A POLÊMICA DA FIDELIDADE NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DA OBRA MARY POPPINS DE PAMELA LYNDON TRAVERS[1]

Denise Nogueira Pessoa[2]
Mariana Rissi Azevedo[3]

RESUMO: O presente estudo é uma análise do filme Mary Poppins (1964), produzido por Walt Disney Pictures como uma adaptação da obra literária de Pamela Lyndon Travers "Mary Poppins" (1934). O estudo baseia-se na premissa de que uma adaptação cinematográfica é independente de seu texto fonte, uma noção avançada por teóricos como Thomas Leitch (2008), Linda Hutcheon (2006) e Robert Stam (2000) entre outros. Após uma visão geral das teorias da área, a breve dissertação enfoca convergências e divergências entre as duas obras de arte, e relata a conturbada negociação da venda dos direitos autorais da obra para o cinema.

Palavras-chave: P. L. Travers; Walt Disney; Adaptação Cinematográfica; Literatura

ABSTRACT: The present study is an analysis of the film Mary Poppins (1964), produced by Walt Disney Pictures as an adaptation of the literary work of Pamela Lyndon Travers "Mary Poppins" (1934). The study is based on the premise that a film adaptation is independent of its source text, a notion advanced by theoreticians such as Thomas Leitch (2008), Linda Hutcheon (2006) and Robert Stam (2000) among others. After an overview of the theories of the area, the brief dissertation focuses on convergences and divergences between the two works of art, and reports the troubled negotiation of the copyright sale of the work to the cinema.

Key-words: P. L. Travers; Walt Disney; Film Adaptation; Literature

1. INTRODUÇÃO:

Esta pesquisa pretende discutir a polêmica da fidelidade na adaptação da obra literária Mary Poppins de Pamela Lyndon Travers para a adaptação cinematográfica Mary Poppins dirigida por Walt Disney, também propõe observar a independência dessas mídias tanto na linguagem escrita quanto na audiovisual.

A metodologia é de cunho bibliográfico analítico e consiste em retirar trechos da obra literária e comparar com cenas do filme para constatar quais são as convergências e as divergências entre as obras discutindo a polêmica da fidelidade. Os estudos da adaptação, afirmam que as adaptações cinematográficas têm autonomia ao adaptar uma obra literária,

---

[1] Artigo científico apresentado à Banca Examinadora como requisito para obtenção de nota na disciplina Trabalho de Conclusão de Curso e obtenção de grau de Licenciatura em Letras Língua Portuguesa e Língua Inglesa no semestre 2019/1.

[2] Acadêmica do Curso de Letras IEAA/UFAM.

[3] Orientadora do Trabalho de Conclusão de Curso e Professora do Instituto de Educação, Agricultura e Ambiente – IEAA/UFAM.

porém, o público leitor ainda exige que os filmes sejam parecidos com seus best sellers preferidos.

É uma crença amplamente difundida entre os cineastas, que as adaptações cinematográficas são um tipo de arte inferior quando comparadas às obras literárias nas quais elas são baseadas. Robert Stam (2000) afirma que há uma convicção de que as artes antigas são superiores e que, consequentemente, a arte verbal está em um nível mais elevado do que a arte visual.

No caso de adaptações, o julgamento inicial é feito de acordo com a fidelidade que ele deve ao texto original, ou seja, o nível de semelhança que o filme tem em relação ao livro. No entanto, essa proposição é desacreditada por muitos teóricos, porque a própria transposição da mídia sempre traz mudanças. Esta breve dissertação argumenta que as adaptações devem ser vistas como um processo criativo e independente e devem ser observadas separadamente de suas respectivas fontes.

O corrente estudo é uma análise comparativa da obra “Mary Poppins” de P. L. Travers, publicado 1934, e a adaptação para o cinema “Mary Poppins” de 1964, dirigido por Walt Disney. A análise é baseada em teorias de adaptação avançadas de Hutcheon (2006), Leitch (2008), Stam (2000) entre outros, que defendem e abordam variações ao conceito de fidelidade. O presente estudo meramente observa convergências e divergências entre a obra literária e sua adaptação fílmica**,** e relata a conturbada negociação da venda dos direitos autorais da obra para o cinema.

2. Panorama dos Estudos da Adaptação

Em "Os Limites do romance e os Limites do filme" (1957), George Bluestone, o pioneiro em estudos da adaptação, referiu-se a um estudo que revelou que, cerca de um terço de todos as obras fílmicas foram derivadas de romances. Em outra pesquisa, conduzida por Lester Asheim, indicou que de 5.807 lançamentos de grandes estúdios entre 1935 e 1945, 976 ou 17,2 por cento foram derivados de romances. A Hortense Powdermaker relatou, com base em uma pesquisa na Variety (4 de junho de 1947), que, de 463 roteiros em produção ou aguardando liberação, pouco menos de 40% foram adaptados de romances. Em 1957, Thomas M. Pryor escreveu para o New York Times que os roteiros originais, atingindo um novo patamar em Hollywood, representavam apenas 51,8% do material de origem das 305 imagens revisadas pelo Escritório de Código de Produção em 1955. A partir dos dados Bluestone Concluí que:

> A própria avaliação da indústria do seu trabalho mostra uma forte e constante preferência por filmes derivados de romances, filmes que persistentemente classificam entre produções de alta qualidade. Os romances filmados, por exemplo, fizeram propostas consistentemente fortes para o Oscar. (BLUESTONE, 1957, p. 4)

Para Andrew (1984, p. 29) “a produção de filmes a partir de um texto anterior é virtualmente tão antiga quanto a maquinaria do próprio cinema”, por isso a necessidade de estudar e criar teoria nesse campo era fundamental. Em vista desse fato, é surpreendente como pouca atenção foi dada ao processo de adaptação antes do tempo de Bluestone.

As conexões entre cinema e literatura atraíram a atenção crítica de escritores que acharam o assunto fascinante, e comparações entre um filme e seu precursor literário começaram a ser feitas.

