minúscula da personagem em relação ao ambiente. Até mesmo o retrato na parede parece muito maior que ela.

Outro exemplo de como a importância da ambientação no romance foi comunicada na mídia animação, com ênfase no cenário natural, são as ideias expressas no capítulo 15 do romance (*Fazendo o Ninho*): o momento em que, Mary, após reivindicar a parte do terreno da propriedade em que se encontrava o jardim secreto, passa a cuidar dele, cultivando plantas e lidando com a terra, a fauna e a flora junto com seu novo amigo Dickon. Observemos as descrições visuais (e dos sentimentos da personagem) no romance:

[Mary] caiu sobre o gramado, que parecia ter ficado verde, com o sol brilhando sobre ela, lufadas quentes e doces de vento, e os chiados, pios e cantos vindo de cada arbusto e árvore. Ela entrelaçou as mãos de pura alegria e olhou para o céu, ele estava tão azul, rosa, perolado e branco, repleto da luz da primavera, que ela sentiu que também devia cantar e piar, entendendo o impulso irresistível que os tordos, os pintarroxos e as cotovias sentiam. Correu em volta dos arbustos e pelas trilhas que levavam ao jardim secreto. -Tudo já está diferente- falou ela. - a grama está mais verde e há coisas despontando por todos os lados, coisas se desenrolando, brotos e folhas verdes começando a aparecer (...) A longa e quente chuva fizera coisas estranhas com os canteiros de vegetação rasteira que ladeavam a trilha ao lado do muro mais baixo. Havia coisas despontando e brotando das raízes de amontoados de plantas e, de fato, aqui e ali era possível vislumbrar pontinhos em tons de amarelo e púrpura imperial se desenrolando em meio aos caules de açaflores. Seis meses antes, Mary não teria visto como o mundo estava despertando, mas agora ela não perdia nada. (BURNETT, 2018, p. 153)

Ele se jogou de joelhos no chão e Mary se abaixou ao seu lado. Eles haviam se deparado com um aglomerado de brotos de açaflores que explodiam em tons de roxo, laranja e dourado. Mary abaixou a cabeça e beijou-os sem parar (...) Eles correram de uma parte a outra do jardim e encontraram tantas maravilhas que tinham que se lembrar sempre que precisavam sussurrar e falar baixo. Ele mostrou para Mary os brotos de folhas que cresciam nos galhos das roseiras que antes pareciam mortas. Mostrou também dez mil novos brotinhos verdes despontando da terra. Eles aproximaram da terra seus ávidos e jovens narizes, e sentiram o cheiro quente e primaveril que exalava. Cavaram e arrancaram ervas daninhas e riram baixo., extasiados, até que Mary ficou tão descabelada quanto Dickon e com as bochechas tão vermelhas como papoula quanto as dele. Naquela manhã, havia toda a alegria do mundo no jardim secreto e, em meio a ela, veio um encanto mais encantador do que todos os outros, porque era mais maravilhoso. (p. 154-155)

De modo a estabelecer uma comparação, analisemos a composição cenográfica da sequência que vai do minuto 42:45 ao 44:00, lembrando que, na adaptação, houve um adiantamento dos momentos que ocorrem ao longo dos capítulos. No entanto, o sentimento evocado nessa sequência é exatamente aquele transmitido nos trechos citados.

A cena é uma sequência musical, focando inicialmente em pétalas de flores flutuando, para então introduzir o que parecem margaridas brotando da terra e se abrindo, ao longo de um

campo verde. Flores roxas que lembram lavandas são vistas em primeiro plano, e em seguida diversas outras espécies vão se abrindo em harmonia com a música, até formar uma moldura ao redor dos personagens, que acompanham a cena com o olhar. Uma transição funde a última imagem com a da água na fonte refletindo o céu azul, e Mary recolhe um pouco da água para regar uma árvore, cujos galhos se desenrolam, acompanhados pela câmera. Ao focalizar no tronco da árvore, podemos ver Dickon podando-a. Logo depois, flores humanizadas brotam da terra e cumprimentam Mary, para depois, em conjunto, puxar uma terceira flor para fora da terra, simbolizando o trabalho em equipe realizado pelas crianças e a germinação do jardim. Um grupo maior de flores antropomórficas dá as mãos e executa uma espécie de ciranda. Um plano aéreo apresenta diversas flores girando no ritmo da música, com a abertura gradual do plano, de modo a mostrar a extensão do jardim, que termina por se fundir a imagem de uma flor, sendo as flores menores o seu miolo. Mais duas flores, de cores diferentes são adicionadas ao plano, que depois transiciona para ainda mais espécies brotando das diagonais do plano. A sequência finaliza com um amontoado de flores abrindo-se e espalhando-se pela tela, de modo a cobrir os personagens, até o fim da canção.

Assim, é possível observar que a especificidade do meio (filme de animação) possui suas próprias técnicas que tornaram-se adequadas para a transmissão do tema central do romance, sintetizado na passagem ilustrada. Sendo a animação uma fusão da pintura com o cinema, temos estas duas mídias somadas ao texto literário de modo a criar algo novo, porém ainda familiar, mantendo suas características principais ao seu próprio modo.

A relação entre personagens e ambientação é um terreno fértil para a análise, tanto literária como no campo dos filmes. Como mencionado anteriormente, o corpo humano e o ambiente geográfico compartilham o traço de espaço habitado e vivido pelo sujeito (BRUNO, 2005, p. 173). Ryan argumenta que a própria noção de “eu” de um sujeito inicia com a localização do próprio corpo imediatamente em relação a um espaço (2014, p.7). Desta forma, podemos associar o corpo como a primeira habitação da consciência humana. Indo adiante, os espaços habitados vão se expandindo da menor e mais básica ocupação física do corpo, até além dos limites de alcance deste, havendo no percurso fronteiras físicas, psicológicas, políticas, geográficas e espaciais.

Osman Lins (1976) discorre acerca dos efeitos que a ambientação pode exercer sobre os personagens, ilustrados através de exemplos encontrados na obra de Lima Barreto: o autor

afirma que a relação entre um sujeito e seu meio pode conter informações sobre determinado personagem, e citando Michel Butor (p.97), enfatiza a relação destes com os objetos dispostos no ambiente. Lins traz *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915) a fim de ilustrar de que forma o espaço pode informar ao leitor o modo de ser do personagem, especificamente os traços de pureza, modéstia e certo caos visíveis na descrição da casa da personagem Maria Rita.

Entretanto, o autor também argumenta:

A projeção da personagem sobre o ambiente nem sempre manifesta-se concretamente (dispondo-o de uma certa maneira): pode também configurar-se de modo subjetivo, mediante um processo de amortecimento, ou de exaltação dos sentidos. O espaço, nessas circunstâncias, reflete menos uma personalidade que um estado de espírito mais ou menos passageiro (LINS, 1976, p.98)

É observável a reflexão do estado de espírito de Mary em relação a Misselthwaite no trecho mencionado: apesar da menina já ter expressado sentimentos de abandono e não pertencimento (p. 17), essa sensação é visivelmente amplificada quando ela se encontra nos corredores da mansão, observando-a em relação a si mesma.

Tratando-se do sentimento de inadequação em relação ao meio, Lins atribui grande ênfase a essa situação nos romances de Lima Barreto:

Ora, na galeria barretiana, não é Leonardo Flores, personagem secundário, o único a manifestar sua inadequação ao meio. Exatamente aí - nas relações entre o personagem e o meio - é que vamos localizar, em Lima Barreto, o conflito tradicionalmente estabelecido entre personagem e personagem. A atitude de Isaías Caminha é frontalmente oposta à sociedade que retrata; e o mundo do jornal, reproduzido com tintas fortes e mão sem complacência, vem a ser um microcosmo onde se concentram ou ecoam os aspectos mais negativos dessa sociedade. (...) estabelecendo-se o conflito, em Isaías Caminha, entre o pseudo-narrador e a sociedade, até a inépcia com que investe contra homens e fatos o memorialista, sublinha a intensidade da sua inadequação, a incontrolável exasperação nele causada pelo embate com o meio, embate de que sai mais ou menos destroçado, pelo menos em face das suas expectativas juvenis e que, mesmo na época em que “recorda”, não consegue ver com isenção. (LINS, 1976, p.58-59)

Ainda de acordo com Lins, em Lima Barreto, o fato de os personagens não serem tão próximos entre si os aproxima justamente dos elementos físicos espaciais (1976, p.60). Uma vez discutida a oposição entre personagem e meio, esse argumento poderia soar estranho. No entanto, é a partir desta proximidade que pode ser suscitada uma relação negativa entre o personagem e a ambientação. De fato, ao chegar em Misselthwaite, Mary não conhece ninguém, nem mesmo seu tio, dono da propriedade. A situação de solidão e abandono a faz

mais consciente de sua condição espacial, e isto a leva a observar mais atentamente o ambiente que a cerca.

Posteriormente, Lins discorre acerca de como a ambientação pode dialogar com os sentimentos dos personagens: “Rui Mourão, em *Estruturas*, comenta uma passagem desse gênero em Graciliano Ramos: No capítulo XVII, por exemplo, transmite-nos a ideia de regozijo, de alegria vitoriosa que o assaltou logo após o casamento, de maneira rigorosamente indireta, através de uma descrição da paisagem de São Bernardo” (1976, p.99). Pode-se também apresentar como exemplo o momento no conto *A Cartomante* (1884), de Machado de Assis, em que é expressada a sensação de alívio, longevidade e mesmo euforia, diante da visão do horizonte. Em *O Jardim Secreto*, é possível observar a grande mudança no interior de Mary e sua relação direta com os ambientes em que ela se encontra:

Viver como ela estava vivendo, completamente sozinha em uma casa com 100 quartos misteriosamente fechados e sem ter nada com que se divertir, tinha feito seu cérebro inativo entrar em ação, e de fato sua imaginação estava despertando. Não havia dúvida de que o ar fresco, forte e puro do pântano tinha muito a ver com isso. Assim como o vento lhe dera apetite, e como a luta contra ele havia movimentado seu sangue, as mesmas coisas estavam movimentando sua mente. Na Índia, ela sentia muito calor, e estava sempre muito fraca e mole para se importar muito com qualquer coisa, mas naquele lugar estava começando a se importar e a querer fazer coisas novas. (BURNETT, p.72)

As impressões e perspectivas de Mary não são descritas, entretanto, apenas para fins de aprofundamento psicológico da personagem. Sua relação com o ambiente chega a influenciar diretamente o enredo do romance.

De modo a explorar esta possibilidade, voltemos para a análise de Ryan acerca das formas de apresentação da informação espacial: a primeira é na forma de “mapa”, onde observa-se uma visão panorâmica e “onipresente”, de um ponto de vista vertical e elevado, levando a uma ideia de “Deus”, como se o leitor estivesse mais distante, e portanto, num ponto de vista superior aos demais elementos da narrativa. A outra apresentação seria em modo de “rota”: mais dinâmica, espacial, através de um ponto de vista móvel. Os personagens cumprem uma espécie de itinerário, e o leitor sentir-se-ia como um transeunte. Ryan aponta que este modo é mais comum em narrativas de ficção (2014, p.9). De fato, podemos citar alguns exemplos: as já mencionadas sagas *Harry Potter* e *As Crônicas de Nárnia* apresentam estruturas narrativas em que o leitor parece caminhar no ritmo dos personagens, descobrindo e

observando os ambientes a sua volta, e conseqüentemente, os universos mágicos em que as histórias de fantasia se situam. Do mesmo modo, a novelização do filme de Guillermo Del Toro, *A Colina Escarlata* (2015) leva o leitor a acompanhar a protagonista Edith Cushing em sua exploração da misteriosa propriedade que dá título à obra. É assim também que a ambientação é apresentada em *O Jardim Secreto*, onde a narração descreve os trajetos de Mary desde sua viagem da Índia para a Inglaterra, até cada um de seus passos dentro e fora da mansão em Misselthwaite.

Durante o ato de leitura, inconscientemente cria-se um “mapa mental” a fim de situar-se no universo da narrativa. Os locais são organizados de acordo com as relações estabelecidas entre esses e outros elementos da história, sendo importantes mesmo para a compreensão de eventos. Esse mapa é construído gradativamente na literatura, em oposição ao cinema e ao teatro – neste último caso, ainda mais, uma vez que o cenário é normalmente apresentado aos olhos do espectador simultaneamente no mesmo momento.

Também é pertinente trazer a articulação de Lins acerca de como o espaço pode contribuir para o desenrolar da trama:

Isso, entretanto, é o que tende em geral a ocorrer; que a personagem transforme em atos a pressão sobre ela exercida pelo espaço. (...) Aparece o espaço como provocador da ação nos relatos onde a personagem, não empenhada em conduzir a própria vida - ou uma parte da sua vida - vê-se à mercê de fatores que lhe são estranhos. O espaço em tal caso, interfere como um liberador de energias secretas e que surpreendem, inclusive, a própria personagem (LINS, p. 100).

De fato, vários fatores originários do espaço contribuem para que Mary explore o ambiente em que se encontra: os sentimentos iniciais de solidão e tédio, a posterior curiosidade e interesse por descobertas diante da atmosfera local, o estranhamento inicial e uma necessidade de conhecer o espaço em que se encontra. A situação geral corrobora para que Mary, através da exploração da propriedade, descubra seus dois maiores segredos: o jardim secreto e seu primo Colin Craven, que vive confinado em um quarto. Dado o título do romance, o leitor, de certa forma, tende a esperar que o jardim, mais do que apenas mencionado, seja de fato apresentado através da descoberta de Mary. Este tipo de situação é bem descrita por Lins: “algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera de que certos fatores, dentre os quais o cenário, tornem afinal possível o que se anuncia” (LINS, 1976, p.100). A relação entre as ações de Mary e o espaço é direta e perceptível no romance de Burnett, especialmente entre os capítulos 4 e 8, que narram

desde a primeira vez que ela entra em contato com o ambiente natural de sua nova casa, até a descoberta da porta trancada do jardim secreto. No capítulo 4, um diálogo com a criada Martha leva Mary a uma breve comparação entre seus espaços de vivência: “Mary foi até a janela. Havia jardins, trilhas e grandes árvores, mas tudo parecia monótono e invernal (...) Mary olhou de soslaio à sua volta. Não havia nada para fazer. Quando a senhorita Medlock preparou o quarto de criança, não pensou na diversão. Talvez fosse mesmo melhor ir e ver como eram os jardins” (BURNETT, p. 36). O clima frio e úmido de Yorkshire é de fato uma grande novidade para Mary, que ao longo do romance não pode evitar constantes comparações com suas lembranças da Índia. Podemos observar também que a menina agora percebe-se como maior responsável por seu bem-estar, visto o descaso da senhorita Medlock ao não proporcionar um quarto mais agradável. Ao refletir sobre qual dos ambientes disponíveis poderia melhorar o seu humor, ela opta pela exploração dos jardins.

Pode-se concluir que os espaços em *O Jardim Secreto* têm papel fundamental no desenvolvimento do perfil psicológico, sentimentos e história pessoal de personagens (embora tenhamos dado ênfase a Mary, é possível associar o ambiente do pântano à construção de Martha e de seu irmão Dickon, a quem a narração enfatiza serem naturais daquela região), e provocam influência direta no desenrolar da ação e continuidade do enredo. É pertinente acrescentar também uma função de contextualização da história presente na relação entre personagens e espaço.

Marie Laure Ryan articula o jogo de palavras entre “container” e “contexto” para uma narrativa, afirmando que ambas as situações ocorrem na literatura. A autora afirma que a forma de apresentar um espaço determina ideias e valores atribuídos a ele, e usa o termo clássico *genius loci* (do latim, “espírito do lugar”) argumentando que fatos ocorridos naquele espaço o associam a um “espírito” (RYAN, 2014, p.6). Isto é bem visível em narrativas de suspense como *A Volta do Parafuso* (Henry James, 1898) e *Rebecca* (Daphne du Maurier, 1938) onde fantasmas, sejam literais ou metafóricos são constantemente associados às propriedades onde viveram e faleceram. Outras mídias e gêneros, no entanto, também exploram este conceito: o romance de John Green *A Culpa é das Estrelas* (2012) leva os personagens Hazel e Augustus a Amsterdam onde forma-se uma conexão com o autor favorito de Hazel, e com a figura histórica de Anne Frank. O filme *Meia Noite em Paris* (2011) tem a premissa completamente desenvolvida em torno da convivência entre artistas que habitavam a capital francesa na década

de 20, como Hemingway, Fitzgerald, Picasso e Buñuel. Na cena inicial do filme, o personagem principal observa que o ambiente em que ele se encontra é o mesmo jardim onde Monet criava suas pinturas. Também sob a direção de Woody Allen, um dos enredos de *Para Roma com Amor* acompanha um personagem rememorando sua juventude e questionando sobre o presente ao vagar pelas ruas em que vivia no passado. Situações similares ocorrem na franquia do cinema *Uma Noite no Museu* e no musical da Broadway *Rock of Ages* (2005), associadas a, respectivamente, o Museu de História Natural em Nova Iorque e ao bairro californiano Sunset Strip. A noção de “espírito do lugar” ocorre mesmo na vida real, como observado no documentário *O Despertar da Bela Adormecida* (2009), sobre as produções animadas dos estúdios Disney: o prédio onde as primeiras animações clássicas foram realizadas pelo próprio Walt Disney é visto e tratado com certa reverência, sendo visível um grande descontentamento quando o imóvel é tomado dos profissionais de artes.

Informações sobre o espaço podem sem dúvida contribuir e influenciar a narrativa. Além de sua nova curiosidade e do constante tédio, Mary também é instigada a descobrir informações sobre o jardim no primeiro instante que ouve a seu respeito:

-Um dos jardins fica trancado. Ninguém entra nele faz dez anos. -Por quê? - indagou Mary a contragosto. Aquela era mais uma porta trancada acrescentada à lista das mais de cem naquela casa estranha. - O senhor Craven mandou trancá-lo depois que a esposa morreu subitamente. Ele não permite que ninguém entre ali. Aquele jardim era dela. Ele trancou o portão, cavou um buraco e enterrou a chave. A senhora Medlock está tocando a sineta; tenho que correr.

Depois que ela saiu, Mary se virou e desceu pela trilha que dava no portão da cerca viva. Não conseguia parar de pensar no jardim em que ninguém entrava fazia dez anos. Imaginou que aparência ele teria, e se ainda havia alguma flor viva nele (...) Como podia um jardim ficar trancado? Sempre dava para entrar em um jardim. (BURNETT, 2015, p.37)

O *genius loci* do jardim é posteriormente trazido a tona quando Mary conhece Colin Craven e o questiona sobre sua relação com o pai:

-Minha mãe morreu quando nasci e ele fica infeliz quando olha para mim. Acha que eu não sei, mas já ouvi as pessoas comentando. Ele praticamente me odeia.

-Ele odeia o jardim porque ela morreu - Disse Mary, um pouco consigo mesma. -Que jardim? - indagou o menino.

-Ah! É só... é só um jardim que ela gostava - gaguejou Mary.

(p. 125)

É possível observar como a morte da esposa de Craven continua ressoando não só sobre o jardim, mas sobre a propriedade como um todo, visto que esta, bem como o próprio Colin,

acabam sendo um lembrete deste trauma para o homem. Ocorre então a associação inevitável entre a mansão, Colin, o jardim e a sra. Craven, e nos lembrando, inclusive, da primeira impressão de Mary ao chegar em Misselthwaite: de que estava adentrando uma catacumba.

Dito isto, cabe explorar, ainda no âmbito de espaço como ferramenta de contextualização, o caráter simbólico de certos elementos narrativos. Ryan discorre acerca da possibilidade de “tematização do espaço” e os possíveis significados simbólicos de determinados ambientes: pode-se associar castelos com a ideia de poder, topos de montanhas com o confronto entre o bem e o mal, a ocorrência de lugares sagrados e de portais. Também é possível estabelecer oposições entre o perigo e a segurança associada a ambientes externos e internos, ou mesmo o contrário, relacionando o exterior à liberdade em contraste com o confinamento (2014, p.10). Naturalmente, em sintonia com a caracterização, ou mesmo menção de determinado espaço, outros elementos da narrativa contribuirão com este recurso de tematização: os pensamentos e atitudes dos personagens, bem como a voz narrativa e a própria ação do enredo irão fomentar a associação de características espaciais com determinadas ideias. Em *O Jardim Secreto*, as primeiras menções ao jardim eram permeadas de mistério, segredos, proibição e mesmo lembranças amargas. Ao longo do romance, esta ideia é progressivamente desconstruída, à medida que Mary, junto com o leitor, realiza suas descobertas e adapta as ideias pré-concebidas.

Os ambientes apresentados em uma narrativa podem estabelecer conexões físicas ou metafóricas entre si e entre personagens, valores e ideias. Ryan (2014) utiliza o termo “subespaços tematicamente relevantes” de modo a caracterizar estas situações, e é possível apontar o jardim, não apenas neste objeto de estudo, como uma ambientação já carregada de uma simbologia histórica e literária. Luciana Dimitrov, no prefácio da edição de *O Jardim Secreto* da Martin Claret (2017), retoma alguns significados do jardim ao longo da humanidade. A autora menciona a presença desse espaço em textos clássicos como as fábulas de Esopo e no trabalho artístico de Claude Monet. Então, é traçada uma retrospectiva desde os registros de jardins nos primeiros textos sagrados cristãos e no Alcorão, na cultura persa e antiguidade clássica:

Presentes nos contos de As Mil e Uma Noites, os jardins persas se consolidaram com tamanha importância cultural que atualmente são considerados “Patrimônio Mundial” da Unesco. Na Mitologia Grega, Zeus e Hera comemoraram seu enlace matrimonial no mítico jardim das Hespérides. Símbolo da fecundidade e do eterno renascimento, esse era o jardim onde moravam as ninfas! Longe da mitologia, os gregos descobriram

o luxo dos jardins quando Alexandre, o grande, conquistou a Ásia. Embebidos na influência dos gregos, os romanos, por sua vez, aprimoraram a arte dos jardins ao mesclar as plantas e flores, elementos arquitetônicos ímpares como estátuas, escadas, grutas, fontes... Essas intervenções acabaram por criar os paradigmas que até hoje tangem o conhecimento coletivo sobre jardins: contrapondo-se à natureza selvagem e sua desordem, os jardins simbolizam a cultura, a ordem, a consciência. Organizado ou desordenado, dentro ou fora de paredes, com ou sem elementos arquitetônicos, os jardins ainda são elementos que adornam tanto o mundo real, como o mundo imaginário (DIMITROV, 2017, p.10).

