



INTERMIDIALIDADE EM *MARY POPPINS*: CRUZAMENTO DE FRONTEIRAS MIDIÁTICAS E METODOLÓGICAS

*INTERMEDIALITY IN MARY POPPINS: CROSSING OF MEDIATIC AND
METHODOLOGICAL BOUNDARIES*

 **Juliana Azevedo de Queiroz**

Mestranda em Literatura
Universidade Federal da Paraíba – UFPB
João Pessoa, Paraíba – Brasil.
juletras1900@gmail.com

 **Genilda Azerêdo**

Professora Doutora
Universidade Federal da Paraíba – UFPB
João Pessoa, Paraíba – Brasil.
genildaazeredo@yahoo.com.br

Resumo: O objetivo deste artigo é discutir alguns exemplos de intermedialidade em *Mary Poppins*, tomando como corpus um recorte do romance de 1934 e algumas sequências do filme de 1964, da Walt Disney. Para tanto, fazemos uso de princípios teóricos sobre intermedialidade e sobre o pictorial, além de relacioná-los com uma proposta metodológica para sala de aula, de modo a contribuir, em que pese o nível de entretenimento advindo dos textos, para uma leitura crítica de narrativas direcionadas ao público infantil.

Palavras-chave: intermedialidade; estudos literários; *Mary Poppins*.

Abstract: This article aims at discussing some examples of intermediality in *Mary Poppins*, considering as corpus passages from the novel (1934) and some sequences of the 1964 film, by Walt Disney. For that purpose, we have drawn on theoretical principles about intermediality and about the pictorial, so as to further relate them with a methodological proposal for the classroom. We aim at contributing, no matter the level of entertainment resulting from the texts, with a critical reading of narratives addressed to a children's audience.

Keywords: intermediality; literary studies; *Mary Poppins*.

Para citar – ABNT NBR 6023:2018

QUEIROZ, Juliana Azevedo de; AZERÊDO, Genilda. Intermidialidade em *Mary Poppins*: cruzamento de fronteiras midiáticas e metodológicas. *Cadernos de Pós-graduação*, São Paulo, v. 21, n. 1, p. 82-95, jan./jun. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.5585/cpg.v21n1.21327>.

Introdução

Mary Poppins é título de uma série de oito livros da autora australiana Pamela Lyndon Travers; é também o nome da protagonista. A história se passa em Londres e narra as aventuras da babá misteriosa que passa a cuidar das quatro crianças da família Banks. Ao longo dos tempos, houve várias adaptações dessa narrativa para televisão, teatro, rádio e cinema – talvez as mais conhecidas sejam as duas transposições para o cinema (de 1964 e 2018) dos estúdios Disney. Os filmes constituem um universo cinematográfico interligado, sendo que o filme mais recente é uma continuação da história anos depois da temporalidade diegética com que termina o primeiro.

O filme *Mary Poppins* (1964) foi dirigido por Robert Stevenson e produzido por Walt Disney, apresentando Julie Andrews como a personagem-título e Dick Van Dyke, como co-protagonista, além dos atores infantis Karen Dotrice e Matthew Garber, no papel dos filhos da família Banks. Trata-se de uma adaptação de três livros de Travers: *Mary Poppins* (1934), *Mary Poppins Opens the Door* (1943) e *Mary Poppins in the Park* (1952). Sendo um musical, teve sua trilha sonora composta pelos irmãos Robert e Richard Sherman, famosos por suas composições para os filmes e parques do mundo Disney.

Já a sequência de 2018, *Mary Poppins Returns*, foi dirigida por Rob Marshall e livremente inspirada em outros livros da série de Travers. Em seu elenco, conta com Emily Blunt no papel principal, Lin-Manuel Miranda como co-protagonista, participações especiais de Meryl Streep, Julie Walters e Angela Lansbury, e Colin Firth como antagonista.

Considerando sua linguagem, seu formato e seus personagens, *Mary Poppins* constitui uma narrativa voltada para o público infantil, em que há também uma conexão íntima com o fantástico e a imaginação, características constantemente presentes em histórias para crianças. Esse traço de “suspension of disbelief/suspensão da descrença”¹ é apresentado na quarta capa da edição de 2014:

Na Grã-Bretanha, a assim chamada ‘Era de Ouro’ da literatura infantil, que data de meados do século XIX e vai até a Primeira Guerra Mundial, produziu obras-primas como *Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll, e *Peter e Wendy* (1911), de J.M. Barrie, com as quais *Mary Poppins* dialoga ainda que indiretamente. Nelas, a ordem racional da realidade cotidiana é subvertida ou posta em questão, abrindo espaço para outros planos e realidades alternativas, nas quais acompanhadas ou não por um adulto, as crianças se envolvem em peripécias que as submetem a provas e as obrigam a se valer de suas habilidades e capacidades para negociar diferenças, resolver impasses, safar-se de perigos, na árdua tarefa de crescer e amadurecer (VASCONCELOS, 2014).