2.1 Fidelidade nos Estudos de Adaptação

George Bluestone recebeu seu Ph.D. da Universidade Johns Hopkins para uma dissertação sobre as versões cinematográficas do romance, e ele é conhecido por iniciar estudos sobre adaptação. Ele foi o primeiro a afirmar que as adaptações podem diferir de suas fontes literárias porque dependem da imagem em movimento, do público em massa e da produção industrial.

Bluestone chama a atenção para o fato de que a crítica de filmes analisa adaptações assumindo que o romance é uma norma e o filme se desvia em seu risco; que os desvios variarão de acordo com o "respeito" que se tem pelo original; o que significa que a fidelidade é um conceito a ser seguido pela crítica e audiência.

> O que é comum a todos esses pressupostos é a falta de consciência de que as mutações são prováveis no momento em que se passa de um determinado conjunto de convenções fluídicas, mas relativamente homogênea, para outro; que as mudanças são inevitáveis no momento em que se abandona a lingüística para o meio visual. (BLUESTONE, 1956, p. 174)

A concepção de fidelidade não leva em conta as respectivas características de cada meio. O filme permanece como uma obra de arte autônoma e o cineasta que adapta um romance deve respeitar seu modelo, mas acima de tudo deve respeitar sua própria visão.

A natureza industrial do processo de produção é um dos fatores que também influenciam ajustes na adaptação, pois, para ser bem sucedido, um filme deve estabelecer um diálogo com seu público e deve levar em consideração aspectos culturais e o momento histórico da massa alvo-público:

> Veremos até que ponto o poder formativo da audiência de massa deixa sua marca no filme, mas podemos notar neste ponto a maneira análoga em que a ação simbólica do leitor deixa sua marca no romance. (BLUESTONE, 1957, p. 13)

Sartre afirmou que "não se pode escrever sem um público e sem um mito - sem um certo público que as circunstâncias históricas fizeram, sem um certo mito da literatura que depende em grande parte da demanda desse público". (SARTRE apud BLUESTONE, 1962, p. 14). A existência de uma audiência fornece lucro e, para realizar a tarefa, a obra de arte deve agradar aos consumidores, pois, segundo Bluestone, “no filme, mais do que em qualquer outra arte, a assinatura das forças sociais é evidente em o trabalho final ”(BLUESTONE, 1962, p. 13).

A censura também desempenhou seu papel na alteração do conteúdo fílmico e um código foi criado para ser seguido na produção de Hollywood; diretores, roteiristas e cinegrafistas que não foram orientados pelo Código foram multados. O Código foi feito com base em princípios morais e excluiu a exposição das realidades biológicas, mas foi considerado artificial e absurdo por muitos:

> Sobre o meio, então, está o poder de moldar o negócio e o público. Por um lado, a produção comercial; do outro, consumo de massa; e um código que medeia entre eles. As tensões resultantes são enormes. (BLUESTONE, 1956, p. 42)

Para Bluestone, o que o cineasta realmente adapta é uma espécie de paráfrase do romance, ele vê o romance como matéria-prima e usa seus personagens e incidentes; Nesse sentido, filme e romance são duas linhas de interseção que se encontram em um ponto e depois divergem.

Wagner (1975) reconhece três tipos de transição de uma mídia para outra, a transposição, na qual uma novela é transferida diretamente para a tela; comentário, onde o original é alterado propositadamente em algum aspecto; e analogia, que leva a menor dica da fonte. Para Wagner, as analogias “não podem ser indicadas como uma violação de um original literário, uma vez que o diretor não tentou (ou tentou minimamente) reproduzir o original” (WAGNER, 1975, p. 227).

Andrew (1984) usa outros termos para definir os modos de relação entre o filme e o texto: empréstimo, em que o artista emprega o material, a ideia ou a forma de um texto de sucesso anterior que espera ganhar audiência pelo prestígio de seu título, enquanto, ao mesmo tempo, busca obter respeitabilidade pelo filme; interseção, que preserva a singularidade do texto

original, intencionalmente deixando-o desassimilado na adaptação; e fidelidade da transformação, que reproduz no cinema a essência do texto original:

> A fidelidade da adaptação é convencionalmente tratada em relação à "letra" e ao "espírito" de um texto, como se a adaptação fosse a interpretação de um precedente legal. (ANDREW, 1984, p. 31)

Para Andrew, a "carta" inclui aspectos de ficção elaborados em um roteiro de filme, por exemplo, os personagens e sua inter-relação; as informações geográficas, sociológicas e culturais que fornecem o contexto da ficção; e os aspectos narrativos básicos que determinam o ponto de vista do narrador. O "espírito" contém tom, valores, imagens e ritmo; por esse motivo, é mais difícil de reproduzir.

Uma mídia tem grafemas, palavras e frases e a outra projeta luz e sombras, sons e formas, e representa ação, mas ambos têm uma narrativa; a história pode ser a mesma se as unidades narrativas forem produzidas igualmente em duas obras, porém qualquer análise da adaptação deve considerar as mesmas unidades narrativas nos diferentes sistemas de cinema e linguagem.

2.2 Além do conceito de fidelidade

Brian McFarlane (1996) chama a atenção para o fato de que as mudanças ocorreram nos romances no final do século XIX, no sentido de que muito mais estava sendo mostrado em vez de ser dito:

> Um efeito desse estresse nas superfícies físicas e nos comportamentos de objetos e figuras é o de diminuir a voz narrativa pessoal do autor, de modo que aprendamos a ler a linguagem visual ostensivamente não mediada do romance do século XIX de maneira a antecipar a visão do espectador. experiência de filme que necessariamente apresenta essas superfícies físicas. (MCFARLANE, 1996, p.5)

Não pode haver dúvida de que o cinema influenciou os procedimentos narrativos do romance moderno e tanto o filme quanto o romance se concentraram em padrões narrativos em vez de se concentrar em disparidades entre os dois sistemas de mídia, mas a audiência sempre se queixa da violação de o original baseado em sua imagem mental do romance.