De fato, é possível afirmar que a atitude em relação ao jardim de Misselthwaite nos primeiros capítulos configura-se numa contradição à maioria das significações atribuídas a estes no inconsciente coletivo. Sendo constantemente associados à harmonia, constância e segurança, os jardins podem mesmo ser vistos como ambientes pensados como arte, projetados sob a intenção de apreciação. Por que, então, um jardim seria trancado e permeado de mistério? Os capítulos posteriores nos levam então à conexão do local com a sra. Craven, e como sua morte atribuiu estes significados e sentimentos a ele.

Outra possibilidade de interpretação, simbologia e contextualização relacionada ao espaço se dá através de jogos de oposições relacionados à política na literatura, como questões de colonos versus colonizados observadas em *O Último dos Moicanos* (1992) e o nacional *O Guarani* (1857). É possível abordar um contraste entre o ambiente doméstico, associado à ideia de “lar”, e o mundo exterior desconhecido, como no clássico infantil *O Mágico de Oz* (1900) e na obra de Tolkien *O Hobbit* (1937). Ryan (2014) traz o exemplo de *Anna Karenina* (1877) para ilustrar de que modo um romance pode elencar o diferente modo de vida na cidade grande e no campo (2014, p.10), e é pertinente acrescentar o já citado *Oliver Twist* e *Madame Bovary* (1856) a estes casos.

A perspectiva interior de um indivíduo pode também ser explorada através da relação com o espaço: os sentimentos de separação e exílio são bem expressos na obra épica *Odisseia*, diretamente conectada com a questão geográfica. A quebra de uma situação de alienação para um despertar de descobertas é outra possibilidade relativa ao deslocamento de ambiente, bem presente em histórias que seguem a “jornada do herói” proposta por Campbell (1949). Relacionando com o estudo de Osman Lins, acrescentemos ainda a reflexão acerca do pertencimento em relação ao ambiente, bem como o limite entre o real e a ilusão nos romances de Lima Barreto, em especial, *Triste Fim de Policarpo Quaresma*.

Lembremos de outras obras que ilustram a relação entre o espaço e o interior do sujeito, através do senso e da noção do próprio corpo em relação ao espaço: observa-se em *As Viagens de Gulliver* (1726) e *Alice no País das Maravilhas* (1865) situações em que o corpo dos personagens torna-se aumentado ou reduzido em relação ao cenário, levando a reflexões sobre que outras mudanças a escala provoca, tanto na mentalidade do indivíduo, como num âmbito mais social.

Além de todas as abordagens apresentadas para as possíveis funções do espaço, há ainda a potencial relevância do ato de deslocamento geográfico do personagem ao longo da narrativa. Frequentemente, momentos essenciais da ação se dão através da mudança de espaço, especialmente da entrada em um determinado local. Citando Lotman, Ryan apresenta o argumento de que “a narrativa é concebida quando um personagem atravessa a fronteira entre os espaços simbolicamente modificados” (2014, p.10). Bastante observável em diários de viagens e narrativas sobre jornadas, também é um tropo muito presente em histórias de fantasia e amadurecimento. No primeiro caso, temos os já citados *Harry Potter*, *As Crônicas de Nárnia*, *Alice no País das Maravilhas* e *O Hobbit*, e de modo tão visível que chega a ser literal, a fantasia contemporânea de Neil Gaiman, *O Mistério da Estrela* (1997): no mundo da história, uma muralha separa o território dos humanos de uma terra fantástica habitada por seres mágicos. Sobre estas situações, cabe citar Ryan (2014):

Além de partições horizontais, narrativas podem também apresentar as verticais, correspondendo a o que Pavel (1986) chama de ‘ontologias salientes’: estas ontologias podem opor o mundo da vida cotidiana a um mundo de magia, sonhos para a realidade, imagens existentes em narrativas com histórias integradas, os diferentes níveis de ficcionalidade. Enquanto partições horizontais dividem a geografia do mundo narrativo, partições verticais criam camadas ontológicas dentro do universo narrativo. (RYAN, 2014, p.11)

Já num âmbito mais realista, a protagonista de *Rebecca* passa por transformações práticas e interiores no momento em que chega à propriedade de Manderley. É o que ocorre também em *O Jardim Secreto*, em dois momentos: na partida de Mary da Índia para a Inglaterra, e no instante em que ela destranca a porta do jardim e o adentra pela primeira vez.

Voltando-se para a mídia dos filmes, há também inúmeras possibilidades narrativas envolvendo a relação do espaço com o enredo, os personagens e mesmo com o tempo: Martin apresenta “testemunhos que indicam a primazia do espaço numa definição da especificidade da arte do

filme” (MARTIN, 2003, p. 196), e cita diversos exemplos ao longo do capítulo acerca dos diferentes modos com que um filme pode caracterizar um espaço, para além de uma locação propriamente dita: características físicas dos personagens, suas vestimentas e os elementos do cenário como paisagens e monumentos reconhecíveis podem fornecer uma contextualização espacial.

Mesmo atos de deslocamento no espaço podem ser representados sem necessariamente recorrer à técnica do travelling: Martin cita o uso de elementos como mapas por onde se traça uma trajetória, um globo terrestre girando e parando, ou, como no filme *Suspeita* (1941), de Hitchcock, a imagem de etiquetas de hotel em uma mala (MARTIN, 2003, p. 211). Uma sequência de fusões entre cenários típicos relacionados ou mesmo paisagens em movimento também são apontados como recursos para a expressão do deslocamento.

A relevância do espaço e seu modo de concepção e interpretação no cinema, no modo mais particular em que este elemento se relaciona com esta mídia é bem expressa na seguinte citação de Martin:

A arquitetura, a escultura, o teatro e a dança são, portanto, artes no espaço: o cinema, ao contrário — e a diferença é essencial —, é uma arte do espaço. Quero dizer que o cinema reproduz de forma bastante realista o espaço material real e, além disso, cria um espaço estético absolutamente específico (...). De qualquer forma, o espaço dramático tal como aparece na tela não é de maneira alguma dissociável dos personagens que ali evoluem: não é um suporte, um lugar onde a ação seria “encenada” — *mise en scène*” (vemos o quanto é falso este termo, aplicado ao cinema)—, pois nesse caso um indivíduo que se achasse ao lado da câmera durante a filmagem virilha o essencial do filme; muito pelo contrário, é só o que aparece na tela que é verdadeiramente específico dessa arte. Portanto, o espaço fílmico é um espaço vivo, figurativo, tridimensional, dotado de temporalidade como o espaço real, e que a câmera experimenta e explora tal como o fazemos em relação a este; ao mesmo tempo, o espaço fílmico é uma realidade estética comparável à da pintura sintética e, como o tempo, tornada densa através da decupagem e da montagem. (MARTIN, 2003, p.209-210)

É possível afirmar, portanto, que o espaço nas narrativas possui relevância para além dos fins de ambientação e caracterização da obra, chegando a influenciar muitas vezes a ação e levar o leitor ou espectador a compreender os sentimentos, pensamentos e as motivações dos personagens. Uma vez que podendo tratar-se de um elemento tão fundamental no texto literário, é natural que uma adaptação fílmica deste texto necessite transmitir essa importância através de seus próprios meios. Romance e filme oferecem ferramentas peculiares na construção das inúmeras relações possíveis entre espaço, ação e personagem, possibilitando diversas leituras,

interpretações e intenções artísticas. Foi argumentada a importância de ambientes específicos no romance *O Jardim Secreto* (e conseqüentemente, sua adaptação animada), através de sua relação com os demais elementos da obra, bem como uma temática própria e ideias relacionadas a jardins na cultura e sociedade. Entretanto, de que modos se articulam a apresentação e caracterização deste ambiente?

O fato de nosso corpus se constituir da adaptação televisiva de um romance configura num argumento para a importância da apresentação e discussão de teorias sobre intermedialidade, uma vez que este tipo de adaptação, consistindo na transposição midiática, configura-se como uma das formas mais visíveis do fenômeno. Entretanto, recursos utilizados pela autora de *O Jardim Secreto* na mídia literária e também pelo diretor *Dave Edwards* no filme animado também apresentam traços relacionados às mídias distintas das escolhidas como a principal ferramenta de expressão: diferentes modos de mostrar e contar articulados pelos autores devem ser analisados através do estudo da intermedialidade, de forma a fundamentar uma compreensão de como a relevância do espaço para a narrativa é colocada nas duas obras.

2.1. Indo além do muro: intermedialidade e cruzamento de fronteiras entre palavras e imagens.

Mais de um autor vai além da simples definição de intermedialidade como a interação entre diferentes canais de expressão. É importante especificar as possibilidades ao redor deste fenômeno, de quais maneiras diversas ele pode se apresentar e no que consistem suas técnicas e ferramentas em cada caso. Além disso, é necessária uma compreensão acerca das motivações artísticas por trás de suas ocorrências, e de que forma elas afetam a experiência do leitor ou espectador. O próprio termo “mídia”, de acordo com Schmidt (2003, 2008), engloba “esses sinais semióticos como instrumentos de comunicação, a tecnologia específica utilizada por um meio” (HALLET, 2015, p.611).

Gabriele Rippl nos lembra, na introdução de *The Handbook of Intermediality* (2015), que este vasto campo de estudos vem se expandindo desde os anos 80. A autora afirma que “mídia” praticamente não existe desconectada entre si (RIPPL, 2015, p.1). A importância do aprofundamento nos estudos desta área se sustenta sobre diversos argumentos, sendo um deles inclusive a problemática de definir o termo “intermedialidade” de forma restrita e limitada:

Rippl argumenta que o fato desta ser estudada em tantas áreas diferentes (tais como sociologia e história), suas abordagens e constelações midiáticas acabam por possuir suas próprias e diversas especificidades. Portanto, é necessário afunilar o contexto, de modo a permitir um maior aprofundamento do conceito. Todavia, Rippl consegue articular uma noção básica para fins de introdução: “De modo geral, o termo ‘intermedialidade’ refere-se às relações entre as mídias e, portanto, é usado para descrever um grande repertório de fenômenos culturais que envolvem mais de um meio” (RIPPL, 2015, p.2).

A ascensão dos estudos da intermedialidade vem ocorrendo, naturalmente, em sincronia com a evolução dos meios de comunicação e das mídias digitais, levando a um aumento na ocorrência de combinações, justaposições e referências entre mídias, em diversos artefatos culturais. No início do século XXI, com a internet cada vez mais presente no dia a dia e o desenvolvimento das redes sociais, narrativas *crossmedia* ganharam ainda mais possibilidades: histórias são contadas através de diversas plataformas, que vão de vídeos curtos online a postagens no microblog *twitter*. Um exemplo são as webséries que parodiam clássicos da literatura em formato de vlog, como a vencedora do *Emmy*, *Lizzie Bennet Diaries* (2012), e, dos mesmos produtores, *Emma Approved* (2013). As séries são, respectivamente, adaptações de *Orgulho e Preconceito* e *Emma*, de Jane Austen, e foram pioneiras em um gênero que hoje conta com diversas histórias no mesmo formato por outros produtores, como *Frankenstein*, *Anne de Green Gables* e mesmo nosso corpus, *O Jardim Secreto*.

Rippl aponta para uma necessidade de discutir e analisar as formas de arte e mídia para além de seu formato básico, de modo menos isolado, e levando em conta um “pano de fundo de suas redes midiáticas” (RIPPL, 2015, p.1). Tal argumento inclusive nos faz lembrar a abordagem dialógica de Bakhtin, que ressalta o impacto das relações entre textos e de seu contexto sócio-histórico na produção e recepção de um artefato cultural. Ainda que as referências ou combinações entre mídias não sejam tão evidentes, é importante considerar a situação cultural que permeia sua produção, em relação aos meios de comunicação em uma perspectiva histórica. Para ilustrar, podemos observar o caso do romance infantil *Jumanji*, escrito em 1982 por Chris Van Allsburg: sua primeira adaptação fílmica, de 1995, manteve o elemento chave do jogo de tabuleiro na narrativa, porém, o *remake* de 2017 o substituiu por um console de videogame. A situação não apenas embasa o argumento de Rippl, como também

poderia fundamentar uma boa discussão acerca de adaptação, seus recursos e motivações por trás de decisões criativas.

Outra situação observável na atualidade é a grande ascensão da cultura de imagens no século XXI: um incentivo inicial para a volta desse olhar ocorreu com advento das redes sociais voltadas para a publicação de fotos e vídeos pessoais, bem como outras consistindo em textos cada vez mais curtos. Nos últimos anos, tecnologias de retoque de imagens, e mais recentemente ainda, de inteligência artificial e *deepfake*¹⁰ não só revolucionaram a produção de imagens como também vêm afetando fortemente a relação do ser humano e da cultura com textos verbais e visuais. Deste modo, como negar a participação direta da mídia, seus diversos formatos e suas interrelações com a sociedade?

Já segundo Rajewsky (2012), a intermedialidade pode ser definida num sentido amplo ou restrito. No primeiro caso, a autora traz o termo “cruzamento de fronteiras entre mídias”, significando ocorrências em que um texto representado em determinada mídia afasta-se de suas características principais, e momentaneamente assume a forma de uma mídia diferente. É o caso dos *tableaux vivants*, de filmes *live-action* que apresentam cenas ou personagens em animação (exemplos clássicos são *Uma Cilada Para Roger Rabbit* e os filmes dos Looney Tunes, dos estúdios Warner), ou que procuram mimetizar imagens de pinturas a óleo (*O Retorno de Mary Poppins*, *Anastásia*, *Com Amor*, *Van Gogh*).

No sentido mais restrito, por outro lado, Rajewsky subdivide a intermedialidade em mais três categorias: 1- a transposição midiática, onde ocorre a transformação ou releitura de determinado texto em uma mídia diferente da original (adaptações fílmicas, novelizações), 2- combinação de mídias, que por vezes suscitam até mesmo novos gêneros, como a ópera e mesmo a animação, e por fim, 3- as referências intermidiáticas, onde uma mídia se utiliza de seus próprios recursos para a evocação ou imitação de uma mídia diferente.

Wolfgang Hallet (2001) apresenta uma abordagem similar, classificando as primeiras e mais básicas formas de intermedialidade como *evidente* e *secreta*. No primeiro caso, uma mídia é parte integrante e inseparável da outra, onde se originam gêneros como a já citada ópera e

¹⁰ Do dicionário Cambridge online (tradução nossa), “*deepfake*”: gravação em áudio ou vídeo que substitui a voz ou rosto de alguém pela de outra pessoa, de forma a parecer real.

mesmo os filmes de modo geral. O autor cita o termo trazido por Pfister, “plurimedialidade”, definindo estas situações (2001, p.24-29). Já na intermedialidade secreta, ocorre a transformação de um meio no outro. Numa argumentação similar, Rajewsky utiliza os termos *referências intermediáticas* em oposição às *intramediáticas*: o primeiro caso consiste na utilização de ferramentas de várias mídias no mesmo texto. O clássico *O Pequeno Príncipe* (1943) de Antoine de Saint-Exupéry é um exemplo. Suas ilustrações não só são necessárias para a compreensão da trama como também diretamente mencionadas e apresentadas no texto: “Certa vez, quando tinha seis anos, vi num livro sobre a Floresta Virgem, ‘Histórias Vividas’, uma imponente gravura. Representava ela uma jibóia que engolia uma fera. Eis a cópia do desenho” (SAINT-EXUPÉRY, 2009, p. 3). A imagem elaborada pelo próprio autor segue a frase, bem como depois, no mesmo capítulo: “fiz, com lápis de cor, o meu primeiro desenho. Meu desenho número 1 era assim:” (SAINT-EXUPÉRY, 2009, p.4). Passagens similares ocorrem diversas vezes na obra. Outra situação é o romance contemporâneo juvenil do estadunidense Rick Riordan, *A Pirâmide Vermelha* (2010), em que símbolos da antiga escrita egípcia são grafados ao longo do texto como parte integrante da narrativa de aventura e fantasia.

As referências intramediáticas, por outro lado, ocorrem quando a mídia original do texto busca reproduzir ou imitar um meio diferente utilizando seus próprios recursos, como os já citados filmes que reproduzem pinturas a óleo: “Esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos.” (RAJEWSKY, 2012, p. 26). Outra técnica intramediática bastante presente na literatura é a *écfrase*, que visa descrever imagens de forma minuciosa, a fim de traçar uma espécie de quadro na mente do leitor. O conto *Bliss* (“*Felicidade*” em tradução de Érico Veríssimo), de Katherine Mansfield ilustra um bom exemplo deste recurso, ao descrever o arranjo de frutas organizado pela protagonista:

Havia tangerinas e maçãs tocadas por manchas avermelhadas. Havia pêras amarelas lisas como seda, uvas brancas cobertas por uma floração prateada, e um cacho repleto de uvas vermelhas, comprado especialmente para combinar com os tons do novo tapete da sala. Que ideia pomposa e absurda! Mas na verdade ela havia comprado as uvas exatamente por essa razão. “Eu preciso daquelas uvas vermelhas para puxar o tapete para a mesa (MANSFIELD, 1969).

Nos estudos sobre intermedialidade, há um questionamento acerca do quanto as referências intermediáticas são ou não aparentes ao leitor: o quanto o autor expôs especificamente um meio além das palavras? E, partindo na direção oposta, o quanto vem da

perspectiva do leitor identificar determinada mídia? Neste âmbito, Hallet afirma que “esse tipo de intermedialidade, direta ou indireta, requer uma certa quantidade de conhecimentos ou investigação no campo da referência midiática” (2015, p.606), argumentando sobre a necessidade de determinados conhecimentos básicos a respeito da mídia mimetizada no texto literário em questão.

Hallet enfatiza a intermedialidade ocorrente nos textos literários, definindo-os como “obras à base da palavra”, ou obras onde vocábulos impressos são a forma de reprodução midiática e base principal do canal da mensagem. É certamente um desafio categorizar determinadas formas de intermedialidade na literatura, devido às suas fronteiras tênues e mesmo uma linguagem própria: histórias em quadrinhos são um ótimo exemplo, visto o uso de onomatopeias e as funções atribuídas a espaços vazios, tanto para fins estéticos como parte de sua estrutura e organização.

Diferente do teatro ou cinema, em que uma nova mídia como a música pode materialmente transpor a forma básica de narração, a literatura “só pode evocar a música em forma imaginária, no ato da leitura” (HALLET, 2015, p. 607). Do mesmo modo, ocorre com a evocação das artes visuais. Em alguns romances, estas são parte integrante da obra, sendo lidas em sincronia com as palavras, como no exemplo de *O Pequeno Príncipe*. Ao optar pela referência intramediática, portanto, o autor literário dispõe como recurso apenas as palavras escritas:

Uma das questões centrais é a forma como a representação ou referência a outros meios de comunicação é específico para o meio literário ou tipo de texto em que ele ocorre. Por exemplo, em um texto narrativo como um conto ou um romance, uma peça de música pode ser mencionada por um dos personagens ou pelo narrador, e nesse sentido, ser uma parte mais ou menos importante do mundo da história. Pode contribuir para equipar um personagem com certas características ou experiências ou ilustrar e contextualizar o mundo em que a história se passa (HALLET, 2015, p.607)

Especificamente tratando-se de referências à mídia musical, podemos apresentar diversos exemplos: a passagem em *A Volta do Parafuso* em que Miles executa uma peça no piano, se articula com uma ação importante do clímax da novela. Os universos fantásticos da Terra Média e Nárnia, nas obras de, respectivamente, Tolkien e Lewis, têm sua gênese descrita a partir de canções. E por fim, nos primeiros capítulos de nosso objeto de estudo é citada uma cantiga de roda entoada por crianças para atormentar Mary. A menina demonstra ao longo do romance sentir-se intimamente afetada pelo conteúdo de sua letra, especialmente o trecho

“*mistress Mary, quite contrary*” (traduzido por João Sette Câmara como “*Dona Mary, que só fere*”), ao expressar, através da voz narrativa, que se apropriou da personalidade irritável descrita na canção.

Além das mídias musicais, há, naturalmente, inúmeras possibilidades de referências não apenas às formas de expressão artística como também aos meios de comunicação. Hallet argumenta que, tratando-se da imitação de uma mídia por um texto literário, há possibilidades envolvendo *representação*, *menção explícita* e *tematização* desta mídia por um texto. É importante lembrar que é possível que todos estes casos ocorram simultaneamente em uma obra literária, e o autor aponta para a necessidade de identificação e análise dos efeitos evocados por estas relações intermidiáticas.