¹ Expressão utilizada originalmente por Samuel Taylor Coleridge, para referir-se ao pacto de imaginação e cumplicidade entre universo ficcional, criado pelo autor, e apreciado/recriado pelo leitor. Embora aplicado a qualquer texto literário, torna-se ainda mais relevante na leitura de textos que adensam a fantasia e rompem com o ilusionismo realista.

Como descrito, a ultrapassagem dos limites caracterizando um desafio à realidade é um marco na conhecida literatura infantil ocidental. Esta quebra dos padrões racionais e a linha tênue entre o possível e o impossível suscitam um terreno fértil para a intermedialidade em qualquer forma de arte, como pretendemos analisar neste trabalho. Irina Rajewsky utiliza justamente a expressão “cruzamento de fronteiras entre as mídias” (2012, p. 22) como um dos modos de caracterizar a intermedialidade. Parafraseando a autora, é como se uma mídia “saísse de seu próprio território” e por um instante assumisse a forma de outra, tal como os personagens (e por que não os leitores), que também saem de seu território de realidade e passeiam pela versão do mundo proveniente da imaginação dos autores.

Entre os objetos de pesquisa envolvendo *Mary Poppins*, a adaptação de 1964 foi considerada subversiva e não reverente ao texto-fonte, a ponto de ter desagradado Travers, como pode ser visto, em parte, na discrepância entre detalhes dos livros e o filme, tendo a discórdia entre a autora e o então diretor Walt Disney virado inclusive temática de um filme biográfico focado no processo de adaptação em 2013.

No entanto, por mais que a subversão se mostre progressista em relação a alguns valores – por exemplo, o filme de 1964 desenvolve uma crítica aos pais que não dão atenção suficiente aos filhos, algo que não está presente no livro; e a personagem Sra. Banks, mãe das crianças, foi retratada como uma sufragista, o que por um lado, chama atenção para a luta feminina, – o filme também reforça o pensamento conservador de que uma mãe deve equilibrar os papéis de atuação social e maternidade, ignorando qualquer pressão ou dificuldade que isso acarrete. Numa vertente conservadora, observamos que tanto o texto-fonte como os filmes mantêm alguns casos de racismo extremamente infelizes: parte da crítica, a exemplo de Pollack-Pelzner (2019), afirma que o famoso número musical “Stepaside”, estrelado por Julie Andrews e Dick van Dyke no cenário de telhados de Londres, é um caso de blackface, prática racista que, segundo Kehinge Andrews, não apenas ridiculariza os negros, através de estereótipos, mas expressa medo em relação a eles.²

É possível argumentar que as crianças, especialmente de gerações posteriores, poderiam interpretar essa caracterização como uma simples mimese dos limpadores de chaminé sujos de fuligem a que o número faz referência, sem perceber o peso social da cena por uma falta de informação, muitas vezes natural à idade. Mas o fato é que o filme da Disney claramente romantiza esse trabalho, ao contrário, por exemplo, do que faz William Blake, no poema “The chimney sweeper” / “O limpador de chaminé”, ou Charles Dickens, que foi mais realista em *Oliver Twist*, descrevendo a penúria do trabalho infantil. De modo geral, podemos afirmar que *Mary Poppins*, o filme,

² In: O que é ‘blackface’ e por que é considerado tão ofensivo? Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-49769321>. Acesso em: 11 set. 2020

é carregado de um otimismo pueril e colorido, considerado piegas por muitos, mas, em geral, buscando transmitir uma mensagem de perseverar com a vida, mesmo em meio às agruras. Para o leitor-espectador crítico, no entanto, não se pode ignorar que “a motivação econômica afeta todos os estágios do processo de adaptação” (HUTCHEON, 2011, p. 128)³, sobretudo em se tratando de um contexto que tem a criança como alvo principal.