Independentemente da concepção da audiência, a indústria adapta romances a filmes no sentido de histórias e personagens pré-testados, tentando transferir o sucesso e a popularidade da fonte para o filme adaptado, mas o conceito de fidelidade parece sempre assombrar a versão cinematográfica. .

O conceito existe em parte devido ao fato de o romance vir em primeiro lugar historicamente e também por causa da respeitabilidade da literatura em círculos críticos

tradicionais. Para MacFarlane, “a crítica da fidelidade depende de uma noção do texto como tendo e apresentando ao leitor (inteligente) um 'sentido' único e correto, ao qual o cineasta tenha aderido ou, em algum sentido, violado ou adulterado” (MACFARLANE, 1996, p. 8).

A fidelidade aqui pode não ser uma palavra adequada. Considerando a transposição da mídia, é possível ser fiel? A que um cineasta deve ser fiel na adaptação de um romance? Para a letra? Para o espírito? Em vista do fato de que a "carta" é difícil de determinar, pois envolve um paralelismo entre duas ou mais leituras, e o "espírito" é a essência do trabalho, como podemos esperar que esses dois sejam transferidos para o filme sem ter qualquer modificação?

> Quaisquer que sejam as alegações de fidelidade e autenticidade feitas pelos cineastas, o que elas essencialmente significam é a memória derivada da leitura do romance por outra experiência - uma audiovisual-verbal - que parecerá, o mínimo possível, abalar essa memória coletiva. Procura, com uma resposta concreta a um trabalho escrito, coincidir com uma grande multiplicidade de respostas ao original. (MACFARLANE, 1996, p. 21)

MacFarlane afirma que a narrativa pode ser transferida do romance para a adaptação, mas a enunciação, que é todo o aparato expressivo que rege a apresentação da narrativa, não pode ser transmitida. Novela e filme podem compartilhar a mesma história, mas não a forma em que é apresentada.

A noção de fidelidade é discutida por Robert Stam (2000). Ele observa um senso comum que determina a infidelidade de uma adaptação baseada em uma decepção que o público sente quando um filme falha em captar as características narrativas, temáticas e estéticas da fonte literária. Apesar dessa decepção, Stam declara que é questionável se a fidelidade é mesmo possível, porque uma adaptação é automaticamente diferente de seu originador devido à mudança do meio:

A mudança de um meio unicamente verbal, como o romance, que "tem apenas palavras para brincar", para um meio multipista como o cinema, que pode atuar não apenas com palavras (escritas e faladas), mas também com performance teatral, música, efeitos sonoros e imagens fotográficas em movimento, explica a improbabilidade - e eu sugeriria até mesmo a indesejabilidade - da fidelidade literal. (STAM, 2OOO, p.56)

Considerando que o cinema possui recursos que o romance não possui, deve uma adaptação fílmica se privar de utilizá-los? Além disso, existem outras características que tornam a fidelidade na adaptação um objetivo impossível de alcançar, por exemplo, as diferenças de custo e de modos de produção; Além disso, o romance é produzido por um único indivíduo, enquanto o filme é um projeto colaborativo.

O romance em si é uma estrutura aberta que pode gerar muitas leituras e o processo de adaptação pode ser ainda mais complicado pela passagem do tempo e pela mudança de cenário. Se pensarmos cuidadosamente, o autor de um romance pode não ter consciência de suas próprias intenções, então como o cineasta pode ser fiel a elas? Stam afirma que a questão da fidelidade ignora a questão mais ampla: fidelidade a quê?

Segundo Stam (2000), grande parte da discussão sobre a adaptação cinematográfica reinscreve a superioridade da arte literária no cinema. Essa suposição é baseada em preconceitos como: antiguidade, a suposição de que as artes antigas são melhores; iconofobia, a crença de que as artes visuais são inferiores às artes verbais; e logofilia, a valorização da palavra sagrada dos textos sagrados.

Para Stam, a adaptação não deve ser fiel ao texto-fonte, mas sim à essência do meio de expressão. Com o tempo, o romance e o filme fizeram uso de outros gêneros e mídias, “sua essência é não ter essência, estar aberta a todas as formas culturais” (STAM, 2000, p. 61). Ele argumenta que as adaptações devem ser vistas como traduções, com perdas e ganhos típicos de qualquer tradução, ou como dialogismos intertextuais, que formam uma intersecção de superfícies textuais através de um processo de disseminação.

Gérard Genette propôs cinco conceitos analíticos que são úteis para a adaptação: Intertextualidade, como a “co-presença efetiva de dois textos” na forma de citação, plágio e alusão; Paratextualidade, que se refere à relação entre o texto próprio e seu “paratexto”, que são todos os comentários que vêm ao redor do texto; Metatextualidade, que consiste na relação crítica entre um texto e outro, seja esta relação explícita ou não; Arquitextualidade, que se refere às taxonomias genéricas sugeridas ou recusadas pelos títulos ou inscrições de um texto; e hipertextualidade, que mostra a relação entre um texto, chamado por Genette o "hipertexto" e um texto anterior "hypotext".

Para Thomas Leitch, o arranjo dessas questões sugere que o futuro dos estudos de adaptação é indicado pelo desafio do modelo prevalecente de livro-a-filme e eles ainda apontam para uma investigação da questão de saber se um dado filme é melhor do que o livro sobre o qual é baseado ou que direção a adaptação seguiu por causa de suas concessões a um público de massa e expressões de costumes culturais mutáveis, mas ele argumenta que tal interrogatório é improvável "desempenhar um papel de liderança no avanço dos estudos de adaptação enquanto se esforça para emergir do guarda-chuva disciplinar dos estudos sobre cinema e do domínio ainda mais tenaz dos estudos literários ”(LEITCH, 2008, p. 68).

