



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**JARDAS DE SOUSA SILVA**

**MARK TWAIN E OS *BOY-BOOKS*:**  
**OUTROS ESPAÇOS DA INFÂNCIA EM SUAS REESCRITURAS NA LITERATURA E NO**  
**CINEMA**

**FORTALEZA**

**2024**

JARDAS DE SOUSA SILVA

MARK TWAIN E OS *BOY-BOOKS*:  
OUTROS ESPAÇOS DA INFÂNCIA EM SUAS REESCRITURAS NA LITERATURA E NO  
CINEMA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), Departamento de Literatura (DL), da Universidade Federal do Ceará (UFC), como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada. Linha de Pesquisa: Literatura/s, Linguagens e Outras Poéticas. Área Temática: Literatura e Cinema.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

D32m de Sousa Silva, Jardas.

Mark Twain e os boy - books : outros espaços da infância em suas reescrituras na literatura e no cinema / Jardas de Sousa Silva. – 2024.

167 f. : il. color.

Tese (doutorado) - Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2024.

Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

1. Adaptação. 2. Mark Twain. 3. Infância. I. Título.

CDD 400

---

JARDAS DE SOUSA SILVA

MARK TWAIN E OS *BOY-BOOKS*:  
OUTROS ESPAÇOS DA INFÂNCIA EM SUAS REESCRITURAS NA LITERATURA E NO  
CINEMA.

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Letras (PPGL), Departamento de Literatura (DL), da Universidade Federal do Ceará (UFC), como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada. Linha de Pesquisa: Literatura/s, Linguagens e Outras Poéticas. Área Temática: Literatura e Cinema.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

Defendido em: 11/12/2024

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (Orientador)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Maria da Salete Nunes

Universidade Estadual do Ceará (UECE)

---

Prof. Dr. Charles Albuquerque Ponte

Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN)

---

Prof. Dr. Fernanda Cardoso Nunes (UECE)

---

Prof. Dra. Simone dos Santos Machado

Universidade Federal do Ceará (UFC)

*Aos meus pais, que mesmo sem saberem ler ou escrever, entenderam a importância da educação na minha vida.*

*Aos meus irmãos, irmã, amigos e aqueles que, de alguma forma, me incentivaram a encontrar nos estudos uma forma de resistência.*

## AGRADECIMENTOS

### *À minha base familiar,*

Agradeço aos meus pais, Maria da Saúde e Verlene Andrade, que, apesar de não saberem ler e escrever, sempre encontraram uma forma de me inspirar e motivar ao longo dessa jornada acadêmica. Mesmo sem compreenderem o mundo das letras, nunca deixaram de demonstrar o orgulho que sentiam por mim, valorizando cada conquista como se fosse deles. Eles me ensinaram, à sua maneira, que a educação é uma porta aberta para o crescimento pessoal e social, um caminho para transformar sonhos em realidade e encontrar novas possibilidades.

### *Às parcerias da vida,*

Agradeço profundamente aos meus irmãos, Yago e Jackson, e à minha querida irmã Janaína, que sempre esteve ao meu lado em todos os momentos, oferecendo apoio e carinho incondicionais. Ao meu amigo Ricelly Jáder, que nos deixou cedo, mas que sempre estará no meu livro de histórias. A eles, devo muitas das minhas forças e motivações. Ao meu companheiro de vida, Pedro, que me inspira diariamente com seu otimismo e está comigo em cada passo dessa trajetória, meu amor e gratidão por me mostrar a importância de enxergar o lado positivo em todas as situações.

### *Aos que me inspiram,*

Um agradecimento especial ao meu orientador, Professor Doutor Carlos Augusto Viana da Silva, que me mostrou que competência e leveza podem coexistir no trabalho acadêmico, e que é para mim uma inspiração no ensino e na pesquisa. Também agradeço aos membros da banca, que gentilmente se dispuseram a ler e avaliar este trabalho, contribuindo para o aprimoramento desta pesquisa com suas observações e sugestões valiosas.

[...]