Considerando dois eixos narrativos – a magia e a fantasia relacionadas ao universo infantil, bem como a leitura adulta e crítica que podemos fazer na adaptação –, propomo-nos discutir as seguintes questões: 1. De que forma a intermidialidade se apresenta nos recortes do corpus, considerando a especificidade de cada meio? 2. Qual a relação da intermidialidade com as narrativas? 3. Por que motivo(s) e para que propósitos houve ocorrência de intermidialidade? 4. Como podemos fazer uso pedagógico (pensamos na sala de aula) dos recursos midiáticos?

Lembremos que o documento de área de Linguística e Literatura da Capes ressalta, em diversos momentos, a relevância de pesquisas de caráter inter/transdisciplinar, afinal, é a linguagem, em suas diversas traduções, o que conecta as duas áreas. No caso de pesquisas em Literatura e expressões audiovisuais – narratologia e intermidialidade; estudos interartes; adaptação fílmica; romancizações –, há uma expectativa de inovação não apenas no reconhecimento da imagem como marcante na cultura contemporânea, sendo afetada a toda hora pelas novas tecnologias, mas também na constatação de que a própria literatura tem se modificado, constituindo-se, muitas vezes, também como produto intermediário, demandando a discussão de contextos estéticos e de expressão, produção e consumo midiáticos. Portanto, discutir a literatura em uma perspectiva intermediária contribui para a aprendizagem e leitura crítica de outras mídias, de modo a resultar na formação de recursos humanos que possam enfrentar artefatos culturais contemporâneos que cada vez mais se definem a partir de interfaces midiáticas.

Em termos teóricos, nosso estudo fundamenta-se em artigos que abordam tanto a intermidialidade propriamente dita, em suas formas e ocorrências, como estudos de caso em que o encontro entre duas ou mais mídias se manifesta em um produto de arte. Também utilizamos discussões sobre o cinema, de modo a aprofundar as técnicas que levam à especificidade desta mídia (híbrida em si) e sua relação com outras midialidades, analisando como esta é possível e através de quais escolhas se constitui.

De modo a definir a intermidialidade, identificá-la e compreender o fenômeno, buscamos embasamento nos seguintes textos: “Intermidialidade, intertextualidade e 'remediação” (2012), de Irina Rajewsky; “Nuanças do Pictural”, de Liliane Louvel (2001); e “A Pintura e o Poema: processos de criação e de leitura”, de Aurora Alvarez (2012), também voltado para a relação entre as palavras

³ Em sua *Teoria da adaptação* (2011), no capítulo em que trata dos agentes por trás da adaptação e das razões por que se adapta, Hutcheon discute, dentre outros pontos, os atrativos econômicos da adaptação.

e as imagens. Para pensar a aplicação da intermedialidade em sala de aula, utilizamos como base o texto de Wolfgang Hallet, “A methodology of intermediality in literary studies” (2015).

Nosso estudo foi estruturado em três partes: inicialmente, apresentaremos algumas considerações sobre a obra protagonizada pela personagem Mary Poppins, observando as possibilidades de ocorrência de intermedialidade. Em seguida, apresentaremos definições de intermedialidade com base nos estudos citados, contando com uma discussão inicial acerca de especificidade da mídia. Neste momento, buscaremos precisar o tipo de intermedialidade encontrado nas obras, bem como defini-lo e caracterizá-lo, para posteriormente analisar, a partir de um recorte do livro, os efeitos do diálogo intermidiático. Faremos o mesmo percurso com a peça cinematográfica (1964), frisando que esta não aparece aqui com foco meramente na adaptação, e sim, em seu espectro mais amplo de produto intermidiático. Ao final, faremos algumas considerações sobre como realizar a transição da discussão teórico-analítica dos textos para uma aplicação metodológica, que contribua para uma proposta de ensino.

Mary Poppins, entre o cotidiano e o fantástico

A personagem Mary Poppins, criada pela escritora Pamela Lyndon Travers, australiana naturalizada inglesa, é uma cuidadora de crianças (uma babá) que além de contar com todos os modos e formalidades de uma profissional respeitável como desejada pela família inglesa, possui atributos encantadores que seriam o sonho de qualquer criança: por exemplo, a possibilidade de alterar a realidade – tornando o sabor dos remédios mais agradável e permitindo que cachorros falem a língua dos humanos; viajar por mundos mágicos onde os animais visitam os humanos no zoológico, ao invés do contrário; e vivenciar uma conexão com seres míticos como as plêiades da mitologia grega.