2.3 Intertextualidade em Estudos de Adaptação

Embora saibamos que literatura e filme são radicalmente diferentes um do outro, a maioria dos leitores e cinéfilos não consegue reconhecer essas diferenças, tendendo a argumentar que a narrativa de um filme difere daquela do romance, ou que um ator não possui as características físicas. de sua contraparte no romance de origem.

Não é necessário interpretar um filme se é precisamente o mesmo que um romance dado. Os estudos de adaptação devem ser focados nas diferenças que tornam a versão fílmica mais ampla, e não as semelhanças, porque ficou provado que a similaridade é impossível de alcançar.

Para Albert-Crane e Cutchins, "as adaptações devem ser vistas como respostas a outros textos que formam um passo necessário no processo de compreensão." (ALBERT-CRANE, CUTCHINS, 2010, p.17) Em vez de ver uma adaptação como uma transposição Da essência do texto adaptado, devemos aceitar que a essência não é representável, porque é elusiva e ambígua.

Uma adaptação pode ser entendida como a interpretação do cineasta do texto-fonte. Esse argumento nos leva a uma discussão de questões importantes que devem ser abordadas pela teoria da adaptação: "Por que esse filme tomou esse caminho específico através desse romance em particular? Outros caminhos são possíveis? Por que esse caminho faz mais sentido (econômico, cultural, interpretativo)? Por que esse caminho foi escolhido em um momento histórico particular? Quais são alguns outros caminhos que outras adaptações deste texto tomaram? "(ALBRECHT-CRANE, CUTCHINS, 2010, p. 18)

Estudos de adaptação devem adotar a noção de intertextualidade em que o adaptador tem um papel interpretativo, pois os textos são sempre intertextuais, e as adaptações dialogam com outros textos além de sua fonte, enquanto a própria fonte dialoga com outros textos também.

De acordo com Linda Hutcheon, "a arte é derivada de outras artes; as histórias nascem de outras histórias. "(HUTCHEON, 2006, p. 2) Na revisão jornalística, as adaptações são comumente observadas como secundárias e inferiores; a presença do texto anterior é sempre sentida no texto adaptado, o que não permite que a adaptação fílmica seja uma obra de arte autônoma.

A maioria das teorias de adaptação assume que a história é a parte central da transposição, mas Hutcheon acrescenta mais três modos de engajamento, que são, narrar, executar e interagir. Ela define três perspectivas inter-relacionadas de adaptação:

> Primeiro, visto como entidade formal ou produto, uma adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de um trabalho particular de obras. Essa "transcodificação" pode envolver uma mudança de meio (um poema para um filme) ou gênero (um épico para um romance), ou uma mudança de quadro e,

> portanto, contexto: contando a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação manifestamente diferente.
> …
> Segundo, como um processo de criação, o ato de adaptação sempre envolve tanto (re) interpretação e, então, (re) criação; isso tem sido chamado tanto de apropriação quanto de recuperação, dependendo da sua perspectiva.
> …
> Em terceiro lugar, visto da perspectiva de seu processo de recepção, a adaptação é uma forma de intertextualidade: experimentamos adaptações (como adaptações) como palimpsestos através de nossa memória de outros trabalhos que ressoam através da repetição com variação. (HUTCHEON, 2006, p.7-8)

Hutcheon afirma que definir a adaptação é uma tarefa complexa, uma vez que a mesma palavra é usada para definir o processo e o produto. Ela afirma que, como produto, uma definição pode ser dada, mas como um processo de criação e recepção, outros aspectos podem ter que ser considerados. No que diz respeito à adaptação como produto, Hutcheon caracteriza isso como transposição intersemiótica (uma recodificação em um novo conjunto de convenções), de um sistema de signos para outro, enquanto ela descreve o processo de adaptação como apropriação, posse e filtragem.

Os adaptadores podem querer contestar os valores estéticos ou políticos do texto adaptado. Como estão se apropriando do texto-fonte, podem interpretar e criar algo novo. Para Hutcheon, “a adaptação também não é cópia escrava; é um processo de tornar o material adaptado próprio. ”(HUTCHEON, 2006, p. 20) O fracasso de uma dada adaptação não está relacionado à infidelidade, mas à falta de criatividade; Para ter sucesso, uma adaptação deve ter elementos que transformem o filme em uma obra de arte autônoma.

Adaptação é dividida em três modos por Hutcheon: o modo de contar (romance); o modo de exibição (peças e filmes); e o modo participativo (videogames). Em todos os três modos é necessário interpretar e perceber uma representação de uma história, que é apresentada através de diferentes meios de expressão de acordo com o modo, porque cada modo tem sua própria mídia e gênero, e visa alcançar certas coisas melhor que outros modos.

Hutcheon argumenta que a adaptação narrativa deve ser pensada como um processo de mutação e adaptação a um ambiente cultural particular, e Simone Murray propõe que a adaptação deve ser vista como “um fenômeno material produzido por um sistema de interesses e atores institucionais”. (MURRAY, 2008, p. 10) Ambos os escritores mudam o foco da avaliação estética para estudos sociais, a fim de entender a adaptação sociológica.

Na seção anterior, procurei fornecer uma breve história dos Estudos de Adaptação, delineando os principais conceitos desenvolvidos por alguns dos principais críticos da área. Um ponto que tenho enfatizado é a inadequação do conceito de fidelidade como base para a análise

do sucesso de uma dada adaptação, uma vez que a transposição ocorre entre dois meios diferentes, cada um com suas características únicas. No próximo capítulo pretendo analisar a adaptação cinematográfica Mary Poppins, dirigida por Walt Disney, da obra literária de Pamela Lyndon Travers, "Mary Poppins". Levarei em consideração as diferenças entre os dois meios, e meu foco será em convergências e divergências entre a adaptação e a história original. Um princípio orientador será a crença de que a obra cinematográfica se vale do sucesso literário da obra de Travers para alcançar vendas de bilheteria.

