



***The Magic Toyshop*: a narrativa imagética como processo de recriação**

Talita Annunciato Rodrigues* e Cleide Antonia Rapucci

Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Av. Dom Antonio, 2100, 19806-900, Vila Tênis Clube, Assis, São Paulo, Brasil.
 *Autor para correspondência. E-mail: tarodrigl@yahoo.com.br

RESUMO. Por pertencer a uma prática cultural, a adaptação de um romance para um longa-metragem sempre existirá dentro de um contexto e, ao ser passível de mudanças, modificações correspondentes no âmbito político e até mesmo no significado da história podem ocorrer. Parece ser exatamente esse o resultado da transformação do segundo romance de Angela Carter, *The Magic Toyshop*, para a narrativa fílmica homônima, dirigida pelo diretor David Wheatley em 1987. Afastada do contexto de produção e publicação, época crucial de questionamentos com relação à importância da mulher na sociedade e na cultura, a trama criada pela autora inglesa nos anos 1960, reescrita duas décadas depois, tendo a própria autora como roteirista, parece ter adquirido outra significação. Embora o filme mantenha o mesmo enredo da obra, o engajamento político visivelmente presente no romance, a saber, a postura crítica de Carter ao modelo de sociedade patriarcal, parece perder sua força, tendo agora como destaque o caráter fantástico. Discutindo brevemente questões como fidelidade e traição de um gênero a outro, busca-se, neste trabalho, observar, tendo como base a perspectiva dos reescritores, ou seja, do diretor e da própria autora enquanto roteirista, a narrativa imagética como um processo de recriação. Neste diálogo, o roteiro também foi utilizado como intertexto para melhor compreensão de tal processo.

Palavras-chave: Angela Carter, literatura inglesa, cinema, recriação.

***The Magic Toyshop*: the filmic narrative as a recreation process**

ABSTRACT. Because it belongs to a cultural practice, the adaptation of a novel into a feature film will always exist within a context and, for being subject to changes, corresponding modifications in the political sphere and even variations in the meaning of the story may occur. This seems to be precisely the result of the transformation of Angela Carter's second novel, *The Magic Toyshop*, into the homonymous film, directed by David Wheatley in 1987. Removed from the context of the book's production and publication, a crucial period of questioning about the importance of women in society and culture, the plot created by the English author in the sixties, rewritten two decades later, with the author herself as the script writer, seems to have acquired another meaning during this time. Although the film maintains the same plot of the novel, the political engagement visibly present in the narrative, namely Carter's critical stance about the model of patriarchal society, seems to lose its strength, highlighting now its fantastic character. Briefly discussing issues such as loyalty and betrayal of one gender to another, we seek in this paper to observe the film, based on the re-writers perspective, in other words, the prospects of both writer and director, as a process of rebuilding the story. In this dialogue, the script was also used as an intertext for a better understanding of this process.

Keywords: Angela Carter, English literature, cinema, recreation.

Introdução

Para Paulo Emílio Sales Gomes (1976), o cinema é tributário de todas as linguagens, sendo elas artísticas ou não. "Fundamentalmente arte de personagens e situações que se projetam no tempo, é sobretudo ao teatro e ao romance que o cinema se vincula" (GOMES, 1976, p. 105-106). Embora consideradas como formas distintas de ver o mundo, cada qual com sua devida especificidade e recursos próprios, parece ser inegável a relação entre literatura

e cinema, uma vez constatadas as inúmeras adaptações de romances para a película ou televisão.

Além de produzir uma vasta obra literária, a escritora inglesa Angela Carter participou da produção do roteiro para dois filmes baseados em suas narrativas, *The Company of Wolves*, adaptação do conto *Na companhia dos lobos*¹, parte da coletânea *The*

¹O filme *The Company of Wolves*, baseado no conto homônimo de Angela Carter, também contém detalhes de mais dois contos, a saber, *O lobisomen* (*The Werewolf*) e *Alice-Loba* (*Wolf-Alice*), ambos da mesma coletânea *The Bloody Chamber and Other Stories* (CARTER, 1979).

Bloody Chamber and Other Stories (CARTER, 1979), dirigido por Neil Jordan em 1984, e *The Magic Toyshop*, dirigido por David Wheatley e produzido pela Granada Television, em 1987.

Seja através da influência exercida pelo cinema ao longo de sua vida ou através do próprio estilo de sua escrita, a relação da autora com a sétima arte é visível, conforme sugere Cristina Bacchilega durante a entrevista com o diretor David Wheatley (2001):

Transformações e metamorfoses ocorrem de modo tão frequente na escrita de Angela Carter que seus livros parecem ser permeados por esses atributos cinematográficos mágicos, mesmo quando o próprio cinema não está presente na página (WHEATLEY, 2001, p. 233-234, tradução nossa).

Como no caso de Angela Carter, o trabalho de Wheatley sempre foi permeado pela relação entre a fantasia e a realidade. Nascido em Sunderland, Inglaterra, formou-se pela *Royal College of Art*, em Londres, e dirigiu diversos filmes e séries para televisão, tais como *Dalziel and Pascoe*, *Fat Friends*, entre outros. Faleceu no dia 5 de abril de 2009, após uma longa doença. Conforme publicado em seu obituário, o diretor iniciou sua carreira com alguns dos mais belos filmes de fantasia e animação da televisão britânica. Seu primeiro filme, sobre o pintor surrealista Magritte, foi transmitido como parte de um programa de artes da emissora BBC em 1979, para o qual ele continuou contribuindo anos depois com diversos filmes e documentários. Também dirigiu vários dramas sociais, nos quais retratava os conflitos de classes e a dura realidade do desemprego no norte da Inglaterra.