O encontro do cotidiano com o fantástico, e até mesmo sobrenatural, já havia sido plenamente materializado em clássicos literários da tradição gótica, em que a ‘suspensão da descrença’ é imprescindível, a exemplo de *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818) e *Drácula* (Bram Stoker, 1897), bem como, de modo existencial e moderno, na obra de Kafka. No entanto, os traços de magia alterando a realidade e aproximando-a do lúdico e do onírico encontrados em *Mary Poppins* aproxima-se da tradição dos Contos Maravilhosos.

James Canton explora, em *O livro da literatura* (2016), os personagens arquetípicos do folclore europeu presentes nos contos dos Irmãos Grimm, dos quais citaremos aqueles que poderiam se relacionar com o presente objeto de estudo: 1. O ajudante mágico (havendo como exemplo a fada que socorre Cinderela em seu desespero); 2. A bruxa ou feiticeira (“Esse arquetipo cria oportunidades para reviravoltas no enredo e para ocasionar acontecimentos mágicos e frequentemente

malignos” (CANTON, 2016, p. 117) 3. O animal transformado (ocorrência de personagens transformados em animais por magia).

Ora, como já citado, Mary Poppins é capaz de fazer magia e poderia se inserir no primeiro arquétipo tanto no livro como nos filmes aqui abordados, por aparecer para a família Banks em momentos em que uma babá era desesperadamente necessitada para suas crianças: no livro de 1934, temos a chegada de dois bebês gêmeos, quando a família já possuía duas crianças, dificultando a atuação da mãe. Já no primeiro filme, os pais estavam frequentemente ocupados devido ao emprego de banqueiro do pai e à causa social sufragista da mãe. Quanto ao segundo filme, Michael Banks é um viúvo com dificuldades financeiras com três filhos para cuidar, contando com a ajuda apenas de sua irmã, Jane.

O segundo arquétipo, da bruxa ou feiticeira, aplica-se ao corpus apenas parcialmente, já que a protagonista não se coaduna com o papel de antagonista ou figura maligna (embora no filme de 1964 seja vista com maus olhos pelo Sr. Banks, pai da família). Já o terceiro arquétipo pode ser encontrado em diversos capítulos do livro, onde há ocorrências de uma “vaca dançante” (TRAVERS, 2014, p. 69-80), um zoológico de humanos (p. 135-154) e uma “mulher pássaro” (p. 97-103). Em ambos os filmes, há as mesmas situações que justificam os primeiros arquétipos, porém, o terceiro é demonstrado ao próprio modo da adaptação: em diversas sequências, podemos ver animais antropomorfizados, falando, interagindo com humanos e mesmo efetuando números musicais.

Diante dessas situações, completamente incomuns para a realidade que presenciamos diariamente, não é difícil imaginar onde poderia haver intermedialidade tanto no livro como nos filmes de Mary Poppins. Desde descrições imagéticas como a écfrase, ocorrência de ilustrações nos livros, até a imitação através de seus próprios recursos de outras mídias no cinema, é natural supor que uma autora infantil e diretores de suas adaptações se valeriam dos recursos intermidiáticos não só para proporcionar uma experiência imersiva e mais prazerosa para seu público, mas mesmo para fins narrativos, como veremos mais adiante. No entanto, para fins da análise, é pertinente que antes busquemos uma definição de intermedialidade, exemplos de algumas formas em que a intermedialidade pode materializar-se e os efeitos de sua ocorrência.

Intermedialidade: definições, materializações e efeitos

A intermedialidade, segundo Rajewski, é comumente tratada de dois modos: o primeiro, como categoria crítica de análise individual de determinada mídia, e o segundo, como condição fundamental ou epistemológica (2012, p.19). Citando Gaudreault e Marion, a autora argumenta que para que haja a compreensão de uma mídia, é importante que se entenda sua relação com as outras.

De que modo uma mídia colabora com a narração e a forma de percepção daquela outra com que existe o diálogo?

Para que possamos escolher uma abordagem adequada da intermedialidade, devemos levar em conta não só a definição e o conceito de mídia do pesquisador, como também o objeto e objetivo da pesquisa. A palavra intermedialidade pode ser considerada em um sentido restrito e um sentido amplo: o primeiro define-se de acordo com o que a própria palavra sugere: a forma do produto, ou o meio de comunicação para o qual um texto é concebido, daí trabalharmos com a noção “texto-fonte”, como bem explica Rajewski (2012, p. 24). Intermedialidade no sentido mais restrito, ainda segundo a autora, abarca os produtos estruturados com a presença de duas ou mais mídias, como é o caso de uma ópera (teatro e música) ou de uma animação musical (cinema, desenho e música). Em sentido amplo, Rajewsky afirma que o termo “intermedialidade pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (...) de alguma maneira acontecem entre as mídias” (2012, p. 18; grifo da autora).