3. Biografia de P. L. Travers

De acordo com Joca Reiners Terron (2018), Helen Lyndon Goff, nasceu no dia 9 de agosto de 1899 em Maryborough, Queensland Austrália e morreu em 23 de abril de 1996 em Londres aos 96 anos. Lyndon como era conhecida por seus familiares desde cedo já mostrava seu talento quando inventava histórias para suas irmãs. Devido a uma infância muito sofrida e com a morte do pai, sua mãe por várias vezes tentou suicídio, com isso, sua tia chega para ajudar a cuidar dela e de suas irmãs em vista da vida conturbada e problemática situação em que eles viviam.

Estudou na Normanhurst Girls School em Ashfield, e em 1917, mudou-se para Sidney onde dedicou-se a carreira de atriz já com o nome de Pamela Lyndon Travers. A escritora publicou poemas e contos eróticos para uma coluna na revista literária *The Triad* na qual iniciou a sua trajetória de rebeldia juvenil. Também cooperou para o jornal religioso *Sun*, fez parte da companhia teatral Shakespeariana Allan Wilkie's, e depois continuou sua carreira em Londres. P. L. Travers era considerada uma autora a frente de seu tempo e em 1977, recebeu a *Ordem do Império Britânico*.

Em 1934, lança sua obra mais importante: *Mary Poppins*, tendo sucesso imediato, e a tornando conhecida na carreira de escritora. A autora cria a personagem da babá através das imagens que ela tinha de sua tia, que também se preocupava muito com sua aparência igualmente a Mary Poppins da obra da autora. Ela era orgulhosa, subversiva, assustadora e era definida como uma bruxa, mas cuja firmeza trazia benefícios para as crianças.

Muitos anos mais tarde, Walt Disney, aproveitando-se da terrível situação financeira que Travers se encontrava, começa a assediar a autora para adquirir os direitos autorais de Mary Poppins com o intuito de produzir uma adaptação cinematográfica. Após inúmeras negociações Travers cede, mas exige supervisionar o roteiro. Depois de anos de produção e terríveis discussões com Pamela, o filme estreou em 1964.

4. Enredo da Obra *Mary Poppins* de P. L. Travers

A obra Mary Poppins (1934), de P. L. Travers é narrada em terceira pessoa e escrita em 12 capítulos de pura fantasia, na qual é apresentada a história da família Banks que não tinha tempo para cuidar das crianças e procurava por uma babá para seus quatro filhos, Jane que era a filha mais velha, Michael o segundo filho, e os gêmeos John e Barbara.

A história acontece na cidade de Londres na Rua das Cerejeiras número dezessete, onde a família reside em uma casa velha. Com eles já viviam a sra. Brill que era a cozinheira, Ellen sua auxiliar e Robertson Ay que cuidava do jardim e engraxava os sapatos. Sr. Banks era um bancário que cuidava dos negócios e sra. Banks vivia ocupada com seus compromissos sociais. Era uma casa com problemas familiares devido à falta de tempo que os pais não dedicavam as crianças, com isso, os pequenos se ocupavam em fazer travessuras, já que passavam a maior parte do tempo com as empregadas da casa e as babás a quem sr. e sra. Banks destinava a responsabilidade de cuidar de seus filhos, no entanto as babás não duravam muito tempo porque as crianças as faziam desistir do trabalho por conta de suas armações e malcriações. Certo dia a sra. Banks escreve um anúncio ao jornal para que lhe enviassem algumas candidatas a babás que pudessem os ajudar com as crianças.

Jane e Michael eram duas crianças curiosas e falantes que gostavam de ficar na janela do quarto observando tudo o que acontecia lá fora. De repente, estavam imaginando quais as qualidades de uma babá perfeita, quando os ventos começaram a soprar do lado Leste trazendo com ele Mary Poppins. Por um momento as crianças pensam ser o sr. Banks, mas Jane logo percebe que era uma mulher segurando um chapéu e uma mala feita de tapete. A babá chega repentinamente voando em seu guarda-chuva para cuidar das crianças e ao entrar na casa logo se depara com a sra. Banks que prontamente lhe pede referências, mas Mary Poppins diz não possuir alguma, pois achava um tanto ultrapassado, e não querendo parecer desatualizada, a sra. Banks não insiste no assunto, e a leva até o quarto para apresentá-la às crianças. Logo os pequenos percebem que não estavam diante de uma babá comum e se impressionam ao vê-la subir a escada sentada no corrimão, deslizando para cima, contrapondo as leis da gravidade.

Mary Poppins era durona, misteriosa e disciplinadora, mas cuidadosa, tinha uma personalidade forte e era um tanto vaidosa, gostava de se olhar no espelho para admirar sua beleza e parecia ter poderes mágicos, pois levava as crianças ao imaginário, apesar de ser inflexível com os pequenos. Mary Poppins também se divertia muito com eles, e aconteciam coisas com as crianças que elas não sabiam se tinham de fato ocorrido, porque Mary Poppins

sempre negava todos os acontecimentos que se desenrolam no decorrer dos contos. Eles flutuavam enquanto tomavam chá na casa do tio de Mary Poppins, o sr. Peruca, e viam vacas dançando na rua, animais falando no zoológico durante a noite em comemoração ao aniversário de Mary Poppins, e até viam a babá colar estrelas no céu com as srtas. Annie, Fannie e Cory.

Nos dias de folga sempre na segunda quinta-feira do mês no horário de uma às seis da tarde, Mary Poppins se arrumava, pegava seu guarda-chuva, e ia ao encontro do seu amigo Bert, o rapaz dos fósforos que além de vender fósforos também pintava quadros, que variavam de acordo com o clima, e ambos viviam juntos grandes aventuras. Quando voltava do seu dia de folga Jane e Michael não se aguentavam de tanta curiosidade e enchiam Mary Poppins de perguntas, pois sabiam que ela tinha vivido alguma aventura, mas a babá sempre desconversava.