Em *The Magic Toyshop*, Wheatley transformou em narrativa fílmica a obra homônima adaptada pela própria autora, Angela Carter, que o levou para um território familiar, o mundo da magia e da fantasia já explorado por ele no início de sua carreira. Ao comentar sobre a realização do filme, o diretor ressalta que sua versão não foi a primeira tentativa de se filmar a trama do romance. De acordo com Wheatley (2001), *The Magic Toyshop* foi um filme difícil de se fazer devido à complexidade da narrativa, mas também ao pouco orçamento disponível:

Nós tivemos um orçamento de televisão. O orçamento para os efeitos especiais era de nove mil libras, o que não compraria uma xícara de chá em Hollywood, você sabe, então tivemos que usar algumas técnicas bem amadoras, de verdade, para tentar fazê-lo dar certo (WHEATLEY, 2001, p. 236, tradução nossa).

Conforme aponta a jornalista do *The Guardian* Leslie Megahey (2009), devido à distribuição restrita e à transmissão por apenas um canal de televisão, o

longa-metragem se tornou um clássico 'cult' perdido. No Brasil, *The Magic Toyshop* nem chegou a ser transmitido. O acesso ao filme se deu graças à compra de um exemplar pela internet.

Neste sentido, a proposta de tecer alguns apontamentos sobre o diálogo entre o romance *The Magic Toyshop* e o filme nele baseado nos pareceu possível. Não pretendemos aqui, contudo, realizar um estudo comparativo exaustivo entre as duas instâncias, tema que extrapolaria as dimensões deste trabalho, mas observar, tendo como base a perspectiva da autora, a narrativa imagética como um processo de recriação de sua própria obra.

Fidelidade e traição

A adaptação de *The Magic Toyshop* para a televisão traz à discussão a ambígua relação entre literatura e cinema, frequentemente caracterizada por termos como fidelidade e traição. O próprio título do filme indica, de acordo com os termos de Sanders (2006), que esse pode ser considerado uma adaptação do romance ao qual deu origem: “[...] adaptação pode ser uma prática transposicional, moldando um gênero específico em outro modo genérico, um ato por si só de re-visão” (SANDERS, 2006, p. 18, tradução nossa). Mas, seria o filme um retrato fiel da obra?

Segundo Diniz (2005), o processo de adaptação vem sendo visto como unidirecional, caminhando sempre do literário para o fílmico e priorizando o primeiro em detrimento do segundo. Como resultado, o estudo da adaptação tendeu a concentrar-se na comparação entre os dois tipos de textos, tomando como base a efetividade do filme na captação dos elementos da narrativa. A fidelidade do filme à obra original concentrava-se, portanto, na busca pelas equivalências entre os meios cinematográficos diante dos literários. A noção de fidelidade, entretanto, foi questionada por estudiosos como Brian McFarlane e Robert Stam.

Em seu ensaio *Backgrounds, Issues and a New Agenda*, McFarlane (1996) alega que a crítica, de acordo com este critério, baseia-se na visão do texto enquanto dotado de um único e 'correto' significado (construído pelo leitor), ao qual o cineasta deve aderir ou, de certa forma, adulterar. Assim, para o crítico, qualquer versão cinematográfica vai reproduzir apenas a leitura realizada pelo cineasta, esperando-se que esta coincida com aquelas feitas pelos diversos expectadores. Como tal coincidência é improvável, McFarlane (1996) considera que a abordagem da fidelidade parece estar fadada ao fracasso, assim como sua crítica. Ele afirma que a insistência no conceito de fidelidade tem levado à supressão de abordagens mais favoráveis ao

fenômeno da adaptação. Tal conceito, conforme aponta o estudioso, tende a ignorar a ideia de adaptação como um exemplo de convergência entre artes, além de marginalizar determinantes da produção que não têm nada a ver com a obra, mas que podem ter influências poderosas sobre os filmes, como as condições da produção diante da indústria cinematográfica e o contexto social no qual o filme foi feito.

Embora critique o conceito de fidelidade e chame a atenção para a importância das questões que se encontram fora do âmbito fílmico, McFarlane (1996) ainda mantém como base o texto literário em seus estudos, e observa algo em comum às duas instâncias: o princípio da narrativa. Considerando o processo de adaptação como tradução, o crítico analisa elementos que podem ser transferíveis de um meio narrativo para outro, bem como aqueles que o cineasta tem que criar em seu próprio trabalho quando essa transferência não é possível, o que ele chama de *adaptation proper*.

Baseado em alguns conceitos narratológicos formulados por Roland Barthes (1996), o estudioso distingue as funções narrativas em dois grupos: as distribucionais e as integracionais. As primeiras, as quais Barthes chama de *functions proper*, referem-se às ações e eventos que dão linearidade ao texto, enquanto as segundas, designadas por Barthes como índices, denotam informações psicológicas, dados das personagens e noções da atmosfera e representação dos locais da obra que, embora difusas, são também necessárias para o sentido da história. Segundo McFarlane (1996), os modelos de transferência mais importantes são localizados na categoria distribucional, uma vez que são diretamente transferíveis de um meio para o outro. Tal categoria ainda se subdivide em mais duas funções: as cardinais (*cardinal functions* ou *nuclei*), que tratam dos aspectos mais importantes para o desenvolvimento da narrativa e são responsáveis pela construção de sentido do texto pelo leitor (também se o filme se torna 'fiel' à obra literária), e as catalisadoras (*catalysers*), que dão suporte às funções cardinais e as complementam. A categoria integracional também se subdivide em duas outras funções: as funções-índice (*indices proper*), que, como já mencionado, vão fornecer informações a respeito da psicologia das personagens e à atmosfera da obra, mas que necessitam de um processo de adaptação por parte do cineasta, e as informantes (*informants*), dados puros com significação imediata, que podem ou não ser adaptados.