Para este trabalho, utilizamos o termo “mídia” como “meio” e suporte, caracterizando o meio de comunicação pelo qual um texto é narrado, e optamos pela abordagem de intermedialidade que busca analisar determinados objetos midiáticos, sendo neste caso, um livro (1934) e um filme (1964).

Rajewski enumera diversos produtos de arte em que ocorre claramente a intermedialidade: há combinações de duas mídias que suscitam um novo gênero, como a história em quadrinhos (imagem e texto verbal) e a ópera (teatro e música), casos que trazem um texto originalmente em determinada mídia para uma nova, como a “musicalização da literatura”, além daqueles em que uma mídia “toma emprestada” uma técnica comum de outra mídia, reproduzindo-a por meios específicos inéditos, como é o caso da “escrita cinematográfica” (2012, p.22).

Nosso corpus de pesquisa consiste em um livro e uma de suas adaptações para o cinema, havendo até aqui duas mídias separadas com um diálogo entre si. No entanto, este estudo não se limita à intermedialidade no sentido mais restrito (embora caracterize-se também como tal), mas possui um foco posterior na “constelação midiática” (Rajewski, p. 24) encontrada nos três produtos que dão forma ao texto de Mary Poppins, cada um com sua especificidade. Rajewski explica, em sua “divisão tripartida”, os modos em que a intermedialidade se apresenta em sentido restrito:

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

Em um momento posterior, esclareceremos como cada faceta da intermedialidade ocorre nas obras estudadas, de acordo com a definição de Rajewsky. A autora também declara que as referências intermidiáticas podem ocorrer tanto por citação de uma mídia em outra como nos casos em que, por vezes, uma mídia, sem deixar de sê-la, procura imitar a outra por meio de sua própria especificidade.

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

Um exemplo desta ocorrência seria a presença de ilustrações em livros ou mesmo da descrição de cenários, personagens, cenas e composições em textos narrativos, a chamada *écfrase*, como bem define Viola Winner: “A prática que consiste em descrever pessoas, lugares, cenas como se fossem quadros de pintura, ou temas de quadros, e a utilização de objetos estéticos para enfatizar os desenvolvimentos temáticos” (apud LOUVEL, 2012, p. 47). Recorrendo a Jan Hagstrum, em *The sister arts*, Louvel declara: “a fim de ser chamada de ‘pictural’, uma descrição ou uma imagem deve ser, essencialmente, suscetível de ser traduzida em pintura ou em uma outra arte visual” (apud LOUVEL, 2012, p.48).

A discussão de Louvel expõe de que modo o texto verbal pode referir-se a mídias visuais através das palavras. Além disso, a autora também analisa o caminho inverso tratando-se do *pictural*, quando a imagem é capaz de traduzir uma narrativa: a *hipotipose*, uma possibilidade de tradução de um produto artístico em outro, é considerado por Louvel como “um exemplo de narração descritiva, um lugar de forte concentração das figuras. (...) ‘a conversibilidade do dizer em ver’” (2012, p. 54). Apesar de o foco ser levado para a relação entre texto verbal e pintura, especialmente histórica, podemos facilmente associar a reflexão de Louvel com o caso da ilustração, e, como veremos posteriormente, a pintura representada pelo cinema. Acerca da *hipotipose*, Louvel argumenta:

Ela é a stória que o verbo tornou viva. Seu elo com a pintura se encontra precisamente nesse ponto: em sua expressão animada, em sua eloquência eficaz, logo, em seu fazer-verdadeiro essencialmente mimético, pois o movimento está ali sugerido – a energia. Ela anuncia a imagem animada do cinema, mas permanece uma imagem narrativa (2012, p. 55).

Com efeito, podemos observar que, de fato, a literatura e as artes audiovisuais, embora diferentes, estão relacionadas por suas próprias especificidades (partilhando, por exemplo, o dado de narratividade e suas categorias: personagem, espaço, temática) – ou seja, são artes afins, ainda quando seus propósitos se cruzam numa linha tão tênue quanto a das realidades ludicamente distorcidas pela babá encantada de Travers, tal como observaremos na próxima parte deste estudo.