Contudo, as crianças temiam em perder a babá e quando perceberam que ela tinha todas as qualidades que eles imaginaram, imediatamente perguntaram se ela iria deixá-los e Mary respondeu rapidamente que ficaria até que os ventos Leste mudassem de rumo.

Mary Poppins faz uma grande reviravolta comportamental nos personagens da obra quando muda totalmente o relacionamento dos pais com as crianças e até mesmo com os empregados da casa. Como Mary Poppins sempre cumpria com o que falava para as crianças, quando os ventos Leste chegam, a babá sente que realizou suas tarefas com êxito, pois a família Banks estava em perfeita harmonia, então faz suas malas, pega seu belo guarda-chuva e sai sem avisar, pois não gostava de despedidas e no momento em que o guarda-chuva abre o vento a leva.

5. Análise Comparativa da Obra Literária e da Obra Fílmica

Ao adaptar a obra Mary Poppins de P. L. Travers para o cinema, a empresa Walt Disney modifica vários aspectos nos quais a obra se distancia do filme. Walt Disney não se prendeu ao texto de P. L. Travers quando criou o musical Mary Popins, ou seja, sua adaptação cinematográfica mostra contextos diferentes do que é contado na obra, e iremos levantar algumas hipóteses para tais mudanças. O filme teve sucesso de bilheteria porque adaptou uma obra literária canônica e muito amada por todos. A análise a seguir revela aspectos da obra literária de Travers que se diferem e que são semelhantes à adaptação fílmica de Walt Disney.

Na cena inicial, aos 3 minutos e 6 segundos, o filme apresenta o personagem Bert (anexo 1) cantando na praça. Bert torna-se inicialmente o narrador que leva o telespectador até a residência da família Banks. Bert é um dos personagens principais que exerce vários papéis, e participa de todas as aventuras vividas por Mary Poppins e as crianças. Na obra literária Bert

aparece apenas no capítulo dois durante o dia de folga da babá, e ambos entram sozinhos em um dos quadros pintados pelo personagem.

Ainda na cena inicial da adaptação fílmica, aos 7 minutos e 18 segundos, Bert nos mostra que as características da casa dos Banks são totalmente divergentes do que é contado no primeiro capítulo do livro. Nota-se que o diretor já nos mostra nesta cena (anexo 2) as diferenças sociais que a família Banks do filme apresenta em relação à família Banks da obra literária. Na adaptação cinematográfica a casa é bem construída e bonita enquanto no romance a casa da família Banks é velha e torta.

> ... Para começar, é a menor casa da rua. Além disso, é a única que está meio caída e precisando de uma mão de tinta. O sr. Banks, porém, que é o dono, disse à sra. Banks, que ela poderia ter uma casa boa e confortável, ou quatro crianças. Mas não ambos, pois ele não poderia sustentar. (Travers, 1934, Loc. 309)

A partir daí o filme nos leva a refletir pelo real motivo que levou o autor a transformar essa característica da família Banks da obra para a do filme, o porquê que no cinema eles são ricos enquanto no romance eles são pobres? Será que no cinema eles querem nos mostrar aspectos positivos de vida? Ou será que o público consumidor de cinema é a classe representada pela família Banks no filme? Essas suposições nos levam a analisar algumas das convergências e divergências existente nas obras.

Aos 12 minutos de filme temos a primeira aparição do sr. Banks (anexo 3), que chega em casa depois de um dia de trabalho (tanto no filme quanto no conto sr. Banks exerce a mesma profissão de bancário) e pergunta a sua esposa pelas crianças. A senhora Banks o informa que Jane e Michael estão desaparecidos e ligam para polícia, em seguida a campainha toca e aparece um guarda trazendo as crianças, no entanto esta cena não aparece no conto. Nota-se que o objetivo dessa mudança na adaptação fílmica é traçar as personalidades do sr. e sra. Banks como pais que ficam aflitos com o desaparecimento dos filhos, apesar de os deixarem aos cuidados de terceiros. Os aspectos convergentes em ambas as obras são os problemas familiares devido a falta de tempo e de afeto que os pais dedicam aos filhos, Sr. e Sra. Banks não participam no cotidiano das crianças e os deixam sobre os cuidados dos empregados da casa, com isso, as crianças fazem inúmeras travessuras para chamar a atenção dos pais. Com a chegada de Mary Poppins atividades disciplinadoras são executadas tanto para as crianças quanto para os pais, principalmente para demonstrar ao Sr. e Sra. Banks o quão importante é a presença dos pais na formação de caráter dos filhos.

No decorrer da adaptação fílmica podemos constatar que há a omissão dos gêmeos irmãos de Jane e Michael, o que nos leva a refletir quais motivos da não aparição destes

personagens no filme, uma vez que a família Banks tem melhor condição financeira e poderia dar-lhes uma vida melhor. Enquanto no livro a situação financeira dos Banks é inferior e os gêmeos tem grande participação além de um capítulo inteiro falando sobre eles. Levando em conta que uma família de classe média é composta por mais ou menos cinco pessoas sendo três delas os filhos e já que o filme quer nos representar uma determinada classe social onde se refere ao seu público alvo, podemos indagar ao fato de que faria muito mais sentido ter no filme o número de crianças que estas famílias costumam ter e o por que o diretor subtraiu esses personagens na sua adaptação cinematográfica.

Aos 15 minutos e 28 segundos da obra fílmica, há a primeira aparição de Jane e Michael (anexo 4) que brincam com uma pipa, no entanto esta cena não existe na obra literária. Nota-se também que ambas as obras dão ênfase na relação familiar.