Desse modo, para McFarlane (1996), subjacentes aos processos por ele descritos na confecção de versões cinematográficas relativamente fiéis à obra

original, estão aqueles de transferência da narrativa base do romance e de adaptação dos aspectos de sua enunciação,

[...] os quais é importante manter, mas que resistem à transferência, de modo a alcançar, por meio de diferentes modos de significação e recepção, respostas afetivas que evoquem a memória do espectador do texto original sem violentá-lo (MCFARLANE, 1996, p. 20, tradução nossa).

Para Robert Stam (2000), a noção da fidelidade de uma adaptação à obra que a inspirou contém seu grão de verdade. Segundo o crítico, quando se fala que uma adaptação é 'infidel' à obra original, o termo expressa o desapontamento ao perceber uma 'falha' em capturar aquilo que é considerado como a narrativa fundamental, a temática, e os elementos estéticos da fonte literária. Entretanto, Stam (2000) afirma que a persuasão parcial de tal noção não deve constituir um princípio de metodologia exclusivo, pois apresenta vários aspectos problemáticos. Dentre os principais problemas apontados pelo autor, está o fato de que quando se fala em termos de 'fidelidade' não se considera que cada meio tem sua própria especificidade, de acordo com seus respectivos materiais de expressão.

O romance tem um único material de expressão, a palavra escrita, enquanto o filme tem pelo menos cinco: imagem fotográfica em movimento, som fonético, música, ruídos e materiais escritos (STAM, 2000, p. 59, tradução nossa).

Desse modo, Stam (2000) propõe uma abordagem da adaptação que vai além da fidelidade para chegar à 'especificidade do meio' e, 'além da tradução para a transformação'. Neste sentido, a adaptação é vista como parte de um processo dialógico e intertextual, em que todos os textos formam uma interseção de superfícies textuais, tecidos de fórmulas anônimas, citações conscientes e inconscientes, confluências e inversões de outros textos. Segundo essa perspectiva, as adaptações fílmicas estariam situadas em uma espiral contínua de referências e transformações intertextuais, de textos que geram outros textos, num processo infinito de reciclagem, transformação, transmutação. A obra original, vista como fonte literária, é transformada por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, analogização, popularização e reculturalização, e pode ser vista como uma expressão de ideias situadas, produzidas em um meio e em um contexto histórico, transformada em outra instância, igualmente situada e produzida em um contexto diferente. O texto fonte então forma uma rede informacional densa, uma série de sinais

verbais que o filme adaptado pode ter como base, amplificar, ignorar, subverter ou transformar.

Considerados estes aspectos, propõe-se observar como ocorre o diálogo entre o romance *The Magic Toyshop* e a adaptação da obra para o longa-metragem.

The Magic Toyshop: texto e tela

Publicada em 1967, *The Magic Toyshop*, obra que valeu a Angela Carter o Prêmio *Llwellyn Rhys* dois anos após sua publicação, é considerada, juntamente com *Heroes and Villains* (CARTER, 1969), como uma narrativa de transição entre a trilogia marcada pelo realismo e os romances das décadas seguintes, permeados por elementos fantásticos. Nela, a escritora explora o espaço da loja de brinquedos como um ambiente sombrio e hostil no qual prevalecem as leis da personagem ‘tio Philip’, figura representante do patriarcado.

Melanie, personagem principal do romance, uma garota de quinze anos que vive confortavelmente na casa dos pais, se vê obrigada a confrontar o medo e o desconforto quando os pais morrem em um acidente e ela e os irmãos passam a morar com o irmão de sua mãe, o tio Philip, e sua esposa, Margaret, em sua casa. Nesta casa, na simbólica loja de brinquedos, Melanie descobre que o tio manipula seus fantoches (manipulando também as pessoas em sua volta), e decide lutar para sair do confinamento, em busca do seu próprio espaço.

No filme homônimo, a loja de brinquedos também se destaca enquanto elemento central da narrativa, sendo apresentada aos espectadores logo na abertura da trama. A câmera acompanha Francie, irmão de Margaret e Finn, em uma rua escura e sombria de Londres, até a personagem entrar na casa. É noite e pouco se consegue ver daquele ambiente, porém é possível notar que o local carrega uma imagem sinistra, contribuindo para a construção do espaço e da atmosfera da narrativa imagética.

Ainda como parte da abertura, há uma transição da cena anterior para o teatro de Philip, onde ocorre uma apresentação. As cortinas se abrem e no palco há uma boneca, do tamanho de uma pessoa. A expressão no rosto das personagens mostra a tensão presente no local, e a boneca começa a dançar ao som do violino tocado por Francie. A imagem incômoda da boneca se movimentando de forma estranha, presa por cordas, é reforçada por sua aparência, que a princípio torna quase impossível distinguir se é feita de madeira, ou se é uma pessoa real caracterizada como boneca.

A segunda cena do filme, que no romance é a primeira, é adaptada como uma sequência da cena anterior, formando um *continuum* de imagens. Melanie aparece girando no mesmo movimento que

a marionete, mas agora a câmera está em seu quarto. A passagem da obra na qual o narrador descreve Melanie como se estivesse posando para artistas clássicos² é adaptada para o longa-metragem na medida em que a imagem da garota é intercalada por cortes de imagens de quadros de pintores famosos, como o de Degas, ‘Bailarina no palco com bouquet’ e ‘Vênus de Milo’, de Botticelli. Ela se olha nua em frente ao espelho, pensa consigo mesma que está no auge de sua forma física, e é interrompida pela Senhora Rundle, a babá, que a chama para o jantar.