Além disso, quando propõe sua metodologia da intermedialidade para os estudos literários, Wolfgang Hallet (2015, p. 610-611) chama a atenção para níveis sistêmicos da intermedialidade, quando, por exemplo, determinado texto traz à tona não só um diálogo com outro texto específico, mas com todo um gênero estético ou midiático, a exemplo do romance *Jazz*, de Toni Morrison, para o qual toda a tradição musical relacionada ao gênero se faz relevante. Ainda segundo Hallet, um texto também pode tematizar todo um sistema semiótico ou midiático, quando, por exemplo, um texto faz referência a ‘Hollywood’ e resgata certo tipo de filme (gênero), classes inteiras de agentes (produtores, diretores, atores) e instituições, tais como estúdios e companhias de cinema. Hallet (2015, p. 615-616) também elabora sobre as funções extratextuais da intermedialidade que se fazem pertinentes para a presente discussão: o que determinados recursos midiáticos nos informam sobre as mídias, a estética e a própria cultura?

Mary Poppins: cruzamento de mídias, de realidades e intercâmbios de experiências

De modo a identificar como a intermedialidade ocorre, tenhamos acesso a um recorte do livro *Mary Poppins*, em que a babá, em seu dia de folga, encontra seu amigo Bert (conhecido como “Rapaz dos Fósforos”), no parque, onde ele fazia desenhos de giz no chão. Nesta situação, já há referência a outra mídia, o desenho, por sua simples menção. No entanto, ao ler o trecho, observamos que não é apenas neste ponto que se concentra a intermedialidade no capítulo:

– Olha só, aqui tem um que você nunca viu! – mostrou o rapaz dos fósforos todo orgulhoso, apontando a pintura de uma montanha coberta de neve com as encostas repletas de gafanhotos sentados em rosas gigantes. (...) O quadro seguinte era ainda melhor. Era o campo – só árvores e grama e um pouco do mar azul à distância, e uma cidade que lembrava a praia de Margate ao fundo (TRAVERS, 2014, p. 32).

A descrição das imagens, inicialmente simples (apesar de auxiliadas por ilustrações no livro, direcionado ao público infantil) torna-se ainda mais vívida, digna de inserir-se na noção de *écfrase* (tal como descrita por Louvel) nas páginas seguintes, quando *Mary Poppins* utiliza seu poder para

literalmente entrar no quadro de Bert, inserindo-se no cenário tal como se ele fosse parte de sua realidade física:

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

Observemos a descrição não apenas em sua natureza visual, de modo que o leitor possa “ver” através das palavras (como a *écfrase* significa), mas também tátil, causando o efeito não apenas de que os personagens creem e possuem sensações de haverem mudado de realidade, mas também do leitor (provavelmente uma criança ou alguém cuja criança interior está viva) experimentar uma imersão, se não na história, neste momento narrativo específico. Percebamos que há uma transformação aparente do Rapaz dos Fósforos, cuja vestimenta agora indica novidade e limpeza. Além disso, o desenho de giz não é apenas referido, mas aparece de fato, constituindo-se parte da narrativa, daí uma das motivações para a intermedialidade na história. Muito convenientemente, Louvel exemplifica este tipo de pictural em seu estudo, de modo específico: “a *écfrase* passeadora ou excursionista (...) dispositivo pelo qual a personagem vagueia pelo quadro de pintura, à maneira das *ekphrasis* de Diderot ao descrever os quadros dos Salões a Grimm, ou de Strether ao entrar no quadro rural de Lambinet (...)” (2012, p. 61-2; grifo da autora).

Na transposição intermidiática de 1964 de *Mary Poppins*, esta sequência foi traduzida pelos meios específicos do cinema, através do uso da tecnologia para possibilitar a mimetização do desenho de giz com a técnica da animação – um gênero em si nascido através da intermedialidade entre desenho, pintura e cinema.

A cena ocorre da seguinte forma: há um plano geral do parque, onde podemos enxergar crianças e adultos circulando em meio às árvores e pombos, e no canto direito, pode-se observar Bert, que na adaptação não é chamado de “rapaz dos fósforos” em momento algum. O personagem de Dick Van Dyke aparece desenhando no chão com giz, e após uma breve performance da canção “Pavement Artist”, é mostrado um dos desenhos em um plano *plongée* (de cima para baixo): a obra se intitula “At the Seashore” e mostra uma família na praia. Após um breve *travelling*, a sombra de *Mary Poppins* se projeta sobre uma moldura vazia de giz, e a babá aparece com os

irmãos Banks, que não estavam presentes na cena do texto-fonte. E então ocorre o diálogo que introduzirá pela terceira vez no filme as características lúdicas e mágicas da babá: Jane Banks afirma que ela os levará ao parque, ao que Bert diz: “Outras babás levam crianças ao parque. Não Mary Poppins. Com Mary Poppins, você vai a lugares que nunca antes sonhou” (38:47-39:01). Após mais algumas cenas a plongée dos desenhos de Bert, intercalados com performances do ator mimetizando cada situação (um passeio a remo no Tâmis, um dia no circo...), Mary Poppins é provocada a usar seus poderes e transportar a todos para um desenho que mostra uma típica paisagem campestre inglesa.