Chegando aos 17 minutos e 40 segundos do filme, o Sr. Banks resolve colocar um anúncio para contratar uma nova babá, o que também acontece no livro, exceto por um detalhe, na adaptação de Walt Disney, Sr. Banks dita para sua esposa regras para a contratação da nova funcionária, e nestas exige uma pessoa que seja rígida e severa com as crianças. Em seguida aparecem Jane e Michael com um anúncio que pede uma babá divertida e carinhosa. No romance o Sr Banks pede gentilmente para sua esposa escrever um anúncio quando está indo trabalhar. “Ponha um anúncio, minha querida – disse o sr. Banks calçando os sapatos...” (Travers, 1934, Loc. 316)

Este pequeno diferencial torna a personagem feminina na adaptação um símbolo da submissão, cujo papel é obedecer ao seu cônjuge, fato que deixou Travers revoltada. Por ser considerada uma autora a frente de seu tempo, não admitia que a mulher exercesse um papel submisso em uma de suas obras, com isso, se entristecia com tais modificações feitas pela produção de Walt Disney.

Aos 24 minutos de filme, Mary Poppins chega voando em seu guarda-chuva, como podemos observar no anexo 5, e então dá-se início às fantasias contidas em ambas narrativas. Tanto no filme quanto no livro, a babá possui características físicas semelhantes.

> Logo apareceu a mãe deles, vinda da sala de estar, seguida por uma visita. Jane e Michael podiam ver que a recém-chegada tinha cabelo preto e brilhante – “igual a uma boneca holandesa de madeira”, sussurrou Jane. E ela era magra, com pés e mãos grandes, e tinha pequenos olhos azuis cheios de sagacidade” (Travers, 1934, Loc. 359)

Como o musical era voltado para o público infantil, Walt Disney não poderia deixar que a personagem da babá na adaptação cinematográfica causasse medo ao pequeno telespectador, portanto cria uma personagem oposta à babá de Travers, com personalidade doce, simpática e

cuidadosa. Enfim, uma babá que toda criança almejasse ter. Mary Poppins chega em ambas histórias para ajudar a botar ordem na casa dos Banks, não só com relação à educação das crianças, mas também para levar Sr. e Sra. Banks a perceber o quanto eles estão deixando de lado a relação afetuosa com seus filhos.

Chegando aos 1:29:32 minutos de filme, o Sr. Banks aparece entrando com seus filhos Jane e Michael no banco onde trabalha (anexo 6) diferente do que se passa na obra literária, na qual Mary é quem os leva para visitar Sr. Banks no trabalho.

Durante essa cena da adaptação, Jane e Michael causam uma grande confusão e fazem o pai ser despedido do emprego, então sr. Banks se torna um novo homem e chega em casa alegre a procura dos filhos com a pipa que eles tinham feito concertada por ele e sra. Banks (anexo 7). No início da adaptação podemos perceber que o Sr. Banks só tinha interesse pelo seu trabalho no banco, para ele tudo na vida associava-se ao trabalho. Contudo, após ter sido demitido, como em um passe de mágica ele reconheceu o quanto estava ausente com as crianças e aproveita para os levar para brincar na rua.

Chegando ao final do filme, aos 2:15:08 minutos (anexo 8), Mary Poppins observa pela janela Jane e Michael indo brincar com os pais e sente que seu dever foi cumprido e parte sem se despedir das crianças. Voando com o vento Oeste em seu guarda-chuva. “Ela não tinha dúvidas agora, nem Michael, de que Mary Poppins tinha ido embora de vez porque o vento mudara. (Travers, 1934, Loc. 2594.)

No início da adaptação cinematográfica o letreiro apresenta o filme com o mesmo título da obra literária Mary Poppins, no entanto, no decorrer do filme podemos notar que foram tantas as mudanças feitas na adaptação fílmica, que ela deveria ser considerada uma outra obra. Enfatizamos que adaptações são obras independentes das literárias nas quais se basearam, e ressaltamos a autonomia do filme, mas no caso dessa adaptação específica, o título deveria receber outro nome, embora seja baseada em Mary Poppins.

Apesar de a adaptação fílmica aproveitar alguns personagens e momentos da obra literária de Travers, vários aspectos essenciais para Travers foram modificados, o que gerou uma relação conflituosa entre a autora e Walt Disney. No capítulo a seguir será apresentado os acontecimentos que se sucederam durante as negociações dos direitos autorais da obra Mary Poppins entre Pamela Lyndon Travers e Walt Disney.

6. Relação Conflituosa entre P. L. Travers e Walt Disney

Segundo André Miranda (2014), a empresa Walt Disney passou anos tendo uma relação conflituosa com a autora P. L. Travers para conseguir comprar os direitos autorais da obra Mary Poppins e a transformar em sua adaptação cinematográfica, o musical Mary Poppins.

Devido ao grande sucesso da publicação da obra, a autora consegue que seu livro seja reconhecido em diversos países incluindo os Estados Unidos. Walt Disney costumava ler a obra para suas filhas que o fazem prometer adaptá-la para o cinema.

Daí inicia-se uma intensa perseguição pela compra dos direitos autorais da obra para sua adaptação fílmica. Contudo, Disney não imaginava o quão conturbado e difícil seria convencer a autora a ceder os direitos autorais da sua obra. Travers se recusa, em inúmeros momentos, a entregar sua obra literária, pois não tinha a menor intenção em ver seu livro adaptado para um longa-metragem, menos ainda por Walt Disney que era conhecido pelos seus personagens animados.

O filme “Walt nos Bastidores de Mary Poppins”, narra em detalhes essa perseguição e compara a história fictícia de Poppins com a vida de Pamela Travers na infância. Walt Disney acreditava que a autora criou a história de Mary Poppins baseando-se em momentos que passou em sua infância, contudo, a escritora nunca confirmou essa suposição.

A empresa Walt Disney persistiu por mais de 20 anos tentando convencer a australiana P. L. Travers a vender os direitos autorais da obra, até que finalmente, por conta de problemas financeiros, a autora decide ceder às suas propostas. Todavia, Travers impõe algumas condições no contrato com a Disney, e além de uma boa quantia em dinheiro como adiantamento ela exige participar de toda a construção do roteiro. Não achando outra solução, Walt Disney se ve obrigado a concordar com as exigências feitas por Travers.