Após descer do quarto para jantar, Melanie se junta à família à mesa. Ela toma da mão da babá um telegrama dos pais e começa a lê-lo em voz alta. Jonathon, ao escutar a palavra *tempestade*, vê, através das lentes de seus óculos, a imagem de um barco em um oceano de águas furiosas. Imediatamente, a fala de Melanie fica de fundo, o som do mar e de gaivotas aumenta e a câmera se aproxima do rosto de Jonathon por um breve instante, onde se pode ver o barco refletido. O barulho diminui e a cena volta para a mesa do jantar. Chama atenção o modo como a personagem é relacionada com os signos criados por Carter no romance, exemplificando aquilo que McFarlane intitula como ‘funções-índices’ em seus estudos. Jonathon é o verdadeiro aprendiz de Philip, que o ensina a esculpir navios de madeira, atividade com a qual se identifica desde o princípio da narrativa. Ele fazia modelos de barcos e os espalhava pelas prateleiras e cômodas na casa dos pais, para que pudesse vê-los enquanto passava. Era a única coisa que ele enxergava. Míope, Jonathon parecia não ver o mundo real, apenas os mares azuis e as ilhas por onde seus barcos velejavam. Ninguém nunca percebeu este fato, pois seus olhos estavam sempre escondidos pelas grossas lentes de seus óculos, que eram como fundos de garrafa. “Para as coisas deste mundo, ele era extremamente míope” (CARTER, 1981, p. 4, tradução nossa). O termo *short-sighted*, utilizado para descrever a condição de Jonathon como míope, apresenta uma ambiguidade. Ao mesmo tempo em que pode indicar um problema físico da personagem, a miopia, também sugere a ela uma visão de mundo limitada, moldada por certos preceitos que a constituem dessa maneira. A imagem dos óculos parece reforçar esta ideia.

²O trecho referido é um dos primeiros parágrafos do romance, no qual a personagem Melanie, diante de sua própria imagem em frente ao espelho de seu quarto, fantasia ser a musa de pintores famosos: “Pré-Rafaelita, ela penteou seus cabelos longos e negros, da raiz até as pontas e olhou-se com admiração enquanto segurava um lírio do jardim debaixo do queixo, os joelhos pressionados juntos. Como nos quadros de Toulouse Lautrec, ela jogou seus cabelos vulgarmente sobre o rosto e sentou-se em uma cadeira com as pernas afastadas e uma tigela de água e uma toalha em seus pés. [...] Ela era muito magra para um Ticiano ou um Renoir, mas forjou uma Vênus de Cranach pálida e presunçosa com um pedaço de cortina rasgada em volta de sua cabeça e o colar de pérolas cultivadas que deram a ela quando ela foi crismada no pescoço” (CARTER, 1981, p. 1-2, tradução nossa).

Na cena seguinte, Melanie entra no quarto dos pais enquanto eles estão viajando. Ela escuta, em *voice over*, uma conversa do casal. Ao perambular pelo cômodo, ela vê a foto de casamento deles: ao lado dos noivos está Philip, irmão da mãe. É interessante notar o efeito da iluminação criada pelo diretor: enquanto a mãe e o pai de Melanie são iluminados por um feixe de luz, a imagem do tio repousa na sombra. O jogo com o claro e o escuro é característico no romance *The Magic Toyshop*. Quando Melanie pega o vestido de noiva do armário, há um movimento na foto, como se o véu da mãe estivesse escapando de sua cabeça com o vento. Este momento do filme, segundo Angela Carter, é visto não como uma fotografia, mas como um “[...] fragmento de atualidade monocromática” (CARTER, 1996, p. 250, tradução nossa).

Vestida com a roupa da mãe, Melanie sai para o jardim da casa, e os mesmos elementos do romance estão presentes: a lua, a macieira e seus frutos, o vestido e o sangue. Após receber a notícia da morte dos pais, a foto de casamento se modifica. Agora aparece apenas Philip, que sorri ao ver que a transgressão da sobrinha foi descoberta. A punição para tal ato é morar em sua casa, na loja de brinquedos.

Finn e Francie vão até a estação de trem para buscar Melanie e os irmãos, a fim de levá-los até a casa do tio. Ao contrário do romance, a primeira imagem de Finn, descrito como um maltrapilho sujo e estrábico, não é tão chocante no filme. No roteiro, a caracterização da personagem é mais simples, embora denote uma imagem negativa:

FRANCIE usa seu casaco, FINN usa um paletó puído sobre calças de veludo sujas de tinta. Ambos parecem rudes, não são ingleses, não são de classe média, consequentemente aparentam ser possivelmente perigosos ou criminosos, ou irlandeses (o que são) (CARTER, 1996, p. 255, tradução nossa).

Quando chegam à loja de brinquedos, Jonathon repara em um modelo de barco na vitrine: a identificação com o espaço, que na obra só acontece, de fato, quando a personagem vê o seu novo quarto, é ressaltada logo no início. A imagem do novo quarto, assim como na narrativa literária, também é relacionada com o barco. A caracterização do cenário e, novamente, a iluminação do ambiente (como se fossem reflexos de ondas no teto do quarto) permitem ao espectador partilhar a mesma impressão da personagem.