Há uma transição para a próxima cena, com uma explosão de fumaça colorida, e logo depois os quatro estão num cenário desenhado, usando roupas diferentes, mais extravagantes e coloridas, e dá-se início à sequência mágica onde as crianças brincam no parque de diversões e Mary e Bert executam o número “It’s a Jolly Holiday with Mary” (42:12). A partir de então, a sequência passa a misturar atores live-action com desenhos animados, ambos interagindo entre si.

Sobre o gênero da animação, Paul Wells, em seu estudo, “Thou Art Animated” (2002), argumenta que a animação é a técnica mais adequada para recriar imagens literárias, uma vez que dá mais espaço à subjetividade, à fluidez e a imagens abstratas. Não necessariamente abstrato, mas ‘fantástico’ seria um termo adequado para descrever a situação no texto literário que pôde ser colocada de modo surpreendente na mídia cinema, graças à técnica da animação. Segundo Wells (1999, p. 200), contar uma história através da animação define-se pela sugestão, em vez de princípios ligados a tempo real, enredo e construção de eventos narrativos. Ou seja, nada mais pertinente e adequado que a animação para refletir o mundo de magia de Mary Poppins.

Acerca da especificidade do meio, focando no cinema e em como ele é capaz de traduzir palavras em imagens, sons e movimentos, consideramos relevante citar o ensaio de Virginia Woolf “O cinema”, publicado originalmente em 1926:

Nós testemunháramos violentas mudanças de emoção produzidas por sua colisão. Os contrastes mais fantásticos poderiam ser exibidos diante de nós a uma velocidade que o escritor busca em vão alcançar; o sonho de uma arquitetura de arcos e muralhas, de cascatas caindo ou fontes erguendo-se, que por vezes nos visita à noite ou que toma forma em salas semi-escuras, poderia ser concretizado bem diante de nossos olhos que acordam. Nenhuma fantasia seria demasiado improvável ou insubstancial. O passado poderia ser descortinado, as distâncias aniquiladas, e os abismos dos quais se deslocam os romances (quando, por exemplo, Tolstoy precisa passar de Levin para Anna e ao fazer isso desaranja sua história e arranca-nos e aprisiona nossas paixões) pela mesmice do pano de fundo, pela repetição de alguma cena, poderiam ser aliviados (WOOLF, 1978, p. 185, tradução nossa).

De fato, no caso de *Mary Poppins*, a adaptação cinematográfica não só permitiu que as imagens descritas fossem visualizadas como também experimentadas do mesmo modo dos personagens: Mary e Bert literalmente entram em uma realidade composta de desenhos à mão, e o espectador presencia a união de atores de carne e osso (live-action) com os ditos desenhos, algo inovador para a época. Em conclusão, o cruzamento de fronteiras entre mídias terminou por ser capaz de recriar a sensação de cruzamento de fronteiras entre realidades, proporcionada pela narrativa e pela protagonista.

A discussão de produtos intermidiáticos em sala de aula – literatura, filmes, quadrinhos, canções –, além de oferecer a oportunidade de o aluno familiarizar-se com outras linguagens e outros recursos midiáticos, também o expõe à apreciação de objetos artísticos híbridos, caracterizados pelo diálogo entre linguagens, entre gêneros e entre mídias, como evidenciado em nossa análise.

Algumas notas conclusivas

Utilizaremos mais uma vez a expressão artes afins para unir a literatura com o desenho e a pintura, de modo que o diálogo entre as três expressões semióticas é, da mesma forma que os desenhos mágicos de *Mary Poppins*, tanto visível quanto experimentável. O desenho muitas vezes conta uma história e as palavras são capazes de pintar verdadeiros quadros, como foi exemplificado anteriormente. Acerca desta relação, Aurora Gedra Alvarez argumenta (embora seu corpus seja um poema e não a prosa, como é o caso aqui): “Na pintura, a imagem é captada pelos sentidos; no poema, ela é imaginada; na primeira, o objeto é representado visualmente, ou seja, a mediação é mais explícita, ela se dá a conhecer como presença; no segundo, o objeto da enunciação é menos explícito, ele é uma ausência evocada a partir da experimentação verbal” (2012, p. 415).