*No aeroporto o menino perguntou:*

*-E se o avião tropicar num passarinho?*

*O pai ficou torto e não respondeu.*

*O menino perguntou de novo:*

*-E se o avião tropicar num passarinho triste?*

*A mãe teve ternuras e pensou:*

*Será que os absurdos não são as maiores virtudes da poesia?*

*Será que os despropósitos não são mais carregados de poesia do que o bom senso?*

*Ao sair do sufoco o pai refletiu:*

*Com certeza, a liberdade e a poesia a gente aprende com as crianças.*

*E ficou sendo.*

*Manoel de Barros*

*(Exercícios de ser criança, 1999)*

## RESUMO

A tese explora o protagonismo infantil na obra de Mark Twain e suas adaptações cinematográficas, especialmente em *As Aventuras de Tom Sawyer* (1876) e *As Aventuras de Huckleberry Finn* (1885). Partindo da literatura comparada, investiga-se como essas narrativas reconhecidas como *boy-books* capturam as complexidades da infância e desafiam as convenções morais do século XIX. A pesquisa também analisa como os valores e os comportamentos dos personagens principais, Tom e Huck, foram reinterpretados no cinema, traçando um panorama da infância transgressora e rebelde dos *bad boys* norte-americanos e suas dinâmicas socioculturais. Entre os objetivos principais, busca-se compreender como as adaptações cinematográficas se relacionam com o texto de partida e como elas traduzem para a tela os temas da infância, amizade e moralidade. A tese examina, por meio das adaptações *As Aventuras de Tom Sawyer* (1938), dirigida por Norman Taurog e *As Aventuras de Huck Finn* (1993), por Stephen Sommers, as diferenças de estratégia cinematográfica e recepção crítica ao longo do tempo, refletindo as transformações da visão social sobre infância e rebeldia. Teoricamente, a pesquisa apoia-se em autores como André Lefevere (2007), Linda Hutcheon (2013) e Robert Stam (2008) para fundamentar a adaptação cinematográfica como uma forma de tradução intersemiótica. Além disso, são essenciais os estudos sobre literatura infantil e cinema de Marcia Ann Jacobson (2014), Douglas Street (1982) e Jack Zipes (2012), que ajudam a contextualizar a evolução das representações da infância no cinema nos Estados Unidos e seu impacto sobre o público infantojuvenil. Esperamos com essa investigação, construir um perfil das adaptações de Twain que evidencie como os dilemas morais e sociais representados em suas obras protagonizadas por garotos permanecem relevantes e são reinterpretados para diferentes épocas e contextos. Dessa forma, também, pretendemos contribuir para o entendimento das adaptações literárias como processos culturais dinâmicos, com implicações estéticas e ideológicas que ampliam a percepção dos fenômenos culturais associados à infância e sua representação na literatura e no cinema.

**Palavras-chave:** Adaptação; Mark Twain; Infância; Boy-books.



## ABSTRACT

This doctoral thesis explores the theme of childhood protagonism in the works of Mark Twain and their cinematic adaptations, particularly in *The Adventures of Tom Sawyer* (1876) and *The Adventures of Huckleberry Finn* (1885). Through a comparative literature approach, it investigates how these narratives, recognized as boy-books, capture the complexities of childhood and challenge 19th-century moral conventions. The research also examines how the values and behaviors of the main characters, Tom and Huck, were reinterpreted in cinema, outlining a panorama of the rebellious and transgressive childhood of American "bad boys" and their sociocultural dynamics. Among the primary objectives, the study aims to understand how cinematic adaptations relate to the source text and how they bring themes of childhood, friendship, and morality to the screen. The thesis examines, through the adaptations *The Adventures of Tom Sawyer* (1938), directed by Norman Taurog, and *The Adventures of Huck Finn* (1993), directed by Stephen Sommers, the differences in cinematic strategy and critical reception over time, reflecting the evolving social view of childhood and rebellion. Theoretically, the research draws on authors such as André Lefevere (2007), Linda Hutcheon (2013), and Robert Stam (2008) to establish film adaptation as a form of intersemiotic translation. Additionally, studies on children's literature and cinema by Marcia Ann Jacobson (2014), Douglas Street (1982), and Jack Zipes (2012) are essential for contextualizing the evolution of childhood representation in U.S. cinema and its impact on young audiences. Through this investigation, we hope to construct a profile of Twain's adaptations that highlights how the moral and social dilemmas represented in his boy-centered works remain relevant and are reinterpreted across different times and contexts. Thus, we also aim to contribute to the understanding of literary adaptations as dynamic cultural processes, with aesthetic and ideological implications that enhance the perception of cultural phenomena associated with childhood and its representation in literature and cinema.