A experiência de Melanie no novo quarto também é passada para a narrativa fílmica. Em uma cena, Melanie sonha que está em um jardim cercado

por flores quando, de repente, ela vê a figura de um animal silvestre, como um cervo, e descobre que é Finn fantasiado. No romance não há esta cena, mas Finn é frequentemente caracterizado como uma espécie de sátiro, até mesmo comparado a Pan. Quando Finn leva Melanie ao parque para passear e lhe dá um beijo, ele sorri “[...] como Pan em uma floresta” (CARTER, 1981, p. 105, tradução nossa). Podemos dizer que a cena criada pelo diretor faz a associação de Finn à sua descrição na obra.

Em outra passagem do filme, quando Finn leva Melanie para conhecer o local onde os brinquedos são confeccionados, é possível visualizar esse ambiente sombrio e hostil, conforme descrito no roteiro:

A oficina do porão é um cômodo branco e longo que percorre todo o comprimento da casa. Na outra extremidade, uma janela, coberta de sujeira e teias de aranha, dá em um alçapão de escoamento de carvão; um pouco de luz do dia podia entrar por um ângulo vindo de uma grade de ferro no pavimento acima dele. No chão, no piso de concreto, sobras de madeira. A bancada de carpinteiro segue o comprimento de uma parede, coberta com uma variedade enorme de peças de brinquedos de madeira e também de membros de madeira e assim por diante no processo de serem carpintejados. (...). Uma cabeça decapitada, sem cabelos, sem olhos, sem feições, é imediatamente perceptível (...). Das paredes saltavam bonecos, ursos dançantes e vários membros pintados e entalhados – braços e pernas, e também marionetes, sejam totalmente concluídos ou parcialmente montados, alguns deles quase tão altos quanto MELANIE – eles saltavam de ambas as paredes e de ganchos no teto. Alguns estão sem braços, outros sem pernas, outros sem cabeça, alguns completamente pintados com perucas, outros apenas parcialmente pintados e sem perucas. É uma visão estranha (...) (CARTER, 1996, p. 262-263, tradução nossa).

Percebe-se, portanto, que tanto no filme quanto no romance, o espaço é caracterizado como elemento que contribui para o conflito da obra. As imagens visuais da loja de brinquedos também parecem reforçar o caráter fantástico presente em ambos os casos. Philip muitas vezes aparece como uma espécie de mágico ao manipular suas criações. Em uma cena em que ele pega um pedaço de madeira para ensinar Jonathon a construir um barco, cresce ali, misteriosamente, um galho com folhas, como se ele tivesse controlado o estranho acontecimento. Conforme descreve a própria Angela Carter, “A atmosfera é a de uma loja de um fabricante de brinquedos em um conto de fadas um tanto quanto sinistro” (CARTER, 1996, p. 263, tradução nossa).

No romance, a primeira apresentação presenciada por Melanie no teatro do tio é dividida em duas partes: a performance do tio, ‘*Morte d’une Sylphe*’ ou ‘Morte de uma ninfa da floresta’ e a de Finn, ‘*Mary, Queen of Scots, and Bothwell enjoy a secret rendezvous*’, já no filme, a peça é reduzida a apenas uma apresentação, intitulada ‘A Paixão de um Artista’. Embora a referência não seja explícita, Philip reconta a história de Pigmaleão, porém, ao contrário do mito original, sua versão exibe uma relação conturbada entre criador e criatura. Para ele, o criador deve matar aquilo que mais ama. Assim, o boneco Artista, com uma faca em mãos, segue em direção à sua criação, a ninfa. Aqui, a ideia de simulacro é levada ao extremo, pois a marionete demonstra perfeitamente a sensação de medo, quase como um ser humano: o senso de perigo é hiper-real.

O desempenho de Finn, contudo, é desastroso e ele estraga a peça, quebrando os bonecos. Seus erros chegam a dar um efeito quase cômico na cena, mas a tensão aumenta quando ele cai do alto do teatro para o palco, onde fica deitado junto com os bonecos desmembrados.

Como na obra de partida, a catástrofe dá a Philip a ideia de usar seres humanos na próxima performance a ser realizada, e ele escolhe Melanie para o papel de Leda, na peça em que seria reproduzido o mito de ‘Leda e o cisne’. Quando ela vai mostrar para o tio a fantasia no porão da casa, ele diz a ela que já está ‘grandinha’ demais para a personagem, enquanto na obra o diálogo é mais explícito: “Eu queria que a Leda fosse uma menininha. Seus seios são muito grandes” (CARTER, 1981, p. 143, tradução nossa). Mesmo não estando dentro de suas expectativas, Philip diz a Melanie que ela serve para o papel. Ele pede a Finn que ensaie com ela os passos da performance em seu quarto.

Na cena do ensaio, há uma transição do ambiente interno para o externo. Quando Finn explica a Melanie os movimentos da apresentação, ele pede para ela imaginar que eles estão em uma praia, local onde ocorre a peça. Surge então nos pés de Melanie uma onda e, do quarto de Finn, os personagens são transpostos para o ambiente externo, a praia imaginada por Melanie. Lá, eles ensaiam ‘Leda e o cisne’ e Finn, incomodado com a proximidade entre eles, desaparece da cena. Notando a ausência de Finn, Melanie acorda do transe e a câmera volta para o quarto. Ela procura por ele e o vê escondido no guarda-roupa. Finn, percebendo que está sendo manipulado por Philip, resiste à proposta de que ele teria que fazer sexo com Melanie e diz a ela: “Eu não farei isso porque ele

quer que eu o faça, mesmo eu querendo fazê-lo” (CARTER, 1996, p. 279, tradução nossa). No filme, a sugestão da possibilidade do ato sexual é sutil, ao passo que no romance, Finn choca Melanie com as palavras ‘estupro’ (*rape*) e ‘foda’ (*fuck*).