A écfrase é um exemplo de intermedialidade envolvendo suas ferramentas literárias bem esquematizado por teóricos, segundo Hallet. Por outro lado, alguns conceitos relativos ao campo intermidiático ainda carecem de uma análise mais aprofundada e uma sistematização coerente (HALLET, 2015, p.607). O autor enfatiza a atenção que deve ser voltada a novos modos de referências a outras mídias na literatura, especialmente com a ascensão das mídias digitais. É estabelecida uma abordagem comparativa acerca dos efeitos das relações intermídia entre diferentes sistemas de signos (no caso, as palavras e as imagens). Mais uma vez, faz-se necessário lembrar, para fins de compreensão, a importância do conhecimento multidisciplinar das linguagens além da literatura, tais como a música e as artes visuais, presentes na articulação destas relações. Acerca disso, o autor argumenta:

Uma vez que na maioria dos casos, um texto literário não alude ou refere-se a apenas um meio, mas a uma grande variedade e diferentes tipos de mídia, o tipo de meio que uma obra literária endereça ao texto, incorpora ou imita também é relevante no que diz respeito à caracterização mais geral e abrangente de tipos de relação intermídia pelo qual um texto literário é dominado. Conceitos como ‘musicalização’ (Wolf, 1999) ou ‘visualização’, portanto, referem-se à predominância de um determinado meio de um texto literário ou da sua forma estética. No entanto, uma caracterização tão global de uma obra literária não implica que outras mídias não são representadas ou referenciadas em um determinado texto literário (HALLET, 2015, p.609).

Ainda de acordo com Hallet, (2015) a referência às novas tecnologias de comunicação na literatura é apontada como uma resposta desta a uma "ascensão cultural das novas mídias", colocando a literatura como um “meio de reflexão cultural” que pode mesmo representar a influência e os papéis da mídia na sociedade e de que forma ela atua na vida das pessoas

(HALLET, 2015): neste quesito, é natural mencionar quase que automaticamente as clássicas distopias de ficção científica, especialmente *Admirável Mundo Novo*, de Huxley (1932) e *1984*, de Orwell (1949). Num período mais recente, porém trazendo à tona tecnologias conhecidas e menos avançadas, o suspense *Morte Súbita*, escrito em 2012 por J.K. Rowling dá ênfase em como fóruns de internet afetam o dia a dia de uma vizinhança aparentemente pacata. Já o romance de 2015 *Vermelho, Branco e Sangue Azul*, de Casey McQuiston, atribui grande importância ao gênero e-mail, reproduzindo seu canal de comunicação virtual nas páginas de uma narrativa que discute questões envolvendo política, figuras públicas e especialmente os direitos LGBTQIAPN+.

A relação de um texto literário com um determinado artefato midiático distinto também consistirá em referências ao seu respectivo sistema semiótico. Há evidências (explícitas ou não) das semelhanças e diferenças entre os sistemas semióticos representados e os utilizados como principal meio. Hallet cita Rajewsky ao elencar a mídia filme, cuja “tematização ou imitação no texto verbal literário evoca necessariamente o contraste entre a representação visual e verbal ou entre o sistema verbal monossemiótico do texto literário e a composição multissemiótica do filme” (2015, p.610). O autor aponta para o quão relevantes, ou mesmo indispensáveis determinadas referências a outras mídias podem ser para a própria trama. Um exemplo claro é o artefato que atribui o título a *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (1890).

Além da simples referência, há vezes em que a literatura procura realmente reproduzir, através de seu próprio sistema de signos, uma outra mídia, ao que Hallet se refere como “traduzir” (2015, p.610). O romance *Jazz*, de Toni Morrison (1992), é trazido como exemplo:

Morrison traduz a técnica musical desta arte para uma estrutura de composição e uma técnica narrativa. O primeiro parágrafo da novela define a melodia e introduz o fio condutor da temática (...) através da ‘elaboração perpétua desta melodia original’ (Brown, 2003, p. 182) o romance desenrola o núcleo temático introdutório e, assim, imita uma peça de jazz completa. Todas as histórias subsequentes prestadas por diferentes vozes narrativas podem ser consideradas como solos de improvisação, mas também interagem uns com os outros e com o motivo central, constituindo um polígono contínuo (...) o leitor experimenta a característica estética mais marcante da música jazz em forma *semioticamente traduzida* e se torna parte da sua plateia.

Há também a possibilidade de referência a um sistema semiótico ou estética geral de determinada mídia. Hallet oferece o exemplo do romance *Palácio da Lua* (Paul Auster, 1989) que faz um desenho da indústria cinematográfica em ascensão através das extravagantes salas

de cinema, trazendo também uma discussão acerca da relação da sociedade com a mídia (HALLET, 2015, p.611). Na mesma vertente, o meio de comunicação e arte da fotografia faz parte da essência do conto *As Babas do Diabo* (1959), de Julio Cortázar, bem como do filme que inspirou poucos anos depois: *Blow-up - Depois Daquele Beijo* (1966). Certas vezes, ocorrem no texto até mesmo elementos da ação ligados a obras de arte e meios de comunicação: o conto interativo *Ekphrasis*, de Carmem Maria Machado, possui todo o enredo girando em torno de pinturas em telas. As peças de Shakespeare *Hamlet* e *Sonho de Uma Noite de Verão* apresentam momentos cruciais envolvendo a própria mídia teatro, num recurso metalinguístico. Mesmo na antiguidade clássica, observamos a participação ativa da forma de arte escultura apresentada no mito de Pigmalião e Galateia, em que o artista apaixonou-se por sua peça.

As ocasiões em que a intermedialidade estabelece este propósito ativo nas narrativas literárias é classificado por Hallet como “intermedialidade intratextual”, num termo similar ao já exposto por Rajewsky. Aqui, as referências a outras mídias “co-constituem” o texto e seu significado, sendo parte integrante deste. O autor afirma, ainda, que “as funções e efeitos da intermedialidade dependem, pelo menos em boa medida, das maneiras específicas com que uma obra literária usa formas e gêneros para dar vida ao mundo (ou parte dele), criar, representar e comunicar” (HALLET, 2015, p.607). A análise intermediática deve, portanto, focar no modo como as dimensões do texto literário (de um gênero específico) se conectam com determinada ocorrência de um meio distinto.

Há algumas funções observáveis na ocorrência de intermedialidade intratextual na literatura: em alguns casos, uma determinada peça ou forma de arte pode influenciar os personagens e seu desenvolvimento: desenhos e ilustrações, frequentemente acompanhados de um sentimento de frustração, delinearam algumas atitudes do narrador personagem de *O Pequeno Príncipe*. Em outro caso, na obra de Wilde, o famigerado retrato do protagonista no auge de sua beleza e juventude é em parte responsável por sua ruína e decadência moral. Por fim, a mídia fotografia desempenha importante papel na constituição do protagonista de *Janela Indiscreta* (1942). Esta influência também pode ocorrer no próprio discurso narrativo, na estrutura e materialização de efeitos a partir da éfrase, como já exemplificado no texto de Mansfield, e enfatizado nesta passagem do romance infantil *Mary Poppins*:

Vupt! Lá estavam eles dentro do quadro. E como era verde lá dentro e como era quieto e que gramado macio e quebradiço debaixo de seus pés! Eles mal podiam acreditar

que era verdade, e ainda havia galhos verdes que raspavam seus chapéus quando passavam debaixo deles, e pequenas flores coloridas se enrolando em seus sapatos. Eles olharam um para o outro, e perceberam que tinham mudado. Para Mary Poppins, o Rapaz dos Fósforos parecia ter comprado para si um novo conjunto completo de roupas, pois agora estava usando um brilhante casaco listrado verde e vermelho e calças brancas de flanela e, o melhor de tudo, um novo chapéu de palha. Parecia estranhamente limpo, como se estivesse sido polido (...). Ela também, logo descobriu, mudara. Em torno de seus ombros estava dependurado um lindo manto de seda sintética todo estampado, e as cócegas que sentia na nuca eram causadas, o espelho lhe contou, por uma longa pluma encaracolada que caía da fita de seu chapéu. Seus melhores sapatos haviam desaparecido, e no lugar deles estavam outros muito mais chiques, com grandes e brilhantes fivelas de diamantes (TRAVERS, 2014, p. 36).

Para além dos fins de estética, as descrições vívidas que caracterizam a éfrase nesta passagem configuram uma reviravolta na ação: a entrada dos personagens no desenho. As mudanças na aparência de Mary Poppins e do Rapaz dos Fósforos dão ênfase ao fato de que eles não estão mais em seu mundo, assim como as descrições sensoriais. Estas buscam proporcionar ao leitor a ideia de participar da aventura, junto com os protagonistas, no mesmo passe de mágica que os transportou.

Há ainda possibilidades de abordagem de temas em relação a certas formas de arte, como *Jazz* de Morrison, que levanta a discussão acerca da população afro-americana em Nova Iorque no século 20, e *Palácio da Lua*, que aborda as questões da cultura em relação à sociedade. Em suma, qualquer referência intermediária na literatura irá informar algo sobre sua temática.

Já em se tratando das funções extratextuais, a primeira situação é justamente a última levantada acerca da categoria anterior: um ponto de vista metaficcional envolvendo a intermedialidade pode abordar a relação da narrativa com a realidade e os contextos de produção e recepção. Em *Palácio da Lua*, o protagonista faz a mediação da realidade visível, o espaço da história, traduzindo-o em texto verbal. É imprescindível destacar o fato de que o personagem Effing é cego, e que o protagonista Fogg “abre o mundo para seu avô cego, traduzindo suas percepções em palavras” (HALLET, 2015, p. 615). De modo similar, em *O Jardim Secreto*, a visualização e outros aspectos sensoriais são mediados em dois níveis: o narrativo, que é o romance propriamente dito, e sua descrição feita pela personagem Mary para Colin, antes dele ir de fato até o espaço do jardim.

Um nível de intermedialidade para além do texto literário em si consiste nas adaptações:

tratado por teóricos como tanto um produto como um processo: adaptar pode ser entendido como “alterar”, “ajustar” ou “tornar adequado” (HUTCHEON, 2011), sob a perspectiva dos estudos culturais consiste em contar uma história originada de um texto fonte em um novo formato. Este formato pode incluir uma nova mídia: a adaptação fílmica, por exemplo, articula meios de *mostrar* no lugar do *contar* proporcionado pela literatura. Essa situação é semelhante a forma de intermedialidade que consiste na reprodução de uma mídia por outra através de seus próprios recursos. Sobre adaptações, Rajewsky argumenta:

É importante notar que uma única configuração midiática pode preencher os critérios de dois ou até de todas as três das categorias intermidiáticas apresentadas. Como filmes, por exemplo, as adaptações cinematográficas podem ser classificadas na categoria de combinação de mídias; como adaptações de obras literárias, elas podem ser classificadas na categoria de transposições midiáticas; e, se fizerem referências específicas e concretas a um texto literário anterior, essas estratégias podem ser classificadas como referências intermidiáticas (...). Abrem-se assim, camadas adicionais de sentidos que são produzidos especificamente pelo ato de se referir, ou de relacionar, filme e texto. Em vez de ser simplesmente baseada numa obra literária original preexistente, uma adaptação cinematográfica pode, então, constituir-se em relação à obra literária, caindo assim também na categoria de referências intermidiáticas (2012, p. 26).

Entretanto, a adaptação ainda é um tema de certo modo negligenciado na área de estudos do cinema. James Naremore (1999) argumenta que, na época do estudo, a atenção dispensada às adaptações vinha praticamente da área da literatura, basicamente como um modo alternativo de ensinar a respeito dos clássicos literários (NAREMORE, 1999, p.1). Há algumas adaptações celebradas, sucesso de crítica e de público que frequentemente figuram como exemplo: *Lolita* (1962) e *Laranja Mecânica* (1972) por Stanley Kubrick, ou *Mrs. Dalloway* (1998), por Marleen Gorris são algumas menções. Atualmente, esta abordagem não é mais a única, havendo estudos mais recentes sobre as adaptações, que vão além do seu potencial pedagógico e que por vezes abordam objetos fora do cânone. No entanto, ainda há muito com o que contribuir para este campo de estudo, como o autor argumenta posteriormente, e como se objetiva o resultado deste trabalho.

Naremore relembra, no entanto, que as adaptações que não têm origem em romances são frequentemente desprezadas, embora fortemente presentes na cultura contemporânea: são citados os filmes *Batman* (1989) e *Missão Impossível* (1996), cujos textos-fonte são, respectivamente, histórias em quadrinhos e uma série de televisão. O autor afirma que “o repertório de coisas usualmente discutidas sob a rubrica da adaptação é um tanto superficial”

(p.1), fazendo lembrar da discussão acerca de adaptações animadas e literatura infantil, que consistem no corpus deste trabalho.

De fato, mesmo o próprio cinema tradicional já foi definido por Michael Klein¹¹ como uma arte que combina mídias como a dança e a pintura. A animação, portanto, pode ser lida como uma arte intermediária que combina diretamente o cinema com as artes plásticas.

A animação, bem como qualquer outra mídia, apresenta naturalmente recursos únicos e uma capacidade expressiva específica de apresentar uma narrativa de acordo com seus contextos e intenções. Ela pode mesmo ser considerada um termo guarda-chuva, uma vez que abrange mais de uma técnica: o *stop-motion*, através de fotografias em série de objetos, a animação digital, que por sua vez subdivide-se em ao menos três estilos, o tradicional em 2D, a computação gráfica que reproduz o 3D introduzida pelo estúdio Pixar no final dos anos 80, e o mais recente que intermedeia os dois, chegando próximo à técnica artística da aquarela, observado em *Klaus* (2019) e *Wish: o poder dos desejos* (a ser lançado no ano de conclusão deste trabalho). Em suma, ainda no âmbito da técnica, a animação oferece toda uma gama de possibilidades criativas relacionadas a quais forem os objetivos estilísticos e narrativos. Esteja buscando uma representação próxima do realista, ou mais estilizada e mesmo abstrata, o artista dispõe de uma liberdade criativa e um poder estético único, proporcionados pelas possibilidades de estilos gráficos distintos.

O valor deste meio de produzir filmes é defendido através de uma série de argumentos tanto no campo da adaptação literária como do cinema em si: o teórico Paul Wells (2002) coloca a animação como a linguagem mais adequada na representação de imagens evocadas no texto literário: o fato de desenhos serem completamente concebidos através do traço das mãos humanas, além do recurso “quadro a quadro”, possibilita transições visuais, que podem ser bruscas ou suaves, bem como transformações de elementos de maneira única. Acerca desse aspecto da especificidade da animação alinhada com o ato de adaptar romances, Queiroz (2020) afirma em estudo sobre uma adaptação animada da obra *Oliver Twist*:

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 expresso da maneira como é presente na linguagem escrita, como também para moldá-lo de acordo com a especificidade do meio) (...) Em suma, o filme animado conta com um

¹¹ Escritor estadunidense autor de *The English Novel and the Movies* (1981)

vocabulário de expressão único e complexo que transcende as barreiras linguísticas, mostrando-se livre dos limites da tradução literal dos filmes *live-action* (QUEIROZ, 2020, p.144-145).

Precisamente, há possibilidades de visualização de elementos abstratos como ideias, sentimentos e pensamentos. Através da mídia animação, torna-se executável “exteriorizar” o que é interior, animar o que é naturalmente inanimado, e mesmo atribuir um traço objetivo a elementos subjetivos. Um exemplo prático é trazido por Wells (2002) em um curta animado da diretora canadense Caroline Leaf, em que o fluxo de consciência e a memória, descritos em uma narrativa, são representados através de uma técnica de tinta sobre vidro.

O controle preciso sobre o movimento dos elementos na animação é mais um traço específico deste meio, uma vez que as cenas são elaboradas através da composição sequencial de imagens de modo a reproduzir uma ilusão de movimento contínuo. Não limitadas à manipulação do movimento, certo controle sobre o tempo também faz parte das possibilidades expressivas da narrativa animada: embora atualmente estes recursos também se utilizem em filmes *live-action*, estratégias de edição envolvendo a velocidade dos movimentos são amplamente empregadas em produções animadas em analogias à passagem do tempo. Tais recursos acerca do tempo e do movimento estão à disposição do artista para a criação de determinados efeitos expressivos e dramáticos, de acordo com suas intenções.

Tanto no que diz respeito às possibilidades de estilização como na manipulação visual da realidade, cabe citar o cineasta Richard Williams (2009), sobre o incentivo de Walt Disney ao estudo de anatomia e física mecânica na elaboração de animações. Embora pudesse supor-se que sua intenção seria aproximar a arte da animação ao realismo, a fala do diretor apresenta a direção oposta: sendo pioneiro na observação de modelos vivos para a animação, Disney é citado por Williams:

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 (WILLIAMS, 2009, p. 370).

O artista francês Émile Cohl é considerado o pai do desenho animado, sendo atribuído a ele o primeiro filme realizado através desta técnica. Atribuída a Cohl, Williams cita uma

máxima relacionada ao poder de suspensão da realidade inerente às animações: “não faça o que uma câmera pode fazer – faça o que uma câmera não pode fazer” (WILLIAMS, 2009, p. 16)

Certamente a capacidade de suspensão da realidade é um traço visível e considerável nos trabalhos de animação, podendo ser utilizado tanto para a já mencionada expressão de elementos abstratos, como na representação de narrativas surreais, ambíguas, fantásticas, ou simplesmente mais imaginativas. Certa facilidade nas mudanças da direção narrativa também é oferecida ao animador através da liberdade de representação dos movimentos, perspectivas e mesmo do espaço.

A dualidade sobre as possibilidades de representação real versus abstrata, é abordada em capítulo inteiro do *Manual da Animação* de Williams (2009). A discussão é desenvolvida a partir de sua introdução, em que o autor cita importantes profissionais da área da animação:

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)

Em um capítulo anterior, Williams também afirmou que “praticamente, *qualquer* parte de uma animação pode ser inventiva. Não temos a obrigação de *imitar* a vida. Para isso temos as câmeras” (p. 374). As declarações nos lembram do que talvez seja o elemento fundamental mais básico, embora por vezes ignorado, na criação artística: a imaginação. Criatividade e inventividade são fatores transformadores que influenciam diretamente a experiência de um filme, sua leitura e interpretação. Dito isto, a associação entre animações e adaptações literárias feita por Wells em seu artigo nos leva mais uma vez à discussão sobre fidelidade: da mesma forma que este fator não necessariamente é o mais importante em uma adaptação, talvez também não seja na apresentação das imagens de um filme, seja ele adaptado ou não. Wells afirma que o dialogismo com outras expressões artísticas, presente na animação, há nela uma maior liberdade e menos preocupações com o realismo. (WELLS, 2007, p.200), o que permite certo destaque ao que poderíamos considerar um “valor simbólico da imagem”. O cientista afirma, inclusive, que a animação não seria “um ato de gravação, mas sim de *interpretação*”

(2007, p. 201, grifo nosso), num sentido bastante similar ao aspecto interpretativo já mencionado no processo de adaptar.

É verdade que existe ainda um preciosismo em relação ao texto-fonte, especialmente quando ele trata de literatura celebrada. Hutcheon aponta em *Uma Teoria da Adaptação* (2011), como ainda há uma hierarquização de mídias, levando a adaptação de literatura para o cinema a ser vista como a “mais angustiante das transposições” se comparada a “formas de arte elevadas” (HUTCHEON, 2011, p.66), tais como a literatura clássica. Estas são vistas com certa reverência, e, como já expôs Robert Stam (2006), a fidelidade é frequentemente o fator principal de avaliação da qualidade das adaptações. No trabalho de Imelda Whelehan sobre adaptações literárias, George Bluestone é mencionado em sua afirmação de que a fidelidade de uma adaptação só é questionada quando o filme não arrecada lucro o suficiente nem é sucesso de crítica, pois quando o oposto acontece, este fator é simplesmente ignorado. (*apud* Whelehan, 2002, p. 6)

Numa vertente similar, Naremore aponta um já considerado senso comum, “composto de uma mistura de estética Kantiana e ideias Arnoldianas sobre a sociedade” (1999, p.2). Esta noção de cultura, qualificada sob o nome de Matthew Arnold, é definida através de uma tradição judaico-cristã que associa determinada arte às melhores facetas da humanidade, levando, portanto, a uma sociedade justa e “civilizada”. Tal pensamento leva a um binarismo de oposições geralmente levadas em conta ao se discutir adaptações filmicas: “literatura x cinema”, “alta cultura x cultura de massa”, “original” x “cópia”. “Tal premissa foi iniciada no meio do século XIX e continuou através do que pode ser vagamente descrito como um conjunto de pressupostos Kantianos, isto é, tanto o fazer arte como sua apreciação eram concebidos como atividades especializadas, autônomas e transcendentais, tendo muito a ver com formas específicas de mídia” (NAREMORE, 1999, p.2). Chega a ser irônica, no entanto, esta demasiada preocupação e primazia com uma estética, em se tratando de arte, quando há mais de um século, a supremacia de um único padrão aceitável desta vem sendo desconstruído. Um exemplo é o celebrado modernista James Joyce, com a inovadora narrativa de *Ulysses*.

O romance mais famoso de Joyce é inclusive considerado uma paródia da *Odisseia* de Homero, bem como *Hugh Selwyn Mauberley*, de Ezra Pound, que pode ser lido como paródia da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri (HUTCHEON, 1985, p.17). Aqui, encontramos mais

uma ironia, levando em conta que há um senso comum de que a adaptação, bem como sequências e paródias têm menor valor, por consistir numa “imitação” ou tentativa de cópia de “tesouros culturais originais” (NAREMORE, 1999, p. 10). Embora esse seja um argumento utilizado para justificar a hierarquia de gêneros, mídias e a primazia pela fidelidade, não leva em conta o fato de que textos, como os exemplos mencionados, por vezes desestabilizam o sistema e passam a ser parte do cânone. Também é contraditório o fato de que, por um lado, as referências intermediáticas, até certo ponto, atribuem grande valor a alguns textos (as referências bíblicas em vários textos de Machado de Assis, poemas baseados em quadros como *Cape Cod Evening*, de Edward Hopper), enquanto, por outro lado, em se tratando das adaptações, que como argumentamos não deixam de ser uma expressão da intermedialidade, são normativamente mal vistas.