Houve diversas brigas entre os criadores do roteiro do musical e Travers, pois não concordava com o rumo que o filme tomava e isso fez com que a escritora chegasse a desistir do contrato inúmeras vezes, pois acreditava que a adaptação iria fugir totalmente do que mostrava em seu livro.

Após tantas discordâncias, finalmente Walt Disney consegue terminar a sua adaptação cinematográfica, e Travers não é convidada para a estréia do musical, pois Disney receava que a escritora reclamasse do filme para a imprensa, no entanto Travers aparece por conta própria no lançamento do musical, e chora de desgosto quase durante todo o filme por ter se entregado a cobiça da indústria cinematográfica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi analisar a obra literária “Mary Poppins” e a adaptação fílmica Mary Poppins, para demonstrar que ambas as obras de arte são independentes e autônomas.

A análise foi definida no contexto de um breve panorama da história dos Estudos de Adaptação. Mostrou-se que a fidelidade foi inicialmente considerada como um sinal de respeito pelo texto original, e as adaptações cinematográficas tentaram reproduzir o tom do “trabalho original”. No entanto, como o campo dos Estudos de Adaptação se desenvolveu, esse conceito foi abandonado.

Nota-se que a adaptação fílmica da empresa Walt Disney desagradou a autora da obra porque se valeu do sucesso e fama da obra literária para vender bilheteria no cinema, mas entregou um trabalho que desfaz muitos dos significados construídos por Pamela Travers.

Contudo, podemos perceber no campo das pesquisas que segundo alguns dos teóricos da adaptação acima citados, não existe fidelidade e que o cinema é uma obra autônoma. Levando em conta todas essas teorias, o cinema tem a permissão de adaptar obras literárias, mas no caso do nosso objeto de estudo, houve a distorção de vários significados, e consideramos que a melhor opção seria divulgar a adaptação como obra baseada em Mary Poppins, mas cujo nome identificasse que se trata de uma obra que irá se diferir da literária.

O filme Mary Poppins transforma e recria o texto sobre o qual se baseia parcialmente, pois introduz elementos que tornam a adaptação o oposto da obra original em algumas cenas. Por isso Travers se sentiu traída com a adaptação de Walt Disney quando este, depois de muita insistência, consegue convencê-la a vender os direitos autorais de seu livro.

REFERÊNCIAS

ALBRECHT-CRANE, C .; CUTCHINS, D. *Novos Começos para Estudos de Adaptação*. Em: - . Estudos de Adaptação: Novas Abordagens. Madison: Farleigh Dickinson University Press, 2010. p. 11-22.

AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação*: encruzilhadas. São Paulo: UNESP, 2012. ok

ANDREW, D. Adaptação. Em: - . *Conceitos em Teoria do Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1984. p. 96-106.

BLUESTONE, George. *Novel into film:* the metamorphosis of fiction into cinema. 8º ed. Baltimore: Johns Hopkis University, 2003.

BLUESTONE, George. *Os limites do romance e os limites do filme*. Em: - . Romances em Cinema: A Metamorfose da Ficção no Cinema. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1957. p. 1-64.

FILME: Mary Poppins. Direção: Robert Stevenson. Disney: 1964.
Disponível em < https://www.netflix.com/br/title/60036639 > acesso em 03 de março de 2019.

FILME: Walt nos Bastidores de Mary Poppins. Direção: John Lee Hancok. Disney: 2013. Disponível em < https://www.netflix.com/br/title/70283202 > acesso em 03 de março de 2019.

HATTNHER, Alvaro Luiz. *Quem mexeu no meu texto?* Observações sobre literatura e sua adaptação para outros suportes textuais – revista brasileira de literatura comparada, n. 16, 2010.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation.* New York: Routledse, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Começando a teorizar a adaptação*. Em: - . Uma Teoria da Adaptação. Nova York: Routledge, 2006. p. 1-32.

LEITCH, T. *Estudos de adaptação em uma encruzilhada*. Adaptação, v. 1, n. 1, p. 63-77, 2008.

MCFARLANE, Brian. *Antecedentes, Questões e uma Nova Agenda*. Em: - . Novela para Filme: Uma Introdução à Teoria da Adaptação. Nova York: Oxford University Press, EUA, 1996. p. 3-30.

MCFARLANE, Brian. *Novel to film*: An introduction to the theory of adaptation. Oxford: Clarendon, 1996.

MURRAY, S. *Teoria da Adaptação Materializante*: A Indústria da Adaptação. Literature Film Quarterly, 36, 1, p. 4-20, 2008.

NAREMORE, James. *Film adaptation.* New Jersey: rutgers University, 2000.

STAM, R. *Além da fidelidade*: a dialógica da adaptação. In: NAREMORE, J. (ed.) Film Adaptation. Londres: Athlone, 2000. p. 54-76.

STAM, Robert. *Beyond Fidelity:* the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James. *Film adaptation.* New Jersey: Rutgers University, 2000.

TRAVERS, P. L. *Mary Poppins*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018

WAGNER, G. *Três Modos de Adaptação*. Em: - O romance e o cinema. Rutherford: Farleigh Dickinson University Press, 1975. p. 219-231.

ANEXOS

ANEXO 1 - Personagem Bert cantando na praça.

ANEXO 2 – Casa da família Banks.

ANEXO 3 – Primeira aparição do sr. Banks. (chegando do trabalho)

ANEXO 4 – Primeira aparição de Jane e Michael.

ANEXO 5 – Mary Poppins chega voando em seu guarda-chuva.

ANEXO 6 – Sr. Banks chegando ao banco com Jane e Michael.

ANEXO 7 – Sr. e sra. Banks aparecem com a pipa concertada para Jane e Michael.

ANEXO 8 – Mary Poppins observa da janela Jane e Michael indo brincar com os pais.