É interessante notar que a encenação da peça, ponto crítico tanto do romance quanto do filme, é explorada de forma diferente em ambos os casos. No texto literário, a experiência traumática vivida por Melanie é descrita pelo narrador onisciente, já na narrativa fílmica, Angela Carter e David Wheatley optaram por trazer para a cena a perspectiva da própria personagem, em uma tomada com seu ponto de vista. Embora o trecho tenha ganhado outra significação com essa mudança, a maior parte da trama é transmitida ao espectador por meio das lentes das câmeras, enquanto, no romance, a perspectiva de Melanie se mistura muitas vezes ao do narrador ao longo do desenvolvimento da história. Como McFarlane (1996) admite,

Em certo sentido, todos os filmes são oniscientes: mesmo quando eles utilizam a técnica de *voice-over* como meio de simular a abordagem dos romances da perspectiva em primeira pessoa, o espectador tem consciência... de um nível de objetividade em que é mostrado, que pode incluir o que o protagonista vê mas não pode evitar de incluir várias outras coisas também (MCFARLANE, 1996, p. 18, tradução nossa).

No filme, a caracterização do cisne parece captar a grande importância deste elemento para a narrativa. Na cena em que Finn destrói o boneco, na medida em que ele proferia as machadadas nele, os movimentos, juntamente com os efeitos sonoros de grunhidos, dão a impressão de que a criação de Philip tinha vida própria. Após destruir o boneco, Finn vai para o quarto de Melanie e dá a ela de presente um ovo, no qual ele fez uma pintura. Por meio de um *close-up*, a câmera focaliza o objeto, e nele pode-se ver o desenho de uma mulher e de um homem nus, possível referência ao mito de Adão e Eva, presente também no romance.

No dia seguinte à rebelião, Melanie acorda e percebe que Philip e Jonathon não estão em casa. Na obra de Angela Carter, Melanie sonha, na noite anterior, que era o irmão e que tinha partido com o barco em direção ao mar. Na narrativa fílmica, Melanie aparece para Jonathon em um sonho, dizendo a ele que deveria ir embora e, novamente, a imagem do mar e a música tema da personagem voltam. Melanie ajuda o irmão a subir no barco, os óculos de Jonathon caem no mar enquanto ele rema e ela não o vê mais. Na manhã seguinte, Melanie encontra os óculos molhados do irmão no chão do quarto. Um desfecho para o qual o romance deixa em aberto.

Na cena seguinte, a família se reúne à mesa para tomar o café da manhã, e Finn senta na cadeira de Philip. Com um tom de ironia, ele sugere para que todos fizessem daquele dia um feriado, pois Philip não estava em casa e ele tinha destruído a criação do cunhado, o cisne. Todos começam a rir, inclusive Margaret. Neste momento, ela recupera a voz e pede para que Victoria pegue o colar de prata que Philip dera de presente a ela. Com o colar em mãos, ela o joga para fora da casa e a câmera o segue até ele sumir no ar. A cena dá a ideia de um ato de rebeldia da personagem, que simbolicamente estaria livre com o gesto.

Assim como no texto literário, os irmãos Margaret e Francie revelam o relacionamento incestuoso, quando Philip chega em casa e os descobre. Ele avança em direção a eles e Margaret escapa. Ela aparece no quarto onde Melanie e Finn se encontram e sua imagem, como a de um fantasma, surge em meio aos cabelos esvoaçados pelo vento. Ela resgata Victoria e se despede dos dois. A visão de Margaret é intercalada com a imagem de um quadro de dois anjos, estabelecendo a relação entre a personagem e a figura de um ser místico. Ela e Victória desaparecem literalmente em meio aos cabelos ruivos. Para Wheatley (2001), a narrativa do filme se aproxima da narrativa do romance: “Ela é uma bruxa. Ela é uma criatura de outro mundo que foi libertada quando removeram o colar” (WHEATLEY, 2001, p. 237, tradução nossa).

Philip vai atrás de Francie no teatro, porém os brinquedos tomam vida e o perseguem. Enquanto Francie toca o violino, as marionetes atacam seu criador. Francie sai com Philip nos braços, agora transformado em boneco, e o joga em uma fogueira fora da loja de brinquedos. Cercado por crianças que observam o fogo, a fogueira consome o boneco enquanto Francie continua tocando o violino e, assim como Margaret, ele desaparece. No final do filme, a casa explode e a câmera volta-se para Melanie e Finn, que agora estão sozinhos. O desfecho, assim como no livro, não é conclusivo. A última frase de Finn para Melanie é “[...] nada resta a não ser nós” (CARTER, 1981, p. 200, tradução nossa).

De acordo com os termos propostos por McFarlane em sua teoria, pode-se considerar que a versão de *The Magic Toyshop* realizada por David Wheatley se aproxima do texto literário, uma vez que ela mantém a estrutura básica do romance. Ao observar as funções narrativas cardinais no filme, postas pelo crítico como critério básico para o estudo da adaptação, reconhece-se a obra de Angela Carter por meio de elementos como enredo e personagens. O discurso sobre adaptação, entretanto, não pode se

limitar a analisar somente o produto traduzido, mas também o processo. Conforme destaca Diniz (2005), o estudo das técnicas de enunciação, amplamente utilizado nas análises de transposições cinematográficas de obras literárias, devem ser apenas uma parte do estudo da adaptação. Urge, segundo a autora, transferir o centro de interesse na forma para as questões políticas, culturais e econômicas.