Naremore não nega, no entanto, a importância das questões de forma e estética no estudo das artes, bem como a relevância da literatura clássica e suas adaptações fílmicas. Ele lembra de argumentos contra a indústria cultural pós Segunda Guerra, a exemplo de Adorno e Greenberg, onde fomentaram-se debates acerca da forma versus o conteúdo:

A indústria capitalista de filmes, especialmente Hollywood (...) reconheceu desde o início que poderia ganhar alguma legitimidade entre os espectadores da classe média ao reproduzir facsímiles de arte mais respeitáveis, ou adaptar literatura para outro meio” (p.3). Há registros do início do século XX de um grande investimento da indústria em produções adaptadas de Shakespeare e Dante. (NAREMORE, 1999, p.3)

O autor aponta que, ironicamente, o modernismo anti-burguês e anti-mainstream emergiu no mesmo período da acessibilidade comercial das artes na forma de filmes e livros: o século XX. Acerca disso, é apontado como a análise da relação entre cinema e televisão é um campo de estudo fértil, porém subestimado. Inúmeras séries de televisão foram fonte para adaptações cinematográficas, como *A Feiticeira* e *As Panteras*, ambas sucesso entre as décadas de 60 e 70. Ao mesmo tempo, a televisão também é um meio altamente interessado no cânone literário. A BBC foi responsável por adaptações seriadas que já são parte da cultura pop, como sua celebrada versão de *Orgulho e Preconceito* (1995). No século XXI o argumento ganha ainda mais força com a ascensão dos serviços de streaming e seu forte investimento em adaptações literárias: um dos últimos grandes sucessos da plataforma Netflix foi inspirado em *A Volta do Parafuso*, e recentemente, o mesmo canal lançou filmes baseados em *Persuasão*, de Jane Austen, e *O Amante de Lady Chatterley*, de D.H. Lawrence. Levando em conta o apelo

comercial, também não se pode ignorar uma onda de investimentos em adaptações de bestsellers, remakes, sequências e spin-offs. Podemos relacionar este fenômeno com a afirmação de Naremore: “O estudo da adaptação precisa unir-se ao estudo da reciclagem, remaking e toda outra forma de recontagem na era da reprodução mecânica e comunicação eletrônica” (NAREMORE, 1999, p.11). De fato, uma vez que existe esta ascensão de diversos meios de adaptação, é certamente válido que a academia também direcione seus estudos de forma mais abrangente, de acordo com o contexto contemporâneo.

Retomando a analogia da intermedialidade com o ato de traduzir, Naremore (1999) cita o trabalho de Bluestone sobre adaptações fílmicas levando em conta as mudanças entre sistemas de códigos. Naremore reafirma a importância de considerar os espectadores, bem como as políticas culturais e situações históricas ao tratar-se de teoria e crítica das adaptações. É apresentada uma problemática diante desta comparação com a tradução devido a uma tendência à predileção pelo cânone literário no que consiste o texto fonte, em detrimento da própria natureza do cinema (NAREMORE, 1999, p.6). Outra questão diz respeito à linha narrativa, que às vezes pode dificultar o processo de adaptação se comparado com a tradução: há textos que apresentam apenas em seu final, características que alteram completamente a interpretação da trama. Naremore conclui seu argumento citando a concepção dialógica de Bakhtin ao afirmar que uma metáfora relativa à *intertextualidade* poderia ser mais adequada que a da tradução, afirmando, por fim, que “o pós-modernismo poderia ser descrito como uma tentativa de adaptar todas as mídias entre si” (1999, p.9). Baseado nesta afirmação, podemos utilizar o termo “adaptação” para explorar este modo de referência entre mídias em que um sistema de signos procura reproduzir a experiência sensorial de outro.

Similarmente a Stam, Naremore (citando Fassbinder), aponta para uma primazia da crítica pela fidelidade nas adaptações e indica que “a transformação cinemática de um trabalho literário não deveria nunca assumir que seu propósito é simplesmente a realização das imagens que a literatura evoca na mente dos leitores, tal pressuposto é absurdo, Fassbinder escreveu ‘pois há muitos leitores diferentes, com diferentes fantasias’” (1999, p.9). O autor pontua ainda que, enquanto certos diretores prezam pela fidelidade nas adaptações, alguns desejam “interrogar ou ler o texto inicial” (1999, p.9). Acrescentado a esse fator, existe a questão da especificidade de cada mídia, em que as ferramentas peculiares a cada meio oferecem recursos

únicos de contar histórias. O sentimento transmitido por meio de palavras procura ser evocado, no cinema, através de imagens em movimento e som. Acerca disso, citamos 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, senão 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)

Bluestone é citado por Naremore numa afirmação que pode endossar este argumento: frequentemente ocorre nas adaptações literárias uma tentativa de “metamorfosear” romances em outra mídia, ao invés de uma abordagem mais inovadora ou discursiva (1999, p.5). Bluestone, no entanto, traz à tona as possibilidades narratológicas da nova mídia, enfatizando a necessidade de se teorizar especificamente esta forma de mídia (NAREMORE, 1999, p.5), o que nos leva novamente à questão da especificidade de cada mídia.

Mesmo um recurso metalinguístico pode encontrar alternativas de acordo com a mídia de adaptação, resultando numa experiência inovadora. Um bom exemplo é a peça *Peter e Wendy*, escrita por J.M. Barrie em 1904 que aproveitou a possibilidade metalinguística de quebra de quarta parede do gênero teatral, ao expressar no texto, a necessidade de aplausos da plateia para reviver a personagem da fada que definhava. Na adaptação cinematográfica de 2003, uma frase de efeito relacionada ao ato de salvamento da fada é evocada repetidas vezes, incentivando o público no cinema a fazer o mesmo.

Voltando a uma questão que lembra a hierarquia mencionada por Hutcheon, Naremore retoma a discussão de uma certa elitização e preferência acadêmica pelos romances como obra fonte das adaptações usualmente estudadas. No entanto, ele também pontua a importância de uma maior amplitude dos estudos de adaptação, levando em conta, em um viés sociológico, o público consumidor, uma indústria cultural acadêmica e o aparato comercial envolvido nas produções. O autor afirma que “os acadêmicos precisam desviar levemente a discussão de adaptação do tema de ‘grandes romances para grandes filmes’, e, ao mesmo tempo, dar menos atenção às questões puramente formais do que aquelas econômicas, culturais e políticas” (NAREMORE, 1999, p.8). De fato, a relação com a sociedade e o estabelecimento de diálogo

e reflexão em diversos contextos é uma das qualidades da arte e da adaptação. Contextos de produção e de recepção são fundamentais na compreensão de motivações por trás de escolhas, ferramentas e recursos envolvidos na disseminação de textos quando recontados.

3. ARTICULAÇÃO ENTRE PERSONAGENS E AMBIENTAÇÃO EM *O JARDIM SECRETO* (ROMANCE E ANIMAÇÃO)

3.1. Da ruína ao florescimento: os segredos do jardim

Argumentamos, no capítulo teórico, que o espaço é de suma importância para a literatura, em especial, para as narrativas (romances, novelas, contos e crônicas). No caso específico de *O Jardim Secreto* (romance e animação), questões ligadas ao espaço oferecem um olhar sobre aspectos dos personagens, suas trajetórias de vida, valores, traços e sentimentos. Além disso, a ambientação, tanto natural como doméstica, em nosso objeto de pesquisa, funciona em vários momentos como fio condutor da ação ao longo da trama.

Narrativas literárias, sobretudo romances, consistem de caracteres linguísticos tendo como ferramenta e canal de comunicação o texto verbal e a mídia escrita. Entretanto, como exposto no aporte teórico, quando determinada mídia busca mimetizar ou reproduzir aspectos sensoriais convencionalmente evocados por outras formas de arte, ocorre um fenômeno de intermedialidade (HALLET, 2015, p. 606). A questão é, então, em que passagens de *O Jardim Secreto* ocorre esta situação, como se dá a articulação dos textos verbais de modo a evocar uma mídia distinta, o que pode ter levado a estas escolhas estilísticas e narrativas pela autora, e como isso pode se relacionar com o ato da leitura.

Neste capítulo, buscaremos expor as ocorrências intermediárias relacionadas ao espaço no romance de Burnett, como elas se relacionam com os personagens e de que maneiras contribuem com a ação narrativa. Posteriormente, exploraremos de que modo estas passagens do texto foram remediadas e ressignificadas no formato de longa-metragem televisivo, através dos recursos e ferramentas específicas da mídia animação.

O enredo do romance é desenvolvido a partir da mudança da menina Mary Lennox da colônia inglesa na Índia para o condado de Yorkshire, logo após esta tornar-se órfã. Mary nunca recebeu afeto ou atenção de seus pais, porém sempre viveu cercada de serviçais que a entretinham e faziam suas vontades. Isso a leva a sentir um maior estranhamento quando vai viver no solar de Misselthwaite, onde ninguém lhe dá muita importância, e o ócio e a solidão passam a lhe causar um grande incômodo. Certa curiosidade, além da sugestão da criada Martha Sowerby e, principalmente o forte sentimento de tédio, influenciam Mary a vagar pelos pântanos onde fica a casa.

Embora a solidão e o marasmo sejam os motivos para os passeios de Mary pela propriedade, ao longo destes, a menina passa por leves mudanças físicas e psicológicas, resultantes da atividade física e exposição à natureza. O seguinte trecho do capítulo 7 expressa bem como seu contato com o ambiente externo se relaciona com seu humor e sentimentos:

“Mary se sentiu mais solitária do que nunca quando soube que Martha já não estava na casa. Foi para o jardim o mais rápido possível e a primeira coisa que fez foi correr dez vezes em volta do jardim do chafariz. Contou as voltas com cuidado e, quando terminou, sentiu-se mais animada” (BURNETT, 2019, p. 66). A situação descrita possui impacto sobre a personagem, pois ela foi apresentada como uma criança fraca que praticamente nunca expressava sentimentos ou emoções positivas.

Este momento do romance ilustra bem a argumentação elaborada por Lins (1976) quanto a influência direta do ambiente, em especial sua caracterização, com o estado de espírito dos personagens. O sentimento enfatizado de solidão em Mary, causado pela ausência de Martha, é também um bom exemplo da articulação de Lins acerca da relação geral entre mais de um personagem e o espaço (1976, p. 60): a mansão de Misselthwaite é descrita, pela perspectiva de Mary, como intimidante e enfadonha, essas sensações acabam por inevitavelmente aproximá-la de Martha, que é a única pessoa que lhe oferece um contato amigável. A ausência da criada, portanto, acentua as emoções negativas de Mary em relação ao ambiente. No sentido oposto, quase ironicamente, também é a convivência de Mary com Martha que leva a primeira a aproximar-se da natureza: Martha não apenas descreve a ambientação natural onde vive para Mary, como também lhe presenteia com a corda de pular, influenciando-a indiretamente a explorar os jardins da propriedade.

O desejo e o prazer em estar ao ar livre adquirem proporções ainda maiores à medida que Mary descobre informações sobre a existência de um jardim murado e trancado, em algum lugar da propriedade. Após o tédio, a curiosidade passa a ser o maior fator motivador de suas explorações, transformando-se posteriormente numa busca deliberada pelo tal jardim, sua porta e a chave que a abre: “Ela queria ver o jardim porque ele estava trancado fazia muito tempo. Parecia que ele deveria ser diferente dos outros lugares, e alguma coisa estranha deveria ter acontecido ali ao longo de dez anos” (BURNETT, 2019, p.71).

A ideia do jardim ter uma história, e possivelmente um acontecimento relacionado ao fato dele ser proibido e portanto, escondido, configura exatamente o caráter de *genius loci* exposto por Ryan (RYAN, 2014, p.6). A narrativa que permeia o local estimula a curiosidade de Mary, que se sente solitária e entediada, sendo uma criança negligenciada em seu novo lar. O possível “jardim secreto” lhe dá algo em que pensar, e uma motivação para explorar a propriedade. Ao longo dos capítulos, o leitor, através de Mary, gradativamente descobre que o jardim pertenceu à esposa de seu tio Archibald Craven, dono da propriedade, que ele mandou trancá-lo há dez anos, quando ela faleceu, e que ele passou a odiar o jardim.

O interesse no mistério acerca do jardim está relacionado ao conceito de segredo em si: Bennet e Royle (2014, p. 271) relacionam o segredo aos próprios atos de comunicação. Eles consistem na interação para fins objetivos de se adquirir determinada informação, seja ela uma peça de conhecimento ou uma opinião. Tanto numa conversa como em qualquer leitura, uma notícia, um recado ou uma postagem online, nós buscamos a mensagem do interlocutor. A leitura de um romance é, por si, um ato de descoberta. É para compreender o todo que avançamos por cada capítulo, numa jornada de descoberta, tal como Mary em sua busca pelo jardim trancado em Misselthwaite.

Um segredo é o que é encoberto, deliberadamente ou inadvertidamente escondido, mantido separado e à parte (a palavra “segredo” vem do latim *secernere*, onde “se” significa “a parte” e “cernere” significa “separar”); mesmo os romances consumidos mais rapidamente envolvem segredos, ainda que apenas porque narrativas são lineares e os conteúdos de um trabalho não podem ser apresentados todos de uma vez. Toda narrativa pode ser definida como um processo de descoberta e revelação. (BENNET e ROYLE, 2014, p. 271)

Os autores levantam a questão “como tal momento da narrativa joga luz sob o enigma do crime”, referindo-se a histórias de detetive, exemplificando que uma situação não precisa

necessariamente ser apresentada no texto como um segredo para ser lida como tal (BENNET e ROYLE, 2014, p. 271). No entanto, no caso de *O Jardim Secreto*, cada nova informação aprendida por Mary encaixa-se gradativamente no quadro geral que compõe o ambiente deliberadamente mantido oculto (na exata definição do termo), o jardim do título. Tal como Bennet e Royle classificam o prazer em ler histórias de detetive de acordo com um ato de investigação propriamente dito, da mesma forma o leitor torna-se um companheiro de investigação de Mary em sua busca pelos mistérios da propriedade.

O tédio e a solidão de Mary são claramente acentuados pelo ambiente em que ela se encontra: a mansão é grande, permeada de segredos e proibições, sem atrativos para uma criança e muito menos companhias. Isso não é expresso apenas na voz narrativa, tampouco dito apenas pela própria Mary. Martha Sowerby traz um comentário de sua mãe relacionando a solidão de uma criança ao ambiente de Misselthwaite: “Martha, pense só em como você se sentiria, num lugar grande como aquele, perambulando sozinha, e sem mãe. Faça o melhor que você puder para alegrá-la” (BURNETT, 2019, p. 74). A senhora Sowerby é constantemente referida como alguém que entende muito acerca de cuidados com crianças, sendo apresentado o argumento de que ela criou doze filhos. A menção de suas falas por Martha reforça a importância do ambiente externo natural para o bom desenvolvimento de Mary: “Minha mãe mandou dizer para a senhorita ficar fora de casa o máximo possível, mesmo que esteja chovendo, contanto que se agasalhe bem” (BURNETT, 2019, p.75). A associação do espaço com os sentimentos de solidão e tédio levam a mulher a presentear Mary, através de Martha, com uma corda de pular. Este fato é de grande importância para a ação narrativa: Mary sentese surpresa diante da atenção e do cuidado de receber um presente, sendo, portanto, incentivada a pular corda e conseqüentemente, tornar a explorar o exterior da propriedade. Isso a direciona diretamente a uma importante pista acerca do jardim misterioso.

Mary pulou por todos os jardins e pelo pomar, descansando de vez em quando. Por fim, foi para a sua trilha especial e decidiu tentar ver se conseguiria percorrê-la toda pulando corda. Ela teria muito o que pular, e começou lentamente, mas antes de ter percorrido metade da trilha estava com tanto calor e tão sem fôlego que foi obrigada a parar. Ela não se importou muito, porque já havia contado 30 pulos. Parou com uma risada de prazer, e, ali, eis que estava o pintaroxo se balançando em um comprido ramo de hera. Ele a havia seguido e a cumprimentou com um pio. À medida que Mary pulava na direção dele, sentiu uma coisa pesada em seu bolso bater contra seu corpo a cada pulo, e quando viu o pintaroxo, riu de novo. —Ontem você me mostrou onde estava a chave —comentou ela. —Hoje deveria me mostrar onde fica a porta, mas acho que você não sabe! (BURNETT, 2019, p.77)

Tal como o percurso de Mary pulando corda e seguindo o pintarroxo, podemos observar aqui um verdadeiro trajeto relacionando espaço e ação: os sentimentos de tédio e solidão de Mary acentuados pela mansão influenciaram a senhora Sowerby a presentear Mary com a corda. O presente incentivou Mary a explorar ainda mais os jardins, numa maneira de aproveitar seu presente e afastar os ditos sentimentos. Esta ação a levou à trilha, e portanto, ao pintarroxo, cujo posicionamento levou Mary a enfim encontrar o jardim secreto:

Uma lufada de vento percorreu a trilha e era mais forte do que as outras. Era forte o bastante para balançar os galhos das árvores, e era mais do que suficiente para balançar os compridos ramos de hera não podados que pendiam do muro. Mary tinha se aproximado do pintarroxo, e subitamente a lufada de ar jogou para o lado alguns ramos de hera, e mais subitamente ainda Mary pulou na direção deles e os agarrou. Fez isso porque tinha visto alguma coisa sob eles: uma maçaneta redonda que estava encoberta pelas folhas. Era a maçaneta de uma porta. (...) Depois, ela atravessou a porta, fechou atrás de si e ficou recostada nela, olhando à sua volta e respirando rápido por conta do entusiasmo, do deslumbramento e do prazer. Ela estava dentro do jardim secreto (BURNETT, 2019, p.78).

A escolha de palavras articula detalhadamente a ação da natureza, na forma do vento, de modo que ela seja claramente visualizada. Ao final do trecho, observamos a ênfase na reação física espontânea de Mary, através de sua respiração ofegante, ilustrando bem a relação de espaço, corpo e sentimentos.

Nas passagens seguintes, as descrições sensoriais desenvolvem-se tornando possível notar de que forma o ambiente do jardim relaciona-se diretamente com os cinco sentidos de Mary, iniciando-se pela audição, no instante em que ela adentra o espaço:

—Como aqui é silencioso! —sussurrou ela. - Que silencioso! Depois, ela esperou por um momento e ouviu o silêncio. O pintarroxo, que havia voado para o topo de sua árvore, estava silencioso como todas as outras coisas. Ele nem sequer bateu as asas, ficou empoleirado sem se mexer e olhou para Mary. -Não é de se espantar que faça tanto silêncio— sussurrou ela de novo. —Eu sou a primeira pessoa a falar aqui em dez anos.

Ela se afastou da porta, pisando no chão de leve, como se tivesse medo de acordar alguém. Mary ficou contente por ter grama sob seus pés, e por seus passos não fazerem barulho (...) Tudo era estranho e silencioso e ela parecia estar a centenas de quilômetros de qualquer pessoa, mas, de algum modo, não se sentia nem um pouco solitária. (BURNETT, 2019, p.80-81)

Devemos enfatizar como o sentimento de solidão, tão presente na vida de Mary, se esvai tão logo ela finalmente encontra-se no local que vinha ocupando seus pensamentos. Em seguida,

seu olfato, tato e paladar são respectivamente estimulados, de acordo com cada aspecto do jardim:

Ela se inclinou bem próximo aos brotos e sentiu o cheiro fresco da terra úmida. Mary gostou muito do cheiro (...). O exercício deixou-a com tanto calor que primeiro arrancou o casaco do corpo e depois o chapéu, e, sem perceber, estava sorrindo para a grama e para os pálidos botões verdes o tempo todo (...) Depois, correu de leve pela grama, abriu devagar a velha porta e saiu, esgueirando-se por entre as heras. Suas bochechas estavam muito vermelhas, os olhos brilhantes, e ela comeu tanto no almoço que Martha ficou encantada (BURNETT, 2019, p.81-83).

Estas são passagens em que a mídia literária busca reproduzir através de seus próprios recursos, sensações que costumam ser experimentadas através de canais distintos, por sentidos além dos utilizados para experimentar um texto verbal em sua essência. São descritos aromas, sons e sensações táteis, cujo contato acontece em um jardim real. Aqui, é válido recordar o argumento de Bruno (2005) acerca do espaço do jardim poder ser relacionado a um espaço estético, como se fora uma obra artística possível de ser apreciada e vivenciada por múltiplos sentidos. Especificamente acerca de jardins, a autora argumenta que, nesse espaço, onde a natureza deve ser contemplada e visualizada como um museu, o espectador também se torna ator do objeto de espaço visual, tal como se entrasse em uma pintura (BRUNO, 2005, p. 195). A autora faz um registro da relação entre a jornada pitoresca (presente nos jardins) e o feminino, exemplificado nos romances *Emma* e *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen.

Nestas passagens, foi possível visualizar a ideia argumentada por Bennet e Royle (2014), em sua analogia entre o processo de leitura e o desvendamento de segredos: o impacto da mansão de Misselthwaite sobre as emoções de Mary e sua trajetória por sua área externa gradativamente lhe forneceram pistas acerca do segredo envolvendo o jardim, até que ela enfim o localiza. No que poderia ser considerado um recurso metalinguístico, em certo momento do romance, o menino Colin Craven, primo de Mary, interessa-se por suas narrativas, principalmente as que dizem respeito às suas experiências espaciais:

Ele queria saber há quanto tempo Mary estava morando no solar de Misselthwaite; queria saber em que corredor ficava o quarto dela; queria saber o que ela andava fazendo; se detestava o pântano quanto ele; e onde ela tinha morado antes de chegar em Yorkshire. Mary respondeu a todas as perguntas e muitas outras, e ele se recostou no travesseiro e ficou ouvindo. Pediu que contasse muitas coisas sobre a Índia e sobre a viagem pelo oceano. Descobriu que, por ser inválido, não tinha aprendido coisas do mesmo modo que as outras crianças. Uma das babás dele o ensinara a ler quando era muito pequeno, e ele vivia lendo e olhando figuras em livros esplêndidos. (BURNETT, 2019, p.126)

Momentos anteriores do romance abordaram o interesse das pessoas pelas narrativas de outros sobre suas diferentes realidades, como os relatos de Martha acerca do fascínio de sua família pelo que Mary tinha a contar sobre a Índia. No entanto, mais uma vez, é o segredo em torno do jardim do título que provoca maior curiosidade em Colin.