**Keywords:** Adaptation; Mark Twain; Childhood; Boy-books.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>09</b>
<b>2 O CINEMA HOLLYWOODIANO E A ADAPTAÇÃO DE OBRA LITERÁRIA INFANTIL: ENTRE EXPRESSÕES ARTÍSTICAS E QUESTÕES MERCADOLÓGICAS.....</b>	<b>15</b>
2.1 Literatura e Cinema: a adaptação fílmica como um tipo de tradução .....	15
2.2 O cinema hollywoodiano e suas interseções com a adaptação de literatura infantil.....	25
2.3 A criança como protagonista no cinema hollywoodiano de adaptação .....	34
2.4 Por que adaptar literatura infantil? Hollywood e suas visões mercadológicas .....	41
<b>3 BOY-BOOKS: MARK TWAIN E SUAS PERSPECTIVAS DA INFÂNCIA NA LITERATURA .....</b>	<b>49</b>
3.1 Outros espaços sobre infância nos boy-books por Mark Twain .....	53
3.2 Notas sobre o romance <i>As Aventuras de Tom Sawyer</i> .....	67
3.3 Notas sobre o romance <i>As Aventuras de Huckleberry Finn</i> .....	72
3.4 Os <i>bad boys</i> Tom e Huck .....	81
<b>4 TRADUZINDO OS BOY-BOOKS POR MARK TWAIN PARA O CINEMA .....</b>	<b>92</b>
4.1 Tom Sawyer: Uma análise da protagonista em <i>As Aventuras de Tom Sawyer</i> (1938) por Norman Taurog .....	92
4.2 Huck Finn: Uma análise da protagonista em <i>As Aventuras de Huck Finn</i> (1993), por Stephen Sommers .....	123
4.3 <i>Boy-Movies</i> : As ressignificações das <i>Aventuras</i> nas telas .....	151
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>155</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>159</b>
<b>REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS .....</b>	<b>164</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta tese originou-se do desejo de investigar de forma mais profunda o protagonismo da figura infantil nas obras do escritor norte-americano Mark Twain e de compreender como essa representação tem sido atualizada por meio de traduções para outras linguagens e mídias, especialmente no cinema. Com *As Aventuras de Tom Sawyer* (1876) e *As Aventuras de Huckleberry Finn* (1885) – que constituem os textos centrais deste *corpus* –, Twain não só construiu narrativas memoráveis de aventura e descoberta, mas também abriu caminho para questionamentos significativos sobre a infância e suas representações. Esses questionamentos são fundamentais para os estudos literários, pois desafiam e expandem o entendimento da infância ao explorar suas complexidades e paradoxos por meio da literatura.

A compreensão da infância como uma fase distinta e especial da vida, com suas próprias características e necessidades, é uma criação complexa que se desdobrou gradualmente em diferentes culturas e contextos literários. Desde as antigas fábulas e mitos até a literatura infantil contemporânea, a representação da infância nas histórias tem desempenhado um papel fundamental na formação de valores culturais e na reflexão sobre a condição humana em desenvolvimento. Nesse contexto, explorar a construção da infância ao longo da tradição histórica e literária nos oferece uma perspectiva sobre como as sociedades e suas narrativas moldam nossa compreensão da experiência infantil.

O desenvolvimento de uma produção textual sobre temas relacionados à infância não é uma tarefa fácil para os pesquisadores do campo literário. As problemáticas em torno do conteúdo que suscitaram a elaboração desse trabalho surgiram a partir dos estudos para a conclusão da dissertação *A transmutação da personagem Lolita de Nabokov da literatura para as telas* (2015)<sup>1</sup>. Durante a escrita e, conseqüentemente, em algumas apresentações em palestras e congressos da área, foi possível perceber o quanto a exposição das personagens crianças em obras de ficção pode ser incômoda, dependendo do espaço a que elas estão submetidas. Lolita é uma garota que sofre uma obsessiva perseguição sexual pelo padrasto Humbert e tem sua vida completamente destruída. Portanto, indagamos se tal obra

---

<sup>1</sup> Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/12649>.

literária de Vladimir Nabokov, *Lolita* (1955), seria ainda publicada ou mesmo traduzida para outras mídias no atual cenário de compreensão do que é a infância.