Considerando os apontamentos de Hutcheon (2006) sobre o processo de adaptação, o produto da adaptação de uma obra literária sempre implicará em mudanças, mesmo quando não há uma atualização ou alteração consciente. Por pertencer a uma prática cultural, a adaptação sempre existirá dentro de um contexto e, ao ser passível de mudanças, modificações correspondentes no âmbito político e até mesmo no significado da história podem ocorrer. Parece ser exatamente esse o resultado da transformação da obra *The Magic Toyshop* para a narrativa fílmica. Lançado vinte anos após a publicação do livro, é interessante notar que, embora o filme mantenha o mesmo enredo da obra, o engajamento político visivelmente presente no romance, a saber, a postura crítica de Angela Carter ao modelo de sociedade patriarcal, parece perder sua força, tendo agora como destaque o caráter fantástico.

Em nota, Bacchilega afirma na entrevista com David Wheatley (2001), que o filme foi classificado como ‘conto de fadas para adultos’, e recebeu elogios de grande parte da crítica por sua riqueza de imagens e qualidade onírica (WHEATLEY, 2001, p. 239-240). Em uma crítica realizada pela jornalista Caryn James, publicada no *New York Times* em julho de 1989, é possível observar esse aspecto na recepção do longa-metragem:

[...] Entrar no mundo de *The Magic Toyshop*, que estreia hoje no Film Fórum 1, significa entrar em uma paisagem de símbolos. Mas o filme nunca se torna exaustivo porque seu tom divertido e sua perspectiva crédula vêm de Melanie. Ela é belamente interpretada por Caroline Milmo, com um olhar um pouco perplexo, um pouco sonhador de uma garota que aceita a magia em torno dela tão facilmente quanto aceita os mistérios de seu corpo em transformação. E Patricia Kerrigan faz a silenciosa Margaret eloquente. Com sua aura sexual sinistra, *The Magic Toyshop* certamente não é para crianças. Mas é tão fascinante quanto os motivos dos contos de fadas em que se baseia, e seu poder estranho e sugestivo persiste (JAMES, 1989, s/p).

Nota-se que o que se destaca é exatamente a atmosfera fantástica do filme, em consonância com a temática dos contos de fadas. Em nenhum

momento, a questão da opressão das mulheres na loja de brinquedos é mencionada, ao contrário do foco da crítica sobre o romance, no qual Angela Carter foi acusada até mesmo de reforçar as estruturas patriarcais contra as quais lutava em sua obra.

Afastada do contexto de produção e publicação, época crucial de questionamentos com relação à importância da mulher na sociedade e na cultura, a trama criada por Angela Carter nos anos 1960, e reescrita por ela, juntamente com o diretor David Wheatley, duas décadas depois para o cinema, parece ter adquirido outra significação. Na medida em que as mulheres conquistaram a inserção no espaço público e reafirmaram a importância de sua voz (o que não implicou no término do movimento feminista e de suas reivindicações), não cabia mais enfatizar a mesma crítica realizada no romance. Ao observar a recepção do filme em comparação ao romance, percebe-se aquilo que aponta Hutcheon (2006), de que o comprometimento se dá no tempo e no espaço, dentro de uma sociedade particular e uma cultura geral. Os contextos de criação e recepção são materiais, públicos e econômicos, assim como são culturais, pessoais e estéticos. Isso explicaria o motivo por que mudanças grandiosas no contexto de uma história podem “[...] mudar radicalmente o modo de interpretação da história transposta, ideológica e literalmente” (HUTCHEON, 2006, p. 28).

Talvez a mudança formal que mais contribuiu para o afastamento do filme em relação ao engajamento político presente no texto literário seja a questão do ponto de vista. De acordo com Hutcheon (2006), o filme pode mostrar o que os personagens experienciam, mas não podem revelar o que pensam. Embora *The Magic Toyshop* seja uma narrativa em terceira pessoa, sua focalização é diversas vezes mediada pela consciência de Melanie. Este recurso na narrativa literária permite que a personagem atue muitas vezes como a própria narradora da história, o que contribui para a construção da crítica presente nas entrelinhas da obra. No filme, são raros os momentos em que o espectador tem acesso ao que a personagem está pensando. Dessa forma, a voz própria da heroína parece se perder, substituída pela narração objetiva da câmera.

Os recursos utilizados no filme, por outro lado, tais como cortes rápidos, iluminação, efeitos sonoros e visuais, parecem ter criado analogias para as imagens presentes no romance, criando um tom fantástico para a narrativa fílmica, similar à atmosfera do texto carteriano. Neste sentido, podemos pensar na adaptação de *The Magic Toyshop* para a versão

fílmica enquanto uma ‘recriação criativa’ (CAMPOS, 1981, p. 180), processo no qual, segundo afirma o crítico e poeta Haroldo de Campos, a transcrição é realizada não como uma simples transposição da literatura para a tela, mas como uma leitura atenta do original, uma tentativa de compreensão do objeto artístico, fato que abre possibilidades para a (re)criação de outras obras, inclusive de um sistema semiótico para outro.

O que está envolvido no processo de adaptação pode ser, conforme aponta Hutcheon (2006), um processo de apropriação, de tomar posse da história de outra pessoa e filtrá-la por meio da própria sensibilidade, interesses e talentos. Diferentemente do desfecho da narrativa literária, David Wheatley (2001) afirma que, em sua opinião, no filme era necessário ver a morte de Philip. Segundo o diretor, na tradição dos contos de fadas é comum ver o mal sendo eliminado e o público deseja ver isso. Para ele, com a mudança de final, volta-se praticamente às raízes dos contos de fadas, nas quais “[...] o mal é exterminado por suas próprias criações que ganham vida e se vingam dele” (WHEATLEY, 2001, p. 238, tradução nossa). O uso de elementos fantásticos na versão cinematográfica surge diversas vezes como explicação para os eventos acontecidos, o que não ocorre no romance.