O fator secreto da situação é mencionado como atrativo de modos direto e indireto na narrativa: “Colin também não tinha nada mais em que pensar e a ideia de que havia um jardim secreto o atraiu tanto quanto atraía Mary. Ele fez uma pergunta atrás da outra. Onde o jardim ficava? Ela nunca tinha procurado a porta? Jamais perguntara aos jardineiros?” (BURNETT, 2019, p.127). Observamos que, tal como o interesse pelo mistério, o conhecimento acerca do jardim funcionou como quebra de uma rotina entediante, dando a Colin algo em que pensar, e portanto, entreter-se, tal como Mary no início do romance.

Colin nasceu num momento próximo à morte de sua mãe, o que o levou à rejeição paterna. Os sentimentos de luto e medo condicionaram o senhor Craven a acreditar que seu filho encontraria o mesmo destino trágico da mãe muito em breve. Essa ideia se estendeu a todos na casa, e somado à saúde frágil do menino, o tornou uma criança voluntariosa e intimamente amedrontada. Ele passa a viver recluso em seu quarto, desenvolvendo uma ojeriza à ideia de ser visto por estranhos e de estar em outro ambiente, ainda que médicos o recomendassem ar puro. No capítulo seguinte, Mary expõe diretamente a associação do interesse de Colin com o fator secreto do jardim: “ele sabe muitas coisas que aprendeu em livros, mas não sabe nada além disso. Diz que sempre esteve doente demais para reparar nas coisas e detesta sair de casa, detesta jardins e jardineiros. **Mas ele gosta de ouvir sobre este jardim porque ele é secreto.** Eu não me atrevi a contar muito, mas ele disse que gostaria de ver o jardim” (BURNETT, 2019, p.159, grifo nosso).

Neste capítulo, encontramos algumas reflexões acerca de segredos: o segredo do jardim é atraente e emocionante, e desenvolve grande interesse nas duas crianças. Posteriormente, Colin revela a Mary um retrato de sua falecida mãe, oculto atrás de uma cortina. Quando questionado sobre isso, ele responde: “ela é minha e não quero que todos a vejam” (BURNETT, 2019, p.132). Observamos aqui o segredo como um recurso de proteção a algo querido e

precioso, que não pode ser compartilhado com todos. O desejo de Mary que o jardim permaneça secreto é similar a esse sentimento de Colin em relação ao retrato de sua mãe, em uma passagem que expõe uma comparação entre diferentes tipos de segredo:

–Se o jardim fosse um segredo e pudéssemos entrar nele, poderíamos ver as coisas crescerem mais a cada dia e ver quantas roseiras estão vivas. Está entendendo? Ah, **você não consegue entender como seria melhor se fosse um segredo?** (...) –Eu jamais tive um segredo -falou ele -, exceto pelo segredo de que não vou sobreviver até ficar adulto. Eles não sabem que eu sei disso, então é um tipo de segredo. Mas **gosto mais desse tipo de segredo agora.** –Se você não obrigá-los a levá-lo até o jardim -suplicou Mary -, talvez... Eu tenho quase certeza de que posso encontrar um meio de entrar lá em algum momento. Depois, se o médico quiser que você saia de casa em sua cadeira de rodas e você puder mesmo fazer sempre o que quiser, talvez possamos encontrar algum menino para empurrar a cadeira e podíamos ir para lá sozinhos. **Ele seria para sempre o nosso jardim secreto.** (...)

–**Eu não me importaria com o ar puro num jardim secreto.** (BURNETT, 2019, p. 130, grifo nosso)

Observemos que no diálogo entre as crianças há oito ocorrências da palavra “segredo”, ressaltando, dentre vários aspectos, o traço que torna o conhecimento do jardim como algo especial, que traz conforto e passa a unir os dois primos através de um pacto de fidelidade e confiança.

Em seguida, ocorre um dos mais importantes momentos de intermedialidade no romance, quando a autora utiliza-se de éfrase. Lembremos que esta técnica, em sua definição original seria uma “descrição detalhada de pessoas, paisagens, batalhas, lugares e objetos [...] Com o objetivo de fazer o ouvinte ‘ver’ o sujeito com os olhos da mente” (KARASTATHI, 2015, p. 158¹²). O uso deste recurso costuma ter como objetivo levar o leitor ou ouvinte a conceber uma imagem realista e detalhada através das palavras. A teoria de Louvel (2012, p.60) foi mencionada em capítulos anteriores, com ênfase na descrição de obras de arte através de palavras escritas.

Antes da fala carregada de éfrase de Mary, a voz narrativa, do ponto de vista da personagem, chega a apresentar um argumento acerca da descrição vívida realizada, supondo que possibilitar uma visualização a Colin o levará a compreender a necessidade de manter o jardim em segredo:

¹² Todas as traduções apresentadas no presente trabalho são nossas, salvo exceções mencionadas nas referências bibliográficas.

Ela teve quase certeza de que, se continuasse a falar e pudesse fazê-lo ver o jardim em sua imaginação como ela o havia visto, Colin ficaria tão feliz que não suportaria pensar que entrasse qualquer um no jardim quando bem entendesse. -Vou contar como eu acho que ele seria, caso pudéssemos entrar lá - falou ela. -o jardim ficou trancado por tantos anos que, talvez as plantas tenham crescido emboladas umas nas outras. Ele ficou deitado sem se mexer e prestou atenção enquanto ela continuava a falar das roseiras que talvez tivessem trepado de árvore em árvore, pendendo delas, e sobre os muitos pássaros que talvez tenham feito ninhos lá porque o lugar era muito seguro (...) -Quantas coisas você sabe. Tenho a sensação de que já entrou no jardim. (BURNETT, 2019, p. 130-131)

Ocorre, aqui, uma mediação entre a realidade visualizada e descrita por Mary e uma imagem concebida na imaginação de Colin através de suas palavras, tal como o já mencionado caso dos personagens de *Palácio da Lua* no exemplo citado por Hallet (2015, p. 615). Podemos mesmo interpretar essa situação como metaficcional, estando Colin no lugar do leitor: o personagem ouve as descrições da prima e elabora uma representação visual em sua mente, de modo similar ao efeito causado pelas descrições textuais no ato da leitura.

Lembremos que, numa espécie de círculo, a própria Mary já esteve no lugar de Colin: ela passou a ter interesse pelo espaço do pântano e atribuiu-lhe imagens, ideias e sentimentos, simplesmente através do que lhe foi contado. A menina, então, repassa as descrições vívidas e sensoriais para o primo, por meio de suas próprias palavras:

-É o lugar mais bonito que existe -discordou Mary. -milhares de coisas encantadoras crescem nele e há milhares de criaturas ocupadas em fazer seus ninhos, tocas e covis, e piando e cantando ou chiando umas com as outras. Elas estão sempre muito atarefadas e se divertem muito embaixo da terra, nas árvores ou no urzal. É o mundo delas.

-Como você sabe de tudo isso? -perguntou Colin, virando-se e se apoiando em seu cotovelo para olhar para ela.

-Na verdade, eu nunca estive lá -confessou Mary, lembrando-se subitamente disso. Somente passei por lá de carruagem à noite. E achei horrível. A Martha foi quem primeiro me falou do pântano e depois o Dickon. Quando Dickon fala sobre o pântano, você tem a impressão de ter visto e ouvido e as coisas que ele está contando, e de estar em meio às urzes sob os raios do sol, com os tojos cheirando a mel e tudo cheio de abelhas e borboletas. (BURNETT, 2019, p. 142)

É importante mencionar que Mary estende sua admiração pelo ambiente do pântano ao seu novo amigo Dickon: o irmão de Martha Sowerby é introduzido pouco após Mary encontrar o jardim, e lhe introduz conhecimentos sobre a natureza e cuidados de jardinagem. A descrição pictórica de Dickon por Mary expressa bem seus sentimentos em relação ao que o garoto representa: “Ele tem olhos muito redondos e azuis que estão sempre arregalados, olhando à sua volta. E dá muita risada com sua boca larga... e suas bochechas são vermelhas como...

vermelhas como cerejas” (BURNETT, 2019,p.144). Podemos observar como Mary associa Dickon a emoções e experiências agradáveis, naturalmente relacionadas à sua proximidade com o pântano e a natureza no geral.

Dickon, no entanto, não é o único personagem a ser associado com a ambientação natural, tampouco com o jardim do título. Este poderia ser lido como uma analogia para Colin, ainda que a própria Mary afirme serem ele e Dickon extremamente diferentes. Colin e o jardim, outrora amados, são mantidos em segredo, trancados e negligenciados após a morte da senhora Craven, devido ao luto e ao ressentimento. Eles evocam a memória da mulher, e principalmente de sua perda, pois ela faleceu no jardim no mesmo período em que Colin veio ao mundo. É feita, inclusive, uma analogia que descreve a senhora Craven como mãe das flores do jardim: o jardineiro Ben Weatherstaff afirma que ela “as amava como se fossem crianças” (BURNETT, 2019, p.93). Há também, um medo de punição em meio à possibilidade de interação com o garoto e com o local, mas Mary o faz mesmo assim.

Existe, ainda, uma dúvida em relação à sobrevivência de ambos, relacionada diretamente à negligência. Esse fato é expresso em momentos distintos do mesmo capítulo:

–Você acha que não vai sobreviver? –indagou ela, em parte porque estava curiosa, em parte porque queria que se esquecesse do jardim. –Acho que não–respondeu ele com a mesma indiferença de antes. -desde que me entendo por gente escuto as pessoas dizerem que não vou sobreviver. (...), –O jardim está morto? –interrompeu ele. –Em breve estará, caso ninguém cuide dele (BURNETT, 2019, p.128- 129).

Tanto Colin quanto o jardim, portanto, estão praticamente fadados a perecer. Uma fala de Martha associa esta possibilidade ao abandono do menino, afirmando que “as crianças que não são amadas raramente sobrevivem” (p.158). Com esta passagem, podemos lembrar da fala de Ben Weatherstaff sobre a senhora Craven amar as flores como crianças, e considerar que estas, também dificilmente sobreviverão sem cuidado e atenção.

Pode-se desenvolver uma interpretação de que o senhor Craven os mantenha escondidos e ocultos também como uma forma de proteção, da mesma forma que Colin não quer que a imagem de sua mãe seja vista por todos, e que as crianças também não querem compartilhar o jardim. O medo de perder o filho para a morte também permeia a postura do homem sobre o modo como o menino é criado. Existe um desejo de preservá-lo e ao mesmo tempo uma

resistência em entrar em contato com ele, talvez como um modo de preservar a si mesmo da possibilidade de passar novamente pelo luto.

No entanto, Colin e o jardim possuem potencial para a vida. Este é despertado após sua descoberta por Mary em suas andanças movidas por emoções provocadas pelas condições ambientais. A fala de Colin expressa no trecho a seguir refere-se a ele próprio, no entanto, pode facilmente ser associada ao jardim, visto que ambos encontram-se na mesma situação: “-Se ela tivesse sobrevivido, acho que eu não viveria doente o tempo todo - resmungou ele. -me atrevo a dizer que nesse caso, eu também sobreviveria. E meu pai não odiaria tanto olhar para mim” (BURNETT, 2019, p.131). Ora, em um cenário em que a senhora Craven houvesse sobrevivido, naturalmente seu jardim jamais seria abandonado, uma vez que cuidar dele consistia em sua atividade favorita. Desta forma, ele não apenas sobreviveria, como também não seria objeto de desprezo do senhor Craven, muito menos seria mantido trancado e oculto.

O espaço em que Mary se encontrava e suas circunstâncias apresentaram certa influência em seu primeiro encontro com Colin, tal como ocorreu antes na relação de seu interesse pelo jardim secreto, e posterior descoberta:

Mary foi acordada no meio da noite pelo barulho de chuva forte caindo em gotas pesadas contra a janela. Chovia torrencialmente, e o vento “uivava” nos cantos e nas chaminés da enorme casa antiga. Mary se sentou na cama, sentindo-se infeliz e zangada.

—a chuva está tão brava quanto eu já fui —disse ela. —veio só porque sabia que eu não queria que ela viesse.

Afundou o rosto no travesseiro. Não chorou, mas ficou deitada detestando o barulho da chuva forte e detestando o vento e seus “uivos”. Ela não conseguiu voltar a dormir. O barulho triste a manteve acordada porque ela também se sentia triste. Caso se sentisse feliz, o barulho provavelmente a acalentaria. Como “uivava” e como caíam as gotas grandes açoitando a vidraça!

—Soa exatamente como uma pessoa perambulando perdida pelo pântano e gritando - comentou ela.

Já fazia uma hora que ela estava acordada se revirando na cama quando subitamente algo fez com que se sentasse e virasse a cabeça em direção à porta, escutando. Ficou ouvindo por um bom tempo.

—Agora não é o vento — sussurrou. — isso não é o vento. É diferente. É aquele choro que eu ouvi antes. (BURNETT, 2019, p.122)

Uma vez que a situação climática e os sons locais fazem parte da ambientação, neste trecho podemos argumentar de que modo a ambientação apresenta certa influência sobre o humor de Mary, que se frustra com o barulho que a impede de dormir. Observemos a associação articulada pela própria voz narrativa, atribuindo seu estado de espírito às condições locais. Sua

próxima ação é determinada de acordo com este problema: decidida que não é apenas a chuva que quebra o silêncio, a menina segue pelos corredores da propriedade em direção ao som, até ser levada a um quarto misterioso. Então, Mary depara-se com a presença de seu primo Colin.

O fato de Mary encontrar o jardim enquanto explorava a propriedade, por causa das condições ambientais desfavoráveis e os sentimentos provocados por estas, não é a única associação que pode ser interpretada entre este espaço e o personagem Colin, tampouco o contexto em que ambos são apresentados: a atmosfera relacionada à morte, o teor de luto e o grande ressentimento diante da perda da senhora Craven. Colin e o jardim também encontram-se numa situação precária e de morte iminente, devido ao abandono, e a atenção dispensada à ambos no decorrer da narrativa desperta seu potencial para a vida (ou, nas palavras de Dickon e Mary, para a “jovialidade”).

Lembremos novamente aqui da associação de Bruno (2015) acerca de corpo e espaço geográfico como espaço vivido, uma vez que ambos os objetos sujeitos são considerados habitáveis. O próprio jardim, além de principal item de ambientação e título da obra, pode mesmo ser lido como um personagem. Não à toa, há muitos trechos em que o jardim é referido de modo antropomórfico, em que se ressaltam seu dinamismo e o quanto pulsa de vida, como se possuísse atributos humanos.

Até então, analisamos algumas passagens onde a intermedialidade se dá no romance através das descrições pictóricas, com ênfase no espaço do jardim. Argumentamos que este é considerado um espaço pictórico por definição, uma vez que se configura através da ação humana de modo a funcionar como uma obra de arte, ou espaço artístico, onde o sujeito que o visita torna-se parte da composição (BRUNO, 2015). As escolhas criativas de Burnett incluem recursos como a écfrase e apelo sensorial nas passagens sobre o jardim e outras ambientações naturais. No entanto, é possível relacionar mesmo este fator de caracterização juntamente com as demais semelhanças entre o jardim e o personagem Colin, como ilustrado no trecho:

Quando ela entrou no quarto, o fogo queimava forte na lareira e, à luz do dia, Mary viu que o quarto de fato era muito bonito. Havia cores vívidas na tapeçaria do chão e das paredes, além de pinturas e livros em estantes que deixavam tudo brilhante e confortável, apesar do céu nublado e da chuva. **O próprio Colin parecia uma pintura.** Estava vestindo um roupão de veludo e sentado sobre uma grande almofada de brocado. Suas bochechas estavam coradas. (BURNETT, 2019, p.139-140, grifo nosso).

Certamente, a perspectiva de Mary sobre o quarto de Colin, outrora proibido e misterioso, a leva a um caráter de observação específico após ela estabelecer um vínculo com o primo, compartilhando com ele parte do segredo do jardim. A associação do menino com uma pintura, além de referência direta a esta mídia, pode levar a uma associação com o gênero “naturezamorta”, levando em consideração que ele, assim como o quarto e o jardim, possuem traços pitorescos e mesmo belos, encobertos por sua atmosfera mórbida.

A evocação direta da mídia pintura é o exemplo perfeito de uma referência intermediária como trazida por Rajewsky (2012). Segundo a autora, estas “devem ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (...) seja para se referir a um subsistema midiático específico” (p.25).

Outra possível interpretação pode ser articulada acerca das relações entre sujeitos: os personagens infantis, Mary e Dickon, além de demonstrarem interesse, preocupação e mesmo afeto pelo jardim, são visualizados lhe dispensando atenção e cuidado através de suas ações de recuperação da natureza do local. Por outro lado, o jardim, acaba reverberando, de modo positivo, no comportamento e no caráter emocional e psicológico das crianças. Embora isso não seja diretamente mencionado, as consequências da dedicação de Mary ao jardim são constantemente descritas:

“Mary nunca tinha sentido pena de si mesma, somente se sentira cansada e contrariada, pois desgostava muito das pessoas e das coisas. Mas, agora, o mundo parecia estar mudando e ficando mais agradável” (BURNETT, 2019, p.94). Esta passagem expõe bem o contraste entre a postura de Mary em relação a si, seus arredores e relacionamentos num momento anterior à sua constante exposição aos ambientes naturais, e após isso. Capítulos depois, a personagem passa a pontuar impressões acerca de sua aparência, que não se tornam escassas adiante no romance: “estou engordando -comentou Mary - e ficando mais forte. Antes, eu estava sempre cansada. Quando covo, não me canso nem um pouco. Gosto de sentir o cheiro da terra revolvida.” (BURNETT, 2019, p.104). Mais adiante, Mary expressa seus sentimentos diante da nova realidade, em sua primeira interação com o tio Archibald Craven, proprietário de Misselthwaite: “-quero brincar lá fora - retrucou Mary, na esperança de que sua voz não

falhasse. -nunca gostei de brincar ao ar livre na Índia. Aqui eu sinto fome e estou engordando” (BURNETT, 2019, p. 115). Além da melhora no apetite, refletido em sua forma física, as observações acerca do aspecto saudável de Mary elaboram-se de maneiras ainda mais complexas ao longo dos capítulos, sendo inclusive apontadas pelos demais personagens:

-A senhorita está bem mais forte do que era - comentou Dickon, olhando para Mary enquanto ela cavava. -Está começando a ficar com uma aparência diferente, com certeza.

Mary estava radiante por conta dos exercícios e do bom temperamento.

-A cada dia que passa eu fico mais gorda -retrucou ela, exultante. -A senhora Medlock vai ter de comprar vestidos mais largos para mim. E a Martha diz que meu cabelo está ficando mais cheio. Ele já não é tão ralo e cheio de pontas duplas como antes (BURNETT, 2019, p.162).

Em um momento anterior a esta passagem, Mary reflete acerca da relação entre o contato com o jardim e os crescentes benefícios em sua saúde física e mental, até lhe ocorrer que o espaço poderia ter o mesmo efeito sobre Colin:

O excelente médico havia dito que ele deveria tomar ar puro, e Colin dissera que não se importaria em tomar ar puro em um jardim secreto. **Talvez, se ele tomasse bastante ar puro, e conhecesse Dickon e o pintarroxo, e visse as coisas crescendo, deixaria de pensar tanto na morte. Ultimamente, Mary se olhava no espelho algumas vezes, e reparara que ela agora era uma criatura bem diferente da criança que tinha visto refletida no espelho quando chegou da Índia. A criança refletida agora tinha uma aparência melhor. Até Martha havia reparado na mudança.**

—O ar do pântano já está fazendo bem à senhorita.— dissera ela. —já não está tão amarelada ou tão franzina. Até o seu cabelo não é mais tão ralo e achatado na cabeça. Ele agora tem mais vida e está um pouco mais volumoso.

—assim como eu — disse Mary. —ele está ficando mais forte e gordo. E tenho certeza de que vai ganhar ainda mais volume.

—é o que parece, com certeza —retrucou Martha, afofando um pouco o cabelo em volta do rosto de Mary. -assim, a senhorita não fica tão feia e suas bochechas ficam mais vermelhas.

Se jardins e ar puro tinham feito tão bem a Mary, talvez fizessem bem a Colin (BURNETT, 2019, p.150-151, grifos nossos.)

O espaço natural, especialmente o jardim secreto, claramente proporcionou a Mary algo com o que ocupar a mente e o corpo, e os fatores naturais da luz do sol e o ar puro atuaram de forma significativa sobre sua saúde física e mental, como expresso no trecho citado. No entanto, devemos ressaltar ainda a questão do cuidado e da atenção, em contraste com a negligência que a menina sofreu desde o início de sua vida: Martha foi uma das primeiras personagens a quebrar o padrão de frieza e distância com que Mary sempre foi tratada. A criada a presenteou com a corda de pular e a incentivou em suas expedições pela propriedade, devido a um sentimento de

empatia ante a solidão causada pelo ambiente da mansão. Martha também lhe informou sobre o jardim secreto, e suas narrativas sobre o chalé no pântano onde mora com uma família de catorze pessoas não só despertaram em Mary uma admiração pelo ambiente, como também desenvolveram nela, de modo inédito, certo apego por pessoas.

Além de Martha, Mary estabelece um forte vínculo com Dickon. Podemos afirmar que a promessa do menino em guardar seu segredo, e sua disposição em ajudá-la a recuperar o jardim levam Mary a sentir-se enfim segura e acolhida. É inclusive utilizada no romance uma analogia com a ave tordoveia e seu ninho, com os quais Mary e o jardim são comparados por Dickon. Articulando essa imagem, o menino assegura que irá guardar e proteger o segredo de Mary (BURNETT, 2019, p. 109).