Os textos literários de Nabokov e Twain se aproximam ao colocar crianças protagonizando situações e falas não comumente encontradas na literatura até suas respectivas publicações. Mark Twain escreveu a maior parte de suas obras em um período histórico em que a literatura infantil ainda tinha um “caráter formador”, com fins estritamente pedagógicos, com “o objetivo de condicionar a criança para atender aos padrões exigidos” (Lajolo; Zilberman, 1985, p. 13). Portanto, Twain não atendia às expectativas da sociedade leitora norte-americana do final do século XIX, a qual se prevalecia de textos literários para doutrinar suas crianças para práticas do que se entendia como bom comportamento no meio social.

Pelas páginas dos romances *As Aventuras de Tom Sawyer* e *As Aventuras de Huckleberry Finn*, o leitor tem acesso ao universo das aventuras de Tom Sawyer, Huck Finn e seus vários amigos, os quais, constantemente, estão às margens do rio Mississipi em busca de viver histórias heroicas, de grandes feitos, similares aquelas contadas pelos adultos da época ou aquelas lidas nos contos protagonizados por figuras presentes em seus imaginários, tais como Robin Hood. Durante o desenrolar dos textos e a cada nova aventura explorada, os garotos se expõem às mais diversas formas de diversão, mas, também, são submetidos a intensas mazelas presentes em suas respectivas contemporaneidades.

Tom Sawyer protagoniza uma das séries de histórias de aventuras escritas por Mark Twain. Tom é um garoto que tem uma má reputação por constantemente se encontrar envolvido em problemas e confusões na sua vizinhança. Ele vive com sua tia Polly, uma religiosa fervorosa pertencente à elite local, e com seu meio-irmão Sid. No entanto, é com seus amigos que Tom passa a maior parte do tempo e, com frequência, forja ações como fugir da escola, se livrar das tarefas domésticas e enganar todos de sua cidade em prol de suas artimanhas. Durante a narrativa, ao testemunhar um assassinato, Tom vive um dilema entre contar a verdade sobre o acontecido ou esquecer tal fato e seguir com suas aventuras.

Huckleberry Finn, ou apenas Huck, é o nome do garoto personagem que foge de casa após não tolerar mais as tentativas das senhoras viúvas Douglas e Miss Watson em impor-lhe os limites morais “apropriados” aos meninos da época e, ainda, não suportar a presença do pai alcoólatra que o maltratava constantemente. Ao forjar

sua própria morte para a família, Huck parte em uma jornada na qual conhece Jim, um escravo que estava fugindo em busca de liberdade. A partir desse encontro, Huck e Jim vivem várias aventuras e experiências, se tornando amigos, em que, de diferentes formas, compartilham a necessidade de se sentirem livres.

O espaço da narrativa de ambas as obras literárias está situado em uma pequena cidade nos Estados Unidos, Saint Petersburg, região sul do país, e o tempo transcorrido é meado do século XIX, embora Twain tenha escrito a obra já no final desse mesmo século. O período narrado é um dos mais conturbados da história americana, pois retrata os problemas vividos anteriores a Guerra da Secessão, ocorrida de 1861 a 1865, em que os estados estavam em conflito sobre a vigente questão da escravidão, o sul – escravagista e o norte – pró-abolição do trabalho escravo.

Em meio a todo esse contexto histórico, Tom e Huck entram em conflito com valores morais repassados a eles pela sociedade vigente. Em *As Aventuras de Huckleberry Finn*, por exemplo, embora soubesse que Jim era um bom amigo, Huck refletia com frequência sobre a educação de sua família acerca do papel subserviente que os negros escravos deveriam ter na sociedade e temia a repressão e a punição recebida caso fosse encontrado ajudando um escravo fugitivo. Dessa forma, Huck se divide entre os preconceitos inerentes a sua formação acerca da escravidão e a continuidade de uma amizade construída por inúmeras aventuras.