Considerações finais

Assim, a versão de *The Magic Toyshop* criada por David Wheatley não se limita à mera transposição de enredo e personagens, mas demonstra, por meio da observação de elementos especificamente cinematográficos, o talento do diretor. Wheatley, em colaboração com a própria Angela Carter, não apenas traduziu *The Magic Toyshop* para uma outra linguagem, mas contribuiu para a criação de outra obra, tendo em vista que a tradução de um meio para outro, conforme se mostrou acima, considera a adaptação enquanto um processo criativo.

Conforme aponta Cartmell (1999), o que é aparente em uma análise de adaptações é que ela é derivada de sua própria intertextualidade, algo inerente a todos os textos: “[...] a palavra adaptação, afinal, nos informa crucialmente que há mais de um texto e mais de um autor” (CARTMELL, 1999, p. 28). Dessa forma, segundo a crítica, a busca pelo ‘original’, ou por apenas um autor, não é mais relevante em um mundo pós-moderno onde a crença em um significado único é vista como uma busca infrutífera. Ao invés de se preocupar com a questão da fidelidade do filme à obra de origem, Cartmell (1999) sugere que a leitura das adaptações seja realizada pela sua possibilidade de gerar uma

pluralidade de significados. Como o próprio diretor de *The Magic Toyshop* reconhece,

[...] adaptações de um romance são sempre um problema (...). Digo, imagens específicas em um filme desafiam a opinião das pessoas porque elas dizem não é como eu vi o livro, aquela não era minha interpretação (WHEATLEY, 2001, p. 237, tradução nossa).

Embora o filme mantenha os mesmos personagens centrais da obra de partida (Melanie, Tio Philip, Margaret e Finn), o mesmo enredo (exceto algumas pequenas modificações, conforme destacamos na análise, ações e elementos presentes no romance, tais como a peça Leda e o Cisne, a destruição do cisne e o incesto, permanecem) e a mesma atmosfera fantástica do texto carteriano, o engajamento político visivelmente presente no romance, ou seja, a postura crítica de Carter ao modelo de sociedade patriarcal, parece perder sua força, enquanto o caráter fantástico ganha destaque. Ao transformar o romance em narrativa imagética duas décadas após sua publicação, Angela Carter, em parceria com o diretor David Wheatley, realizou uma releitura de seu próprio objeto artístico, tornando possível, assim, a (re)criação de uma nova obra, diante de um contexto diverso.

Assim, ao traçarmos o caminho paralelo entre o romance *The Magic Toyshop* e o filme homônimo, percebemos que tal comparação não poderia se reduzir ao termo 'fidelidade', mas ser vista como uma releitura do texto que o inspirou, o que permitiu a recriação de uma nova obra, em outro meio de linguagem.

Referências

- BARTHES, R. Introduction to the structural analysis of narratives. In: ONEGA, S.; LANDA, J. A. G. (Ed.). **Narratology**. New York: Longman, 1996. p. 45-60.
- CAMPOS, H. Deus e o diabo no Fausto de Goethe. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CARTER, A. **Heroes and Villains**. London: Heinemann, 1969.
- CARTER, A. **The Bloody Chamber and Other Stories**. London: Victor Gollancz Ltd., 1979.
- CARTER, A. **The magic toyshop**. London: Virago, 1981.
- CARTER, A. The Magic Toyshop. In: BELL, M. (Ed.) **The curious room: plays, film scripts and an opera**. Introdução de Susannah Clapp. London: Chatto and Windus, 1996. p. 245-293.
- CARTMELL, D. Introduction (to Part II) and Introduction (to Part III). In: CARTMELL, D.; WHELEHAN, I. (Ed.). **Adaptation: from text to screen, screen to text**. London, New York: Routledge, 1999. p. 23-28; 143-145.
- DINIZ, T. F. N. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, A. (Ed.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 105-119
- HUTCHEON, L. **A theory of adaptation**. New York: Routledge, 2006.
- JAMES, C. A. Sinister, sexual fairy tale of transformations. **New York Times**, July, 1989. Disponível em: <<http://movies.nytimes.com/movic/review?res=950DE3DB133DF935A15754C0A96F948260>>. Acesso em: 16 dez. 2010.
- MCFARLANE, B. Backgrounds, issues, and a new agenda. In: MCFARLANE, B. (Ed.). **Novel to film: an introduction to the Theory of Adaptation**. Oxford: Clarendon Press, 1996. p. 1-30.
- MEGAHEY, L. Obituary: David Wheatley. **The Guardian**. Londres, 13 abr., 2009. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/film/2009/apr/13/obituary-david-wheatley>>. Acesso em: 16 dez. 2010.
- SANDERS, J. **Adaptation and appropriation: the new critical idiom**. London: Routledge, 2006.
- STAM, R. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. (Ed.). **Film adaptation**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p. 54-76.
- THE MAGIC toyshop. Direção de David Wheatley, Roteiro de Angela Carter. Londres: Produção de Granada Television, Distribuição Palace Video, 1987. 107 min. VHS, color.,
- WHEATLEY, D. In the eye of the fairy tale: Corinna Sargood and David Wheatley Talk about working with Angela Carter. In: ROEMER, D. M.; BACCHILEGA, C. (Ed.). **Angela Carter and the Fairy Tale**. Detroit: Wayne State University Press, 2001. p. 225-241. (Entrevista concedida a Cristina Bacchilega).

Received on March 12, 2012.

Accepted on May 23, 2012.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.