Os vínculos afetivos estabelecidos por Mary desempenharam importante papel em seu crescimento pessoal, e é observável o quanto cada um deles tem por base o mesmo fator, que é o ambiente. Seja a mansão, o jardim ou mesmo o chalé no pântano, cada espaço conecta-se de sua própria maneira peculiar com as transformações externas e internas de Mary Lennox. Mesmo o isolado quarto de Colin desempenha seu papel no estreitamento da amizade entre os primos, mostrando-se inclusive como um ambiente contrastante com o jardim secreto: embora este se associe ao mesmo sentimento de luto e amargura do quarto do menino, o jardim tornase um ambiente de alento e acolhimento:

Mary estava começando a gostar de ficar ao ar livre, e já não detestava o vento, ao contrário, gostava muito. Já conseguia correr mais rápido, por mais tempo, e pulava corda até cem vezes de uma vez. (...) Mary era uma pessoinha estranha e determinada, e agora que tinha algo de interessante para dedicar sua determinação, estava realmente muito concentrada. Ela trabalhava e cavava, removia ervas daninhas o tempo todo, e ficava cada vez mais satisfeita com seu trabalho a cada hora que passava, em vez de se cansar. Para ela, aquilo parecia um tipo fascinante de brincadeira. (p.89-90)

Este trecho é um dos primeiros momentos em que a protagonista expressa diretamente o quanto a recém-descoberta ambientação natural lhe faz bem, não só ao proporcionar prazer, mas também em termos de resistência física.

Ainda que Mary e Colin passem a compartilhar o segredo acerca da existência do jardim, a protagonista mantém oculto o fato de que ela realmente não só já encontrou o lugar, como o vem frequentando. Tal como as informações progressivamente reveladas para o leitor

ao longo de uma narrativa, Mary planeja que Colin descubra isso no momento oportuno. As descrições vívidas que ela oferece ao primo de modo a fortalecer sua afeição pelo jardim e pela ideia de mantê-lo em segredo são baseadas em suas próprias experiências. A passagem que descreve seu primeiro contato com o espaço apresenta uma écfrase que procura provocar no leitor o sentimento vivido por ela, e o qual ela buscou despertar em Colin:

Era o lugar mais agradável e de aparência mais misteriosa que qualquer pessoa poderia imaginar. Os muros altos que o cercavam eram cobertos pelos caules desfolhados de rosas trepadeiras que eram tão abundantes que se entrelaçavam. (...) Todo o chão estava coberto de grama marrom ressecada pelo inverno e dele despontavam grupos de arbustos que certamente seriam roseiras se estivessem vivos. Havia muitas roseiras comuns que tinham expandido tanto os seus ramos que pareciam pequenas árvores. Havia outras árvores no jardim, e uma das coisas que dava ao lugar uma aparência estranha e agradável era que as rosas trepadeiras tinham crescido sobre elas, e pendiam em longas gavinhas que formavam tênues cortinas que balançavam, e aqui e ali, elas tinham se agarrado a outras rosas trepadeiras, ou a um galho distante, e haviam crescido de uma árvore até outra, formando lindas pontes. Agora, não havia folhas ou rosas nas roseiras, e Mary não sabia se elas estavam vivas ou mortas, mas seus galhos e ramos cinzentos ou marrons pareciam um tipo de cobertor difuso que se espalhava sobre tudo, muros e árvores, e até pela grama marrom, nos pontos em que tinham caído de onde estavam presos, espalhando-se pelo chão. Era esse emaranhado difuso de árvore a árvore que fazia tudo ter uma aparência misteriosa. (BURNETT, 2019, p.79-80)

A detalhada descrição possibilita a concepção de uma imagem vívida do ambiente pelo leitor, podendo ser classificada na definição de “pictural” estabelecida por Louvel (2012): a descrição pictural apresenta a possibilidade de tradução em um texto visual, tal como uma pintura (p. 47). Este trecho, bem como outros citados, enquadra-se bem na definição de Rajewsky (2012) acerca da possibilidade intermediática que consiste na reprodução de outras formas de arte pelos meios próprios da mídia principal, quando determinado produto “tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos” (p. 26).

A narração também descreve vividamente o silêncio, mantido mesmo pelo pintarroxo e pelos pés de Mary sobre a grama. Ao se questionar a respeito do jardim estar “todo morto”, a personagem menciona a possibilidade de discernir este fato através de uma simples observação da aparência das plantas, porém assume não possuir tal habilidade. Nesta passagem é notável a articulação do texto verbal como ferramenta para evocar imagens, e mesmo para referir-se ao sentido da audição, na menção posterior do silêncio absoluto que permeia o recém-descoberto jardim secreto.

Além das sensações físicas proporcionadas no contato com o ambiente, também é evidenciado, de certo modo, o que se passa na mente da personagem, em especial um sentimento de esperança quando ela menciona a possibilidade da existência das rosas. Também observamos a importância desses recursos na caracterização não só de um ambiente misterioso esquecido, mas também da própria personagem Mary, que se mostra inexperiente de conhecimento, porém muito interessada em tudo que permeia o jardim.

A voz narrativa e as falas de Mary expressam seus sentimentos em relação a cada espaço, e por extensão, aos personagens com que estes permitiram uma conexão. No entanto, a intermedialidade e as descrições pictóricas vão além da exposição dos fatos, proporcionando ao leitor uma experiência vívida e sensorial através de palavras. Já em sua adaptação para a mídia filme, a ação e os sentimentos são transmitidos através das ferramentas específicas de reprodução de imagens em movimento e sons.

3.2. Da adaptação à intermedialidade: remediando palavras pela mídia animação

Uma outra vertente da intermedialidade consiste na adaptação, que neste caso, também pode ser chamada de remediação, ou seja: utilizar um novo sistema midiático para comunicar determinado texto, através de um canal ou formato diferente daquele em que ele foi originalmente concebido (RAJEWSKY, 2012). Cada mídia possui suas próprias ferramentas específicas, e através delas, o trabalho de adaptação consiste em recriar e ressignificar a mensagem do texto com os recursos disponíveis. Tratando-se da transposição do texto literário para as telas, ao invés de palavras lidas ou ouvidas, estão disponíveis imagens, movimentos, cores, ângulos de câmera, transições e sons para fins de narração.

Como argumentado nos capítulos anteriores, a transposição entre mídias, especialmente de um romance já aclamado para as telas, é, ainda hoje, alvo de preconceitos e incansáveis críticas que geralmente são fundamentadas no quesito da fidelidade (ou, principalmente, a falta desta). Esta hierarquia entre as mídias, já argumentada sob o aporte de Hutcheon (2011, p. 66), pode ser considerada uma consequência do que Even-Zohar explora em seu estudo “Teoria dos Polissistemas”, em que o mundo é lido como um conjunto de sistemas estruturais múltiplos que se interrelacionam. Essa interação gera uma hierarquia entre os sistemas, e conseqüentemente, conflitos. Deste modo, a teoria trabalha com a ideia de cânone: obras, autores, gêneros e canais

que são tidos como “legítimos” e tendem a ser preservados por sua comunidade como herança cultural (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 7), em contrapartida a tudo que está fora deste círculo (o não-cânone). É preciso salientar que estes fatores são dinâmicos, e os sistemas literários tanto têm influência como são afetados, nas devidas proporções, pelos fatores internos de cada cultura. Esta troca naturalmente se reflete no que é produzido, traduzido e publicado. Em conclusão, diante das relações entre os sistemas dos quais a mídia literária faz parte, quando uma ramificação como a adaptação fílmica é classificada como “gênero secundário”, está sendo confirmada sua posição como periférica ao cânone, e trabalhos como este estudo são justamente parte da dinâmica desestabilizadora à qual todo sistema está sujeito.

Ainda tratando-se das adaptações remediadas, pode também ocorrer, naturalmente, certo estranhamento e insegurança diante do novo: uma vez que o leitor consumiu certa obra através do texto escrito, poderá encontrar alguma dificuldade em aceitar experienciá-la por meio de uma nova mídia, visualizando imagens em movimento ao invés de produzi-las com a imaginação baseada em palavras. Em seu ensaio “O Cinema”, Virginia Woolf (1926) ironiza o desprezo por adaptações literárias para a mídia fílmica e afirma a possibilidade de aproveitamento pelo espectador uma vez que ele perceba “o que o cinema é capaz de fazer se deixado agir por seus próprios artifícios” (1926, p. 183). Esta fala de Woolf resume bem o principal fundamento da intermedialidade e da remediação: de que forma operam as ferramentas próprias de cada mídia na expressão artística? E o que acontece quando o mesmo texto é produzido ou re-interpretado em mídias distintas?

O romance *O Jardim Secreto*, como já mencionado, foi obra fonte de incontáveis adaptações em variadas mídias, formatos e gêneros. A mais popular é talvez o filme live-action de 1993 dirigido por Coppola, e certamente uma das menos conhecidas consiste na websérie multimídia *The Misselthwaite Archives* (2015), produzida por Aileen Sheedy. Há ainda uma re-imaginação no gênero *steampunk*, no longa-metragem realizado por Owen Smith em 2017. Cada uma destas versões possui inúmeras possibilidades de análise, levando em conta a transposição de texto escrito para audiovisual, os elementos intermediáticos e como foi articulada a relação entre ambientação e personagens em cada adaptação. Este trabalho, no entanto, consiste na análise da adaptação televisiva de 1994 realizada por Dave Edwards, e, mais uma vez, é pertinente enfatizar que a obra escolhida foi realizada através da técnica da animação.

A escolha de estudar a adaptação animada do romance *O Jardim Secreto* se dá pela necessidade de desconstrução de parte do senso comum associado à animação, a exemplo do equívoco de tratá-la como um gênero quando na verdade é uma técnica, que pode ser utilizada em praticamente qualquer gênero. A animação ainda costuma ser vista simplesmente como um meio de entretenimento infantil, sendo assim, portanto, um nicho de obras simplistas e superficiais. No entanto, a animação possui um vasto potencial criativo e narrativo, capaz de abordar temáticas complexas e emocionantes, e é essa capacidade que torna relevante o estudo de uma adaptação animada de um romance.

Em segundo lugar, é importante destacar que a animação é um recurso especialmente atraente para o público infantil, sendo *O Jardim Secreto* uma história protagonizada por crianças. Ao explorar a adaptação animada desse romance, é possível analisar como a animação contribui para a criação de um ambiente visualmente cativante e envolvente, capturando a imaginação das crianças e proporcionando uma experiência audiovisual única. Desse modo, o estudo dessa adaptação animada permite compreender como a animação pode potencializar a conexão emocional e o engajamento dos jovens leitores ou espectadores com a história. Dessa forma, o estudo dessa adaptação contribui para desafiar preconceitos e ampliar a valorização da animação como uma forma de arte rica e sofisticada.

Uma vez que este estudo se concentra na subjetividade dos personagens, seus sentimentos e relações entre si e com a ambientação, o potencial da mídia animada na adaptação de *O Jardim Secreto* encontra aporte em Wells, ao afirmar que: “animação acentua o ‘sentimento’ intencionado do texto através de sua própria abstração no uso de cor, forma e movimento” (2002, p. 208). Posteriormente, o autor cita o crítico e cineasta estadunidense Pare Lorentz: “não existe maior violência criada em palco ou em tela” (LORENTZ, *apud* WELLS, 2002, p. 208). Lorentz, se referia aos primeiros filmes animados dos estúdios Disney, e Wells explica que por “violência” o crítico queria fazer referência às emoções evocadas nos espectadores pelas histórias vivenciadas através da animação: “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”. (2002, p. 208).

Deste modo, o próximo tópico consistirá na descrição analítica e discussão de cenas selecionadas, relacionando-as com as passagens anteriormente exploradas. Buscaremos acentuar os elementos específicos da mídia animação que possibilitam determinadas visualizações, experiências e interpretações, comparando-os com os recursos intermediários utilizados na construção da relação exposta entre os personagens do romance e sua ambientação.

3.2.1. Um jardim possível: reconfigurações de O Jardim Secreto no audiovisual

A adaptação pode ser considerada um trabalho de interpretação, uma vez que ocorre uma leitura anterior à produção do novo texto. Este ato de mediação abrange espaço para diversas perspectivas na nova apresentação da obra, de acordo com decisões criativas, intenções artísticas ou mesmo comerciais. Queiroz (2020) argumenta acerca da possibilidade de uma ênfase em determinados elementos de um texto no processo de adaptar: “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 (2020, p.140-141).

Na adaptação, além da recodificação do texto para uma nova mídia, por vezes são necessárias mudanças para que, como aparece em uma das definições apresentadas por Hutcheon (2011), ele se torne adequado a seu novo canal. Enquanto algumas modificações ocorrem de acordo com o contexto histórico e cultural de produção e recepção, pode haver também alterações em prol da estética ou mesmo do ritmo da narrativa, como mencionamos através de Naremore (1999, p.6).

Entre algumas das mudanças mais significativas no filme de Edwards em relação ao texto fonte, estão o maior desenvolvimento de uma situação que é mencionada apenas uma vez no romance de Burnett: a participação do personagem doutor Craven. Parente de Archibald, o médico é responsável por periodicamente examinar o estado de saúde de Colin, e no capítulo 13, o menino confia à Mary que o doutor provavelmente ficaria satisfeito com sua morte, pois tornar-se-ia único herdeiro de Misselthwaite. Este arco é enfatizado no filme, funcionando como enredo secundário.

Uma inversão na sequência de dois acontecimentos também acaba configurando uma mudança notável: enquanto no romance Mary adentra no jardim secreto antes de falar com Dickon pela primeira vez, na animação, a descoberta ocorre depois dela conhecê-lo. Por um lado, este fator pode ter reduzido o foco na insegurança de Mary em compartilhar o segredo com Dickon. No entanto, pode ser interpretado como uma nova maneira de estabelecer o vínculo entre os dois personagens: Dickon agora é parte da descoberta de Mary, quase como se ele e o jardim, bem como o novo hábito de pular corda, se encontrassem no mesmo âmbito de mudanças positivas na vida da menina após sua chegada à Misselthwaite.

A primeira sequência a ser analisada, levando estes dados em conta, ocorre logo que Mary recebe a corda de pular como presente de Martha. Mary parece sentir-se muito motivada, e mesmo desafiada, após Martha afirmar que quando tinha 12 anos, conseguia pular até 100. Mary então declara que ela própria será capaz de pular a corda cem vezes. Na cena seguinte, a partir do minuto 14:05, é inicialmente apresentado um plano geral do cenário: podemos ver metade das paredes externas da casa, revestidas de pedras cinzentas, uma larga escadaria, e curiosamente, a câmera se encontra aos seus pés, oferecendo ao espectador um ponto de vista de quem já se encontrava no pátio. É importante destacar também a paleta de cores simples, com tons predominantemente escuros, o céu apresentado entre um azul muito claro e o branco, transmitindo uma impressão de manhã de inverno. Há também linhas não uniformes, e com uma matiz de modo a parecerem translúcidas e representarem a neblina.

O ato de Martha presentear Mary com a corda pode ser interpretado como um símbolo da relação crescente entre as duas personagens. Embora no romance, diferente do filme, seja expresso diretamente em palavras como Mary sentiu-se com a atitude, o momento do presente adquire um importante significado na narrativa fílmica, pois além de contribuir para o estreitamento da relação das personagens, funciona também como fator motivador para a saída de Mary. Lins argumenta (1976) que as relações dos personagens entre si podem interferir diretamente naquela entre estes e o ambiente (p.60). Ainda que, nos romances de Lima Barreto, o segundo caso seja mais visivelmente explorado, Lins não despreza a interferência de outros personagens na interação do protagonista com o espaço, bem como seus pensamentos, impressões e valores em relação a este.

Mary surge do canto esquerdo da tela, descendo as escadas às pressas, e há um corte para a ação de suas primeiras tentativas de pular corda: agora, ela se encontra na frente do chafariz mencionado no romance: a estrutura não funciona. O chão é de uma cor verde amarelada, e há uma fileira de árvores que lembram pinheiros. Mais ao fundo, podemos distinguir árvores diferentes, mais altas e desfolhadas pela estação. A menina não tem sucesso ao iniciar a atividade, tropeçando no segundo pulo. Ela chega a tropeçar e cair, provocando risadas no jardineiro Ben Weatherstaff, e levando-a a uma expressão de desagrado. Um *fade-in* corta para tentativas posteriores de Mary com a corda, e sua contagem mais avançada em voz alta transmite a ideia de passagem do tempo. A câmera realiza um *travelling* curto em direção à direita, levando o espectador a acompanhar o trajeto da personagem que agora pula seguindo uma direção. Ela para diante de Ben Weatherstaff, que lhe relata que “não há flores ainda” (14:29). Esta interação mais amigável se opõe aos minutos anteriores, uma vez que Mary retribui a fala com um sorriso e um leve suspiro, que pode soar como um misto de surpresa somado ao esforço de pular.

Outro *fade-in* nos leva ao minuto 14:32, e outro plano geral: é apresentado um caminho de cor cinzenta ladeado pelo que parece terra. Do lado direito, há mais pinheiros e árvores desfolhadas. O céu é predominantemente cinzento, aparentando nuvens pesadas. Do lado esquerdo, há o muro coberto por espessas plantas verdes. Mary é posicionada de frente, quase no fundo do plano. Ela está usando uma roupa diferente e se sai muito melhor pulando corda, em outra forma de traduzir a passagem de um dia. A personagem segue pulando corda em direção à câmera, como se viesse ao encontro do espectador. Repentinamente, o pintarroxo é introduzido na cena, voando, e um plano médio exhibe Mary de perfil, virando-se para observá-lo. Ela o cumprimenta, no minuto 14:38, e ocorre um plano fechado no pintarroxo.

Cabe a observação de que a representação cartunesca do pássaro ocorre devido a uma ferramenta peculiar e específica da animação. Ele não foi desenhado em traços completamente realistas de um animal, mas apresenta uma composição de rosto mais humanizada, contando com expressões faciais e realizando o movimento de apontar a direção, tal como um ser humano (Figura 1, minuto 14:39). Podemos aqui nos lembrar da fala atribuída a Walt Disney já mencionada acerca do “impossível plausível” (WILLIAMS, 2009, p. 370). Embora o caso se voltasse para a animação de movimentos, também aplica-se à questão anatômica, argumentado



acerca do espaço para imaginação e possibilidades criativas dentro de uma intencionalidade realista.

Figura 1: O pintarroxo indica o caminho

É a partir desta cena que se observa uma mudança sutil, porém significativa, no desenho da personagem Mary na animação: de forma a acentuar seu ganho de peso, foram retiradas as linhas em sua face que representavam um rosto magro (figura 2, 1:38 e figura 3. 14:38).

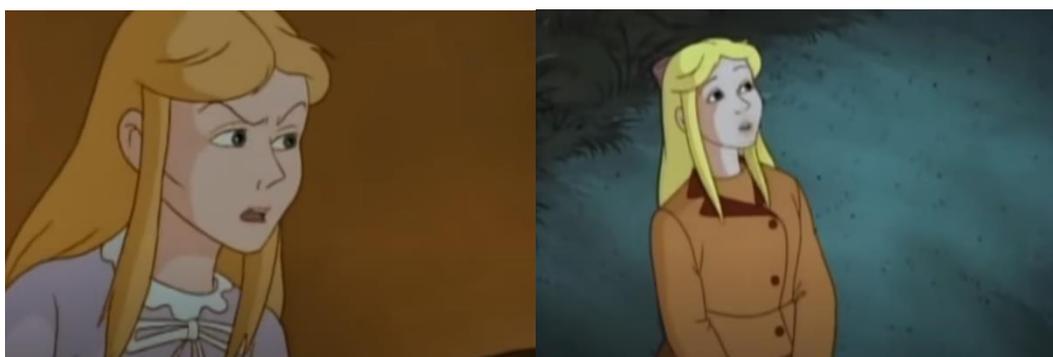


Figura 2: Mary no início do filme

Figura 3: Mary após contato com a natureza

Podemos, inclusive, articular a visualização desta mudança na personagem com a introdução do argumento de Ryan (2014) acerca do espaço, enfatizando a relação deste com o próprio sujeito humano: a autora nos lembra como esta associação é constante na linguagem, havendo analogias entre localização e deslocamento com eventos da vida. São trazidos os conhecidos termos “jornada” e “trajetória”, como foi mencionado antes, bem como referências ao passado e ao futuro (p.8). Se no filme, esta impressão é oferecida para visualização através do desenho animado, a mídia literária a apresenta por meio de palavras, como no trecho já mencionado:

“Mary se olhava no espelho algumas vezes, e reparara que ela agora era uma criatura bem diferente da criança que tinha visto refletida no espelho quando chegou da Índia. A criança refletida agora tinha uma aparência melhor.” (BURNETT, 2019, p.150)

Seguindo com a sequência animada, quando Mary cumprimenta o pintarroxo, ambos se encontram diante do muro de plantas. Um plano médio exhibe a ave desaparecendo ao voar para o interior do local, no ponto de vista de Mary, e ela, após questionar para onde ele está indo, afirma que não consegue subir no muro. A fala ocorre no exato momento em que a câmera realiza um *travelling* de cima para baixo, evidenciando a altura do muro (ela fala para conduzir a cena e o espectador conseguir acompanhar seus pensamentos, tal como ocorre com seus monólogos e a voz narrativa do romance).