Em *Mary Poppins*, esse recurso leva o leitor/espectador à imaginação, pois em cada contexto, é implícito que há algo mais acontecendo na representação do que ela mostra: as palavras do texto escrito sugerem imagem, e a imagem, tanto ilustrativa como cinematográfica, sugerem ação e diálogo. Portanto, Travers utiliza a intermedialidade como verdadeiro complemento desse processo, facilitando ainda mais a imersão de seu leitor na realidade da personagem. No caso do cinema, o gênero se vale de suas técnicas para mimetizar as formas de arte mencionadas, de modo a mostrar, não só em imagens, mas contando com sons, movimentos e ângulos de câmera, a fantasia intermidiática que no livro ocorre por meio das palavras e ilustrações.

Além disso, os desenhos no livro *Mary Poppins* não são apenas ilustrações para a narrativa: eles representam desenhos elaborados por um de seus personagens, o Rapaz dos Fósforos. Os elementos narrativos que o constituem, em dado momento, passam a ser ainda mais explicitamente

parte da narrativa no momento em que ele e Mary magicamente inserem-se no desenho, fazendo deste, literatura. Mesmo sem observar a ilustração, o leitor pode visualizar os desenhos de Bert através da écfrase, não se excluindo o caminho oposto onde sua própria descrição pode ser elaborada por meio da ilustração.

Já no cinema, é possível observar a ação nos desenhos que também aparecem na tela, inclusive em um ângulo que permite que o espectador sinta-se no cenário do parque, observando os desenhos do artista de rua de cima para baixo. O ator Dick van Dyke inclusive atua em algumas das cenas representadas nas pinturas, de modo a mostrar para as crianças da cena como, através da imaginação (e da intermedialidade!) é possível ver a ação acontecendo nos desenhos.

Em ambos os casos, a intenção da intermedialidade, como se provou que ocorre, dentro dos conceitos apresentados, se materializa como forma de instigar a curiosidade, a expectativa e a imaginação do leitor e do espectador; a imaginação constitui princípio mais que ativo na composição dos produtos de arte aqui estudados, através das técnicas específicas ao alcance de cada mídia representante da história de Mary Poppins. No entanto, para além da magia e da fantasia, o corpus Mary Poppins, ao remeter a outros produtos midiáticos, nos lança a outros territórios e nos instiga a pensar também como educadores – afinal, com criança (não) se brinca!

Referências

- ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. A pintura e o poema: processos de criação e de leitura. In: Revista Letras & Letras. Universidade Federal de Uberlândia. v. 27, n. 2, Jul-Dez 2012, p. 413-422.
- BLAKE, William. The chimney sweeper. In: BLOOM, Harold & TRILLING, Lionel (eds.). Romantic poetry and prose. New York: Oxford University Press, 1973.
- CANTON, James (Org.). O livro da literatura. Tradução de Camile Mendrot, Luiza Leal da Cunha, Ana Paula Corradini e Ive Brunelli. São Paulo: Globo Livros, 2016.
- DICKENS, Charles. Oliver Twist. London: Penguin, 1994.
- DISNEY, Walt (direção). Mary Poppins. Com Julie Andrews e Dick Van Dyke. Duração 139 minutos. DVD, 1964.
- HALLET, Wolfgang. A methodology of intermediality in literary studies. In: RIPPL, Gabriele (ed.). Handbook of intermediality. Berlin: De Gruyter, 2015, p. 605-618.
- HUTCHEON, Linda. Uma teoria da adaptação. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- LOUVEL, L. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 47-69.

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

POLLACK-PELZNER, Daniel. Novo 'Mary Poppins' exhibe flerte da Disney com a 'blackface'. Folha de S.Paulo, São Paulo, 18 fev. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/02/novo-mary-poppins-exibe-flerte-da-disney-com-a-blackface.shtml>. Acesso em: 11 set. 2020

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. *In*: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

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

WELLS, Paul. Thou art animated. *In*: *Adaptations: from text to screen, screen to text*. London and New York: Routledge, Taylor & Frances Group, 2002, p.199-214.

WOOLF, Virginia. The cinema. *In*: *The captain's death bed and other essays*. London and New York: Harvest/ HBJ, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, p.180-186.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Contracapa do livro. *In*: TRAVERS, P. L. *Mary Poppins*. Traduzido por Joca Reiners Terron. São Paulo: Cosac Naify, 2014.