O minuto 14:47 traz Mary, num plano médio, caminhando ao redor do muro, e um fundo musical de notas graves que crescem e decrescem constrói uma tensão, diante da descoberta iminente. Há ainda mais árvores desfolhadas do lado oposto ao muro verde. Mary para, após uma volta e constata, decepcionada, que não há uma porta (14:54). A câmera prossegue em plano médio, na altura de Mary exibindo o muro por outros lados, e ao que é visualizado como o fim de sua inspeção, ela suspira e conclui que não é possível entrar. Um *travelling* de baixo para cima oferece uma visão do céu completamente cinzento, representando um dia muito nublado. Ouvimos outra vez a trilha sonora, em uma nota grave e decrescente, transmitindo o mistério e a decepção da protagonista. Ocorre um *fade-in* na transição para a próxima cena, onde o céu nublado se transforma em azul, com o sol amarelo centralizado.

A partir do minuto 15:13, a imagem do sol vai aumentando a partir de círculos translúcidos ao seu redor, representando seus raios. A música torna-se menos grave, mais rápida e alegre. Em

oposição à cena anterior, um *travelling* de cima para baixo mostra inicialmente as árvores, que antes desfolhadas, agora possuem algumas folhas. A matiz de verde do muro é claramente mais aberta, de um verde mais vívido, bem como a grama no chão.

Esta sequência faz pertinente trazer a forma com que Lins (1976) explora a influência da relação entre personagem e espaço na ação narrativa. Ele afirma que o espaço por vezes reflete o estado de espírito do personagem, além de simplesmente sua personalidade no geral (p.98). Ainda que o autor discorra num âmbito de literatura, uma vez que nosso estudo possui ênfase na intermedialidade e uma adaptação como objeto, cabe-nos observar como esta situação, ocorrente no romance, se deu através das ferramentas disponíveis para a adaptação: as mudanças perceptíveis na cena, relacionadas às cores e a música, são associadas a uma nova atitude da protagonista nos momentos em que ela é introduzida na cena, e esta impressão será confirmada em sincronia com suas próximas falas e ações. De modo similar, os ângulos de câmera, cores e sons buscam reproduzir seus sentimentos na mídia animada, tal como o romance o fez através do texto verbal.

Antes mesmo que ela apareça no plano, ouvimos a voz de Mary em uma contagem já avançada em seus pulos de corda. Quando a personagem é enquadrada, já está quase contando cem, e ao fazê-lo, joga-se no chão e deita-se, exclamando que conseguiu. Neste momento, o plano torna-se mais fechado e vemos Mary fechar os olhos. Em seguida, ocorre um *close* em sua mão sobre a grama. A mão se move suavemente, e a grama embaixo dela acompanha o movimento, o que pode ser uma forma de transmitir a experiência sensorial através da imagem em movimento. É neste exato instante (15:32) que a música abaixa o volume até parar, e ouvimos apenas o som de pássaros à distância. O *close* muda para o rosto de Mary, que sorri ao afirmar “Chegou! A primavera chegou!” Após esta fala, a trilha sonora retorna, não com a música alegre de antes, tampouco aquela grave, mas de algum modo entre as duas, proporcionando um suspense à cena. Há sincronia com um efeito sonoro de vento, e a animação representa as “lufadas de vento” descritas no romance através de linhas curvas de um tom cinzento bem claro, que se movem de forma fluida e levam consigo algumas folhas (figura 4, 15:38) Mary parece então notá-las, e com uma interjeição de surpresa, direciona seu olhar para onde o vento sopra (isto é exibido através de um *close* em seu rosto). Parte do muro ocupa um plano agora fechado, e a câmera aproxima-se lentamente dele. O plano vai se fechando cada vez mais, até que a lufada de vento colide com ele e dissipa-se, afastando as heras e revelando a porta.



Figura 4: Mary nota as lufadas de vento

Podemos argumentar que a decisão de apresentar a descoberta da porta através de um ângulo de câmera em primeira pessoa, em um plano que gradativamente se fecha, pode ter se dado de maneira a transmitir características da narração do romance fonte. Esta forma de apresentação mimetiza a abordagem literária elaborada por Ryan como “modo de rota” (2014, p. 9), em que o personagem circula pelo ambiente, desbravando determinado caminho, bem como o nome sugere. Neste modo, o leitor ou espectador vive a experiência de percorrer o mesmo itinerário. A perspectiva da protagonista na voz narrativa é um aspecto deveras marcante no texto fonte, e a partir desta escolha criativa, pôde ser bem explorado na remediação através das ferramentas audiovisuais. A direção do olhar de Mary, neste momento, é compartilhada com o espectador, que durante a cena, tem a experiência de estar realizando os passos da personagem. Na mídia escrita, esta experiência é proporcionada por meio de palavras. Martin (2003) discutiu acerca da possibilidade de movimento da mídia filme, a qual, relacionada ao espaço conduz sensações e impressões específicas ao espectador (“espaço sensível”, MARTIN, 2003, p. 197).

As cenas seguintes mostram Mary conhecendo Dickon, e posteriormente, seu primeiro encontro com o tio Archibald. Depois dessa interação, observamos a primeira vez que Mary percebe aquele estranho barulho que ressoa pela casa, atribuindo-lhe mais um traço de mistério.

No minuto 19:27. Mary observa, pela janela, seu tio partir de carruagem. A cena é um plano fechado levemente a *contra-plongé*, mostrando as costas de Mary, que olha para trás por cima do ombro. Seu movimento é provocado por um súbito som, e ela afirma “eu nunca ouvi vento nenhum fazer esse som” (19:32). O plano torna-se aberto e o ângulo, a *plongé*. A parte inferior da cena é completamente escura, oferecendo a visualização de que a personagem está num

andar superior da casa. Todo o cenário tem iluminação fraca e tons fechados, e no plano aberto, acompanhamos o deslocamento de Mary da janela corredor adentro. Em 19:36, voltamos ao plano fechado em Mary, ainda à *plongé*. A cena passa a revezar estes dois enquadramentos à medida que ela caminha pelos corredores em busca do som. Em sintonia com o ruído da tempestade lá fora e o barulho que posteriormente será revelado como o gemido insatisfeito de Colin, a trilha sonora é simples, mas consistente, com notas lentas de piano. A investigação de Mary é bruscamente interrompida pela intervenção de Medlock, que ao surpreendê-la vagando pelos corredores, a repreende e a tranca no quarto.

Devemos ressaltar que, ao longo dessa cena, Mary acidentalmente ouve parte de uma conversa da governanta com o doutor Craven. O tom de voz sugestivo durante o diálogo sintoniza-se com as expressões faciais, que chegam a ser caricatas de acordo com as possibilidades do desenho animado (figura 5, 19:58). Estes indicam o caráter suspeito da interação e alinham-se com a antipatia em relação à personagem Medlock que é construída desde sua primeira aparição. A relação desta com o doutor Craven será retomada mais adiante no filme, quando será revelado que estes estavam unidos em uma trama para que o médico se tornasse o herdeiro de Misselthwaite. Ocorre então o maior desenvolvimento deste arco específico da história, como havíamos mencionado previamente neste capítulo.



Figura 5: Medlock confabula com o Doutor Craven

A próxima cena a ser analisada ocorre na manhã seguinte, após Mary escapar de seu quarto trancado. Creio ser pertinente destacar uma outra adição do filme em relação ao romance: logo que chega em Misselthwaite, Mary encontra uma velha gata, de nome Darjeeling, que Martha informa ter pertencido à tia da menina. A companheira animal, além de funcionar como recurso narrativo para que Mary tenha “alguém” com quem interagir ao invés de constantemente

monologar, termina por ser sua maior auxiliadora após Medlock trancar a menina no quarto. A gata indica a Mary uma passagem secreta para que ela escape do cômodo e possa então encontrar-se outra vez com Dickon no jardim. A ocorrência dessa passagem secreta, o trancafiamento de Mary, bem como a breve cena em que ela furtivamente escuta uma conversa são situações que não ocorreram no texto fonte, porém, podem ter sido adicionadas de modo a enfatizar o teor de mistério e destacar a temática de proibição e segredos, imprescindível no romance, e expressa nele através da voz narrativa.

Na cena que inicia em 22:00, o pintarroxo, pousado em um galho de árvore, emite sons enquanto olha para Mary. Uma vez que a menina encontra-se deveras absorta em uma decepção por não ter chegado a tempo de encontrar-se com Dickon, a ave voa em sua direção e pousa em uma pedra na sua frente, emitindo sons ainda mais altos e animados. “Se você pudesse falar comigo como fala com o Dickon”, Mary diz, no minuto 22:16 “Poderia me dizer onde está a chave”. Enquanto ela fala, o pássaro mais uma vez faz um gesto muito humano de apontar uma direção com a asa. Ele repete este gesto enquanto indica uma direção com a cabeça, voando e piando. Mary insiste que não consegue entendê-lo, e então, no minuto 22:21, inicia uma sequência original da animação, porém visivelmente inspirada em uma ideia apresentada em diversas passagens do romance: “Olhe, ele está tentando chamar sua atenção. ‘A senhorita não consegue me ver?’, é o que ele está dizendo” (BURNETT, 2019, p. 98). Este é um dos primeiros momentos em que um personagem, no caso Ben Weatherstaff, expressa a possibilidade de comunicação com os animais, especialmente com o pintarroxo, compreendendo exatamente o que ele quer dizer e traduzindo seus piados na linguagem humana. Posteriormente, esta situação é mais profundamente explorada, quando Mary e Dickon já estão no jardim secreto:

Dickon soltou um dos seus gorjeios baixos, e o pintarroxo se virou e olhou para ele com ar de interrogação, ainda com o graveto no bico. Dickon falou com ele do mesmo modo que Ben Weatherstaff, mas o tom que Dickon usou era como o de um amigo que dá um conselho.

-Onde quer que você o coloque -falou ele - vai ficar bom. Você já sabia fazer ninhos antes mesmo de chocar um ovo. Anda logo, rapaz. Você não tem tempo a perder. - Ah, como eu gosto de ouvir você falar com ele! -disse Mary, rindo de prazer. -o Ben dá broncas e zomba dele e o pintarroxo saltita por aí parecendo entender cada palavra, e eu sei que ele gosta disso. (BURNETT, 2019, p.160)

A cena descrita é uma sequência musical. O pintarroxo voa e interage com Mary enquanto entoava uma canção cuja letra explora exatamente a ideia de compreender e comunicar-se com os animais. Eis sua estrofe inicial, em tradução nossa:

“É o jeito que dizemos as coisas que você quer ouvir
 Cada [som de animal] torna tão absolutamente claro
 Cada [som de animal] uma melodia que diz mais do que você pensa (...)
 Se você escutar o coaxar do sapo, ou o esquilo, ou a coruja ou a ovelha
 Todos os mistérios da natureza serão claramente ouvidos
 Se você ouvir o *significado* e não a *palavra*.”

À medida que canta, o pintarroxo reproduz os sons característicos de vários animais, como macacos, vacas, cavalos e felinos. Utilizando-se do traço inerente e característico da mídia animação já explorado neste trabalho, a sequência então reproduz metamorfoses instantâneas e dinâmicas no pintarroxo, para que sua representação de cada animal vá além da imitação de seus sons (figuras 6, 7, 8 e 9, 22:36 a 22:49).



Figura 6: Pintarroxo na forma de gato



Figura 7: Pintarroxo imita um leão



Figura 8: Pintarroxo imita uma cobra



Figura 9: Pintarroxo como um touro

Após a sequência de imitações do pintarroxo, este pousa no dedo de Mary, que então começa a cantar sua parte da canção, em que expressa grande entusiasmo no aprendizado da comunicação com os animais. Os dois executam um dueto durante o refrão, e a canção termina com Mary escalando a árvore ao entoar o último verso “Se você ouvir o significado e não a palavra” (*if you listen to the meaning, not the word*). Este momento específico é deveras significativo, pois foi mostrado que ela decidiu subir na árvore para acompanhar o pássaro, que pousou novamente em seu galho. Quando a música acaba, Mary pede ajuda ao pintarroxo, e ele lhe informa, pela primeira vez no filme na linguagem verbal, que a chave está no oco do tronco (24:02).

Logo após a descoberta da chave, Mary corre até o jardim, e no minuto 24:30, há um plano fechado de sua mão destrancando a maçaneta ao som de uma trilha crescente. Mary abre a porta do jardim secreto no minuto 24:34. Este momento é apresentado numa direção oposta das cenas até então: se o espectador vinha compartilhando o ponto de vista da personagem, ele agora torna-se parte do que ela vê. A porta aparece no plano fechado a partir do interior do jardim, e à medida que vai sendo empurrada, revela atrás de si, do lado de fora, uma luz muito forte de cor amarela (figura 10, 24:36). Quando Mary enfim abre a porta por completo, algumas heras caem de cima, pendendo sob sua cabeça. O plano abre-se devagar, e ela afasta as heras para entrar e observar o interior do local.



Figura 10: Mary entra no jardim

Devemos nos lembrar da escolha pela inversão na sequência de fatos na transposição do romance para o filme. Neste momento de entrada no jardim, já é primavera e Mary já conhecia Dickon. Talvez esta decisão se deu de modo a acentuar o contraste entre o jardim e o restante da propriedade, que agora está saudável e viçosa. Outra possibilidade é a sintonia entre este

acontecimento e o hábito de pular corda recentemente adquirido por Mary, bem como seu vínculo já estabelecido com Dickon e sua nova habilidade de se comunicar com os animais. Estes dois últimos fatores mostram-se responsáveis pelo recurso narrativo de possibilitar diálogos com Mary no interior do jardim secreto. Um deles inclusive ocorre durante esta cena: o pintarroxo informa a Mary que “este jardim já foi o lugar mais adorável da Inglaterra”, e assegura-lhe que ainda se lembra como ele era (24:57). Este momento pode ilustrar a reflexão realizada por Ryan acerca da relação entre ambientação e narrativas (2014, p.6), articulando as possibilidades ilustrativas quando uma história envolvendo um local é contada estando-se presente neste.

Assim que entra no jardim, Mary prontamente acentua sua tranquilidade, afirmando em voz alta que deve ser a primeira pessoa a pisar ali em anos. Esta conclusão foi colocada no romance pela voz narrativa, embora pelo filtro narrativo da personagem, enquanto nesta adaptação ele é proferido diretamente.

Um *travelling* é realizado da esquerda para direita, acompanhando a direção do olhar de Mary e conduzindo o espectador em sincronia com ela. Deparamo-nos com um chão revestido por pedras e folhas secas, árvores desfolhadas com heras e cipós pendurados em seus galhos. Estas plantas também cobrem o alto muro de pedra. Toda a cena apresenta um matiz fechado e escuro, em tons de marrom e cinza. Uma espécie de filtro de um cinza claro e translúcido representa uma cortina de névoa, e, além do muro de pedra, os únicos objetos humanos vistos neste primeiro momento são o chafariz do centro e uma pequena ponte de madeira sobre um lago. O *travelling* faz então o caminho contrário, da direita para a esquerda, e em seguida, há um rápido *close* no rosto de Mary, mostrando sua reação de despertar repentino ao ouvir o pintarroxo e segui-lo jardim adentro.

Em 24:55, um ângulo a *plongé* mostra um plano aberto de Mary caminhando em direção ao chafariz, onde o pintarroxo pousou. O local é ladeado por algumas árvores secas, e o próprio chafariz, que não funciona, está coberto de heras e musgo. Um novo *travelling* acompanha o movimento de dois esquilos até a ponte, que também apresenta esta interferência natural. No minuto 25:49, Mary levanta uma cadeira do chão. Um *close* em seu rosto a exhibe sorrindo ao se deparar com o que estava embaixo: um plano que vai se fechando mostra sua mão afastando algumas folhinhas, revelando pequenos brotos verdes crescendo lentamente ao sair da terra.

A seguir, um *travelling* acompanha Mary correndo para o outro lado do jardim (o que oferece mais uma ampla visão deste) em direção à saída, após ela afirmar que precisa mostrá-lo a Dickon. Um plano médio mostra Mary virando-se uma última vez para admirar o local, e com as mãos unidas ela exclama sorrindo: “Um jardim... um jardim só pra mim” (26:13). Esta fala nos remete à ideia de preciosidade envolvendo o segredo do jardim tão enfatizada no romance.

Na próxima cena, é mostrado o encontro de Mary com Dickon, do outro lado do muro. Excitadamente, ela lhe relata seu recente êxito em entrar no jardim, outrora trancado e o chama para conhecê-lo. Após voltar ao local onde estava a chave, Dickon presencia Mary conversando com o pintarroxo e pontua que ela “já aprendeu a falar com ele” (27:09). Podemos associar este momento de conexão e felicidade à seguinte fala de Dickon, no capítulo 11: “a senhorita vai ficar gordinha e faminta como uma jovem raposa e vai aprender a falar com o pintarroxo assim como eu. Eita! Vamos nos divertir muito” (BURNETT, 2019, p.105). Neste momento do filme, já foi evidenciada a mudança na aparência de Mary, tão enfatizada no romance, e a observação de Dickon nos lembra de mais este importante aspecto em sua transformação interior.

Dickon entra no jardim com Mary no minuto 27:30. O ângulo da câmera desta vez os apresenta ao espectador como se este se encontrasse inserido fora do campo de visão dos personagens, numa ideia de observador oculto (Figura 11, 27:33). Um *travelling* similar ao exibido na primeira visualização do espaço por Mary é repetido.



Figura 11- entrada no jardim com Dickon

Podemos relacionar a cena à descrição pictural elaborada no capítulo 11, de acordo com o ponto de vista de Dickon: “Os olhos dele pareciam absorver tudo: as árvores cinzentas com as

trepadeiras também cinzentas subindo por elas e pendendo de seus galhos, o emaranhado de ramos nos muros que se estendia pelo gramado, e os nichos de sempre-vivas com vasos altos de flores sobre os bancos de pedra” (BURNETT, 2019, p.101). A ambientação desenhada e animada na adaptação fílmica buscou reproduzir o ambiente como visualizado por Dickon e elaborado por meio de palavras no romance. A cena segue acompanhando a caminhada das duas crianças pelo espaço, e ocorre seu diálogo acerca da idealização inicial do jardim que pretendem recuperar. A cena encerra com um *fade-out* aos 29:22.

Em seguida, inicia-se a cena em que Mary está prestes a descobrir a existência de Colin, escondido em seu quarto trancado. Em 29:49, um trovão é ouvido pela menina, em seu quarto. Após mais alguns trovões e relâmpagos, Mary vira-se para ouvir com atenção, percebendo que o som estranho e aparentemente, não natural, somou-se agora à tempestade. Diferente do romance, as condições da natureza não a impediam de dormir. No entanto, ela ainda chega à conclusão de que parte do barulho não tem origem na tempestade. Mais uma vez, há uma participação importante de Darjeeling, a gata de Mary, com a qual ela agora consegue conversar, como o faz com o pintarroxo. Esta situação levanta a possibilidade de que a adição desta personagem pode carregar a intenção de explorar melhor a nova habilidade da protagonista de comunicar-se com os animais, outro fator de ênfase no seu crescimento pessoal explorado pela adaptação. Darjeeling, ao ser solicitada por Mary, indica-lhe outra passagem secreta, ao conduzir-lhe na investigação do ruído misterioso.

No minuto 31:19, o som torna-se ainda mais humano, e Darjeeling e Mary chegam em um dos corredores. Observamos, através de planos médios e uma câmera que acompanha os personagens, a trajetória das personagens pela propriedade. A trilha sonora de suspense e a iluminação fraca, constantemente oscilante devido aos relâmpagos, funcionam como ferramentas de construção da tensão.

Esta passagem reflete bem o que Lins (1976) expõe como a interferência do espaço como “um liberador de energias secretas” (p. 100), tornando possível uma situação esperada pelo leitor ou espectador, devido a uma pressão exercida do ambiente sobre o personagem. Os fatores fora do seu controle, articulados por Lins, são bem observáveis na cena descrita: a tempestade somada aos sons estranhos.

Em 32:04, há um *close* na porta abrindo-se, e devemos ressaltar que o ângulo apresentado é exatamente o mesmo observado na cena em que Mary adentra o jardim pela primeira vez: de dentro para fora. Essa decisão criativa pode endossar nossa teoria acerca da relação entre o jardim secreto e o personagem Colin, numa possível analogia que se manifesta em suas devidas maneiras em cada uma das mídias analisadas. Ocorre ainda o mesmo *travelling* da esquerda para a direita, acompanhando o olhar de Mary ao entrar no quarto, até parar na cama onde Colin se encontra deitado.

Nesta adaptação, optou-se por uma abordagem diferente na primeira interação entre Mary e Colin. Ao passo que no romance, o menino apresenta-se mais apático em suas falas e modos, no filme ele comporta-se de maneira mais enfática, suscitando pequenos conflitos entre ele e a protagonista já neste momento inicial. Embora as duas crianças cheguem a brigar no romance, isto ocorre vários capítulos após eles se conhecerem. Certamente, a situação foi conduzida desta forma para fins de ritmo e duração da obra (devemos lembrar que se trata de um filme televisivo). De modo similar, o importante intercâmbio de segredos entre os dois primos ocorre nesta cena como uma espécie de negociação: Mary questiona, curiosa, o que as cortinas na parede ocultam (33:21). A resposta de Colin é esquiva, num misto de agressividade e medo, e Mary lhe propõe: “Se você me disser por que está coberto, eu te conto um segredo”. A ideia interessa a Colin, e ele lhe revela, relutantemente, que se trata do retrato de sua mãe. Colin conclui que Mary, assim como ele, é uma criança sozinha, já que os pais dela faleceram tal como sua mãe, e ele é ciente de sua própria condição de abandono pelo pai. É logo após esta constatação que Mary lhe conta o segredo prometido.

Pontuemos que a revelação de Mary sobre o jardim secreto ocorre bruscamente após Colin afirmar sua condição solitária. Este fato ressalta a ideia de alento que a descoberta do local, bem como a recém-estabelecida conexão com a natureza proporcionou a Mary. Neste instante (33:56) a postura de Colin muda: seu tom torna-se mais amigável, ele esboça um sorriso e com a cabeça apoiada nas mãos, pede que Mary descreva-lhe o jardim. Ela então lhe oferece uma descrição do local, transmitindo seu encantamento para o primo. A fala de Mary é mais concisa na obra audiovisual do que no romance, uma vez que os recursos visuais do filme já ofereceram ao espectador uma visão do ambiente descrito. No texto escrito, esta passagem funciona como um fator de desenvolvimento do interesse de Colin e do leitor, bem como combustível para que estes concebam a visualização do local através da sua imaginação,

mediada por Mary. Já no filme, basicamente o primeiro entre estes dois recursos é o único apresentado.

Esta descrição do espaço elaborada por Mary para Colin pode configurar uma *partição vertical*, como caracteriza Ryan (2014): ao descrever o encantamento proporcionado pelo próprio conceito do jardim secreto, bem como reproduzir suas experiências sensoriais e principalmente visuais, a personagem poderia estar elaborando o que Ryan menciona como “ontologia saliente” (p.11), termo cunhado por Pavel (1986) para descrever imagens fantásticas como parte de um mundo. Este mundo, embora bem real e no próprio quintal do jovem Colin, naquele momento existe como uma fantasia suscitada pelas palavras de Mary.

Também podemos observar mais uma vez a situação de mediação do que é visível a partir das palavras de um outro personagem, de modo com que seu interlocutor enxergue o mesmo que ele, como descrito por Hallet (2015) em seu argumento exemplificado pelos personagens Effing e Fogg em *Moon Palace* (p. 615). A situação se assemelha àquela exposta pelo teórico no sentido de que ambos ouvintes na passagem não tinham acesso ao ambiente descrito: Colin, devido à condições geográficas consequentes de sua saúde frágil, e no segundo caso, pelo fato de Effing ser cego.

Uma vez seduzido tanto pelo segredo como pela narração descritiva de Mary, Colin estabelece com ela o plano de sua visita ao jardim secreto, e a cena encerra-se no minuto 34:59, com a saída de Mary do quarto e seus votos para que Colin “sonhe com o jardim”.

No minuto 36:16, acompanhamos a segunda visita de Mary e Dickon ao jardim. Enquanto eles trabalham na terra, Mary menciona Colin e reproduz a fala expressa na já mencionada página 150: “talvez, se ele tomasse bastante ar puro, e conhecesse Dickon e o pintarroxo, e visse as coisas crescendo, deixaria de pensar tanto na morte” (BURNETT, 2019).

A partir do minuto 37:22, o pintarroxo se apresenta na cena e introduz uma narrativa, que é apresentada por meio de um flashback: Visualizamos o jardim, em um plano geral, porém há um filtro sépia indicando que trata-se do passado. Além disso, ele está muito diferente daquele que Mary e Dickon habitam. Ele encontra-se limpo, as árvores possuem folhas, o chafariz no centro funciona e podemos distinguir diversas flores e rosas. Archibald Craven e

sua esposa Lílias caminham por ele, vistos de longe. O *travelling* acompanha seu trajeto, e uma borboleta atravessa o plano enquanto eles põem-se de frente um para o outro, e o pintaroxo conta que “Há dez anos, o senhor Craven estava vivendo a fase mais feliz de sua vida” (37:29). É contada, então, através da fala do pássaro e das imagens em movimento, que, embora o casal tenha vivido muitos momentos felizes no jardim, foi lá que a senhora Craven morreu de forma trágica, logo após dar à luz a Colin.

Uma outra mudança na sequência dos acontecimentos dá-se ao longo da recuperação do jardim: enquanto no romance, Mary e Dickon trabalham nele por diversos capítulos antes da primeira visita de Colin, no filme, o menino entra em contato com o espaço ainda no meio do processo. As idealizações e expectativas das crianças são expressas de acordo com a especificidade de cada mídia nestes momentos, como explorado no subcapítulo anterior deste trabalho.

Cabe trazer mais uma vez a possível analogia entre Colin e o jardim secreto, baseado no conceito de “tematização do espaço” trazido por Ryan (2014). A autora aborda os possíveis significados simbólicos de determinados ambientes, de acordo com contextos culturais e ocorrência destes espaços associados à ideias e valores (p.10) No caso do jardim, especialmente o de nossa história, configura-se a representação perfeita de um lugar concebido para ser vivaz, belo e proporcionar sentimentos felizes. No entanto, a negligência naturalmente o transforma no oposto disso: a natureza definhante e sem cor suscita medo, ressentimento e é associada à dor e morte iminente.

Nosso subcapítulo final buscou observar como *O Jardim Secreto*, adaptação televisiva animada de Dave Edwards, procurou transmitir as ideias, os valores e sentimentos articulados na relação entre os personagens e a ambientação natural no consagrado romance de Frances Hodgson Burnett. Enquanto a intermedialidade apresentada na obra literária fez referência a mídias como o desenho, a pintura e a música, bem como a um apelo sensorial, a obra audiovisual se valeu de suas ferramentas específicas para proporcionar, através de imagens em movimento e sons, o que foi experienciado por meio das palavras. Na animação, em sendo uma mídia heterogênea, podemos, de fato, ouvir a música e apreciar, de modo concreto, a riqueza imagética e visual suscitada no romance.

Em uma paráfrase das palavras ouvidas na canção do pintarroxo, podemos concluir que o significado proposto por Burnett, em sua obra, foi traduzido por Edwards na linguagem da animação, tal como presenciamos na comunicação aprendida por Mary através dos sons dos animais no filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ambientação e os espaços desempenham um papel fundamental não apenas na caracterização e contextualização de uma narrativa, mas também colaboram diretamente para o desenrolar da ação na trama de um romance. O desenvolvimento psicológico e uma transformação nos sentimentos e histórias pessoais dos personagens são outros fatores observáveis na análise deste elemento em sua relação com os demais aspectos do texto, realizada neste estudo tendo como objetos o romance *O Jardim Secreto* e sua adaptação animada.

O fato de nosso estudo envolver a adaptação televisiva de um romance reforça a importância da apresentação e discussão de teorias sobre intermedialidade, uma vez que a transposição midiática é uma das formas mais visíveis desse fenômeno. Pontuamos de que modos Frances Hodgson Burnett, na mídia literária, e o diretor Dave Edwards, no filme animado, utilizam recursos relacionados a mídias distintas daquelas escolhidas como a principal forma de expressão. Analisamos diferentes modos de mostrar e contar articulados pelos autores por meio do estudo da intermedialidade, buscando fundamentar uma compreensão de como a relevância do espaço para a narrativa é abordada em ambas as obras.

A intermedialidade, fenômeno presente em diversas obras de arte e peças de mídia no geral, colaboram para que a relação do espaço com os personagens e mesmo com o leitor ou espectador se desenvolva e se intensifique. A ocorrência de expressões artísticas em meios distintos da mídia primária em que a obra se apresenta leva a uma experiência imersiva, operando como verdadeiro combustível para maiores possibilidades de compreensão, interpretações amplas e visualizações vívidas.

Sendo um elemento tão crucial no texto literário, é natural que sua adaptação para o cinema transmita a mencionada importância dos espaços nesta obra literária, em especial, por meio de suas próprias técnicas. O romance e o filme oferecem ferramentas distintas na construção das inúmeras relações possíveis entre espaço, ação e personagem, permitindo interpretações diversas e intenções artísticas variadas. Destacamos a importância de ambientes específicos no romance *O Jardim Secreto* (e, conseqüentemente, em sua adaptação animada) e sua relação com os demais elementos da obra, bem como sua temática e ideias relacionadas a jardins na cultura e sociedade.

Em *O Jardim Secreto*, ocorrem, além de intermedialidade, situações de metaficção, pois alguns personagens, como Martha, Dickon e a própria Mary, fazem descrições do ambiente uns para os outros levando eles a imaginarem como são esses espaços, e da mesma forma, o leitor o faz a partir das descrições da narrativa. No filme também há essas descrições, mas como posteriormente os ambientes vão sendo literalmente mostrados, a mídia de filme animado busca enriquecer a experiência a partir de suas próprias ferramentas. Enquanto no livro o ponto principal é imaginar, no filme é possível visualizar a arte das imagens em movimento e ouvir os sons e canções em sintonia. Em ambos os formatos de apresentação do texto, no entanto, é buscada a recriação da experiência de descoberta do jardim junto com a protagonista Mary, juntamente com as emoções que são despertadas.

Além disso, o fato de nosso estudo envolver a adaptação televisiva de um romance reforça a importância da apresentação e discussão de teorias sobre intermedialidade, uma vez que a transposição midiática é uma das formas mais visíveis desse fenômeno. Pontuamos de que modos Frances Hodgson Burnett, na mídia literária, e o diretor Dave Edwards, no filme animado, utilizam recursos relacionados a mídias distintas daquelas escolhidas como a principal forma de expressão. Analisamos diferentes modos de mostrar e contar articulados pelos autores por meio do estudo da intermedialidade, buscando fundamentar uma compreensão de como a relevância do espaço para a narrativa é abordada em ambas as obras.

Ainda é pertinente destacar a carência de estudos acadêmicos dedicados à animação, apesar das inúmeras possibilidades de investigação e discussão que essa mídia oferece. Ao explorar a adaptação animada de *O Jardim Secreto*, podemos analisar as especificidades da

animação, como o uso da cor, do movimento e da expressividade visual, além da interação entre a narrativa literária e os recursos audiovisuais da animação. Ao investigar essa adaptação, foi possível compreender melhor a interação entre a literatura e a animação, apreciando a riqueza artística e narrativa dessa forma de expressão audiovisual.

Buscamos, portanto, proporcionar uma perspectiva enriquecedora sobre a importância do espaço na narrativa, a influência dos ambientes na construção dos personagens e o potencial da animação como meio de expressão artística. Esperamos contribuir significativamente com o campo de estudos sobre animação e fornecer, de alguma maneira, inspiração e fonte de pesquisa para futuros trabalhos neste viés, destacando a relevância de explorar a relação entre literatura, adaptações, espaços e animação.

O Jardim Secreto, bem como a frequente associação com a primavera, é sobre a mudança. O que definhava volta a ser vivaz, o recluso passa a ser visto e livre, o feio torna-se belo e o abandonado, amado. Esta história é, portanto, um terreno fértil para a transformação de uma mídia em outra que buscamos explorar: palavras funcionam como imagens e canções no romance, e através da adaptação animada, literalmente transformam-se nestas, como a magia a que Mary Lennox constantemente se refere. Naturalmente, jamais veremos um pássaro se tornar um leão fora das obras de arte, mas podemos assumir, no entanto, que não é apenas em histórias de fantasia, tampouco em filmes animados, que tantas transformações ocorrem de várias outras maneiras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALENCAR, José. *O guarani*. São Paulo, Martin Claret, 2003.

ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. *A Pintura e o Poema: processos de criação e de leitura*. In: Revista *Letras & Letras*. Universidade Federal de Uberlândia. Vol 27, número 2, Jul-Dez 2012.

ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Tradução de Dora Flaksman 2 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ASSIS, Machado. *A cartomante e outros contos*. São Paulo: Moderna, 1995.

BARRIE, J. M. *Peter Pan and Wendy*. New York: Charles Scribner's Sons, 1911.

BAUM, L. Frank. *O mágico de Oz*. Trad. de Lígia Cademartori, São Paulo: FTD, 2008

BENNETT, Andrew; ROYLE, Nicholas. *An introduction to literature, criticism and theory*. 3. ed. Harlow: Pearson Longman, 2004.

BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso, 2002

BURNETT, Frances Hodgson. *The Secret Garden*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2018.

_____. *O Jardim Secreto*. Trad. de João Sette Camara. Jandira, SP: Ciranda Cultural, 2019.

_____. Trad. de Vera Lúcia Ramos. São Paulo: Martin Claret, 2017.

CADEMARTORI, Lígia. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos. In: *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARDOSO, Laís de Almeida. *Percurso do órfão na literatura infantil/juvenil, da oralidade à era digital: a trajetória do herói solitário*. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade de São Paulo, 2006.

CARROLL, L. *Alice's Adventures in Wonderland*. London: Harper Collin, 2013.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: Teoria, Análise, Didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

CORTÁZAR, Julio. *As armas secretas: contos*. Trad. de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

CORTEZ, Clarice Zamonaro. Literatura e Pintura. In: *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências Contemporâneas*. Maringá, EDUEM, 2005.

DICKENS, Charles. *Oliver Twist*. Trad. de Machado de Assis. São Paulo: Hedra, 2002

DIMAS, Antônio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática, 1985.

DU MAURIER, Daphne. *Rebecca –A mulher inesquecível*. Tradução de Mariluce Pessoa. Barueri: Amariyls, 2012.

DUTRA, Elaine Aparecida. *Cidade de Deus: a banalização da violência como discurso*. 2005. 90 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2005. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/101857>. Acesso em: 23 fev. 2023.

EAGLETON, Terry. *How to Read Literature*. New Haven and London: Yale, 2013.

EMERSON, Ralph Waldo. *Nature; addresses and lectures*. Boston/Cambridge: James Munroe and Company, 1904.

FRANCO, Aixelá, J. Culture-specific Items in Translation. Trad. Mayara Matsu Marinho Roseni Silva. In: VIDAL, C. & ÁLVAREZ, R. (eds.). *Translation, power, subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, 1996. p. 52-78.

GAIMAN, Neil. *Stardust: o mistério da estrela*. Trad. de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

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

GREEN, John. *A culpa é das estrelas*. Trad. de Renata Pettengill. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

HALLET, Wolfgang. A methodology of intermediality in literary studies. In: RIPPL, Gabriele (Ed.). *Handbook of Intermediality: literature, image, sound, music*. Berlin: De Gruyter, 2015.

HOLDER, Nancy. *A Colina Escarlata*. Trad. de Pedro Sette Câmara. Rio de Janeiro: Record, 2015.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da adaptação*. Trad. de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011

HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. Trad. de Fábio Fernandes. São Paulo: Editora Globo, 2001.

JAMES, Henry. *The Turn of The Screw*. New York: Dover Thrift Editions, 2013.

JARDILINO, José Rubens L., LOPES, Leandro Proença: *Cântico dos cânticos: parte do cânon sobre censura*. In: Revista Nures no. 13. São Paulo, Núcleo de Estudos Religião e Sociedade - Pontifícia Universidade Católica, 2009. Disponível em <<http://www.pucsp.br/revistanures>> acesso em 19 de fevereiro de 2023.

KARASTATHI, Sylvia. Ekphrasis and the Novel/Narrative Fiction. In: RIPPL, Gabriele (org.). *Handbook of Intermediality*. Berlin: De Gruyter, 2015.

LEIGH, Danny (Org.). *O Livro do Cinema*. Tradução de Fernando Nuno, São Paulo: Globo Livros, 2016. (página 13)

LEWIS, C.S., *As crônicas de Nárnia: volume único*. Trad. Paulo Mendes Campos e Sulêda Stauenagel. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*, São Paulo. Ática, 1976.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Trad. de Guilherme da Silva Braga, Porto Alegre: L & PM, 2011.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do Pictural. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2012.

MACHADO, Carmen Maria. Ekphrasis in: *Yalobusha Review*, Oxford, v. 20, p. 1-38, 2014. Disponível em: <https://yr.olemiss.edu/piece/ekphrasis/>. Acesso em: 14 abr. 2022.

MANSFIELD, K. Felicidade. Trad. de Érico Veríssimo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1969.

MARTIN, George R. R. *A Dança dos Dragões*. Trad. de Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2011. (As crônicas de gelo e fogo, 5).

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

MCQUISTON, Casey. *Vermelho, Branco e Sangue Azul*. Trad. Guilherme Miranda. São Paulo: Seguinte, 2019.

MONTGOMERY, Lucy Maud. *Anne de Green Gables*. Trad. de Anna Maria Dalle Luche, São Paulo: Martins Fontes, 2009.

NAREMORE, James. *Film and reign of adaptation*. Distinguished Lecture Series, 10. Indiana: Indiana University, 1999.

PENTEADO, Maria Heloisa. *Nina Chuva*. São Paulo: Scipione, 2002.

QUEIROZ, Juliana A., Disney lê Dickens: Oliver & Company parodia Oliver Twist. In: *Reflexões sobre a metaficção: quando a literatura fala de si mesma*. FERNANDES, Auricélio Soares; NÓBREGA, Caio Antônio; SANTOS, Jenison Alisson dos (org.). Rio de Janeiro: Mares, 2020.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e Estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RIORDAN, Rick. *A Pirâmide Vermelha*. Trad. de Débora Isidoro. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

RIPPL, Gabriele, ed. *Handbook of Intermediality: Literature - Image - Sound - Music*. Berlin: De Gruyter Mouton, 2015.

RODRIGUEZ, Lorena de Meira. *Estratégia de manipulação das massas: o desenho animado como arma de guerra*. In XIII CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORTE, 2014, Belém. Anais, Belém: 2014.

RYAN, Marie Laure: "Space". In: HÜHN, Peter et al (eds.). *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University, 2019.

SABINO, Fernando. *O menino no espelho*. Rio de Janeiro: Record, 2009

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *O pequeno príncipe*. Trad. de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

SANTIAGO, Roberval S. *Cartoons e propaganda política*. **Rev. Espacialidades** [online]. 2009, vol. 2, no. 1. Disponível em <<https://cchla.ufrn.br/espacialidades/v2n1/roberval.pdf>> Acesso em 20 de Fevereiro de 2023.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*. In: Shakespeare – tragédias, vol. I. Trad. de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *Sonho de uma noite de verão*. Trad. de Jean Melville. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda., 2012.

SPYRI, Johanna. *Heidi: a menina dos alpes*. Trad. Karina Jannini. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

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, n. 51, p.20-51, 30 abr. 2006. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

SWIFT, J. *Gulliver's Travels*. New York: W. W. Norton & Company, 1970.

TOLKIEN, J. R. R. *O Hobbit*. Trad. de Lenita Maria Rimoli Esteves. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

TRAVERS, P.L. *Mary Poppins*. Trad. de Joca Reiners Terron. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

VARGAS LLOSA, Mario. *A verdade das mentiras*. Trad. Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

WELLS, Paul. “Thou art translated”. 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.

WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Trad. de José Eduardo Ribeiro Moretzsohn. Rio de Janeiro: L&PM, 2001.

WILKIE, Christine. *Digging Up The Secret Garden: Noble Innocents or Little Savages?* In *Children’s Literature in Education*. Netherlands:Springer 1997, p. 73-82.

WILLIAMS, Richard. *Manual de Animação*. Trad. Leandro de Mello Guimarães Pinto. São Paulo: Fenac, 2016.

WOOLF, Virginia. “The Cinema”. In: *The Captain’s Death Bed and other essays*. London and New York: Harvest/ HBJ, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1978.

WOOLRICH, Cornell. *Janela indiscreta e outras histórias*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PRODUTOS AUDIOVISUAIS

CIDADE de Deus. Direção de Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2002. Son., color.

EMMA Approved. Direção de Bernie Su. Roteiro: Tamara Krinsky. S.I.: Pemberley Digital, 2013. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/@PemberleyDigital>.

FROZEN. Direção de Chris Buck e Jennifer Lee. S.I.: Walt Disney Animation Studios. 2013.Son., color. Legendado.

LOVING Vincent. Direção: Dorota Kobiela e Hugh Welchman. Reino Unido: Altitude Film Distribution, 2017. Son., color. Legendado.

MIDNIGHT in Paris. Direção de Woody Allen. Roteiro: Woody Allen. Paris: Gravier Productions, 2011. Son., color. Legendado.

NIGHT at the museum. Direção de Shawn Levy. Roteiro: Robert Ben Garant, Thomas Lennon. S.I.: Twentieth Century Fox, 2006. Son., color. Legendado.

ROCK of Ages. Direção de Adam Shankman. Roteiro: Justin Theroux, Chris D'Arienzo, Allan Loeb. Miami: New Line Cinema, 2012. Son., color. Legendado.

THE Goddess of Spring. Direção de Wilfred Jackson. Roteiro: William Cottrell. S.I.: Walt Disney Productions, 1934. Son., color.

THE Lizzie Bennet Diaries. Direção de Bernie Su, Margaret Dunlap. Produção de Pemberley Digital. Roteiro: Bernie Su, Margaret Dunlap. Los Angeles: Agreeable Entertainment, 2012. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/@LizzieBennet>. Acesso em: 08 abr. 2023.

THE Misselthwaite Archives. Direção de Aileen Sheedy. Roteiro: Amanda Daly. Portland: Pencil Ink Productions, 2015. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/@Pencilinkproductions>. Acesso em: 20 jun. 2023.

THE Secret Garden. Direção de Dave Edwards. Realização de Dic Entertainment. Roteiro: Libby Hinson. S.I.: Greengrass Productions, 1994. Son., color.

TO ROME with Love. Direção de Woody Allen. Roteiro: Woody Allen. Roma: Gravier Productions, 2012. Son., color. Legendado.

WAKING Sleeping Beauty. Direção de Don Hahn. Roteiro: Patrick Pacheco. S.I.: Stone Circle Pictures, 2009. Son., color. Legendado.

FONTES ONLINE

CORDEIRO, Thiago. “O que é o movimento ‘livre de crianças’ e o que a lei diz sobre a prática” Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/o-que-e-o-movimentochildfree-e-o-que-diz-a-lei-sobre-a-pratica/>> Acesso em 23/02/23

IDOETA, Paulo Adamo “‘Childfree’: as pessoas que pedem (ou até compram) distância de crianças”. Disponível em <<https://www.bbc.com/portuguese/salasocial-50533908>> Acesso em 23/02/23

SARMATZ, Leandro: *Lolita: Uma das obras mais infames do século 20.*, 28 de outubro de 2019. Disponível em <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/lolitavladimir-nabokov-uma-das-obras-mais-infames-do-seculo-20.phtml>>. acesso em 19 de fevereiro de 2023