Por trás das divertidas aventuras, as narrativas literárias sobre Tom Sawyer e Huckleberry Finn expõem uma série de dilemas morais, éticos e religiosos da sociedade americana daquele período. Twain, em um aparato de obras dedicadas ao público infantil e com protagonistas crianças, produziu textos literários que se tornaram clássicos da literatura sobre o “próprio comportamento humano” (Ramos, 2008, p. 30). É, portanto, que as singularidades da infância das personagens Tom e Huck e das tramas produzidas por eles, repletas de transgressões e aversões ao conjunto de regras socioculturais do período em que estavam inseridos, são fontes de constantes estudos, tendo como destaque aqueles desenvolvidos por Jim Hunter (1963), Alan Gribben (1988) e Marcia Ann Jacobson (1994).

Por todas essas considerações e questionamentos sobre *As Aventuras de Tom Sawyer* e *As Aventuras de Huckleberry Finn* é que o presente trabalho tem como objetivo analisar como os personagens Tom e Huck, reconhecidos na literatura de Mark Twain como típicos *bad boys* norte-americanos, isto é, construídos em meio a

conflitos morais, éticos, raciais, de lutas de classes sociais e sob a índole da rebeldia e da transgressão de valores, foram reescritas para o cinema? A partir de então será possível traçar um perfil cinematográfico do controverso universo infantil da literatura de Twain e conseqüentemente das recepções críticas desses tipos de produções fílmicas que se valem do fenômeno da literatura infantil.

Temos, para tanto, um *corpus* constituído pelos romances *As Aventuras de Tom Sawyer* e *As Aventuras de Huckleberry Finn*, ambos de Mark Twain, e as respectivas adaptações cinematográficas: *As Aventuras de Tom Sawyer* (1938) do diretor Norman Taurog e *As Aventuras de Huck Finn* (1993) dirigida por Stephen Sommers. Dentre as inúmeras adaptações fílmicas das referidas obras de Twain, selecionamos tais filmes pela distância temporal entre eles, sendo assim ser possível analisar as diferentes estratégias cinematográficas condizentes a cada contexto histórico, tecnológico e crítico em relação ao entendimento da escrita literária de Twain nos dados períodos das referidas adaptações para as telas.

A tese está dividida em três partes. Na trajetória teórica, seguida da introdução, teremos, no segundo capítulo, um breve panorama da interrelação entre o cinema clássico hollywoodiano e suas produções roteirizadas a partir de obras da literatura infantil. Ao optarmos por trabalhar com adaptação cinematográfica, iniciaremos as discussões por meio das mais recentes concepções teórico-metodológicas sobre o tema partindo de André Lefevere (2007), Linda Hutcheon (2013), Patrick Cattrysse (2014), entre outros que contribuirão nessa ampla discussão da adaptação de uma obra literária para o cinema se configurando como um tipo de tradução e/ou reescrita.

Nesse ínterim, os pressupostos de Ismail Xavier (2003), G. Tiffin (2005) e Robert Stam (2008) serão valiosos para consolidar o entendimento contemporâneo das relações entre literatura, cinema e suas culturas de produção e recepção. Adiante, nos aprofundaremos nas contribuições da literatura infantil para o cinema e como esse último “leu”, traduziu, adaptou e transmutou em imagens clássicos textos literários voltados para as crianças, passando pelos contos de fadas até os cânones da literatura moderna. Para tanto, focaremos nas análises de pesquisadores como Douglas Street (1983), Leonard Maltin (1995) e os vários estudos de Jack Zipes (2006) sobre a indústria cultural infantil do universo cinematográfico da Walt Disney World.

No terceiro capítulo, exploraremos o universo infantil (re)criado e vividamente descrito nas duas obras literárias de Mark Twain intituladas como aventuras. Por meio

de passagens selecionadas, traçaremos os perfis mais marcantes dos protagonistas, Tom e Huck, mapeando as características que os fazem ser considerados *bad boys* – traços que são emblemáticos dos personagens que compõem o fenômeno literário dos *boy-books*. Esse termo, fundamentado a partir do romance do escritor Thomas Bailey Aldrich intitulado de *The Story of a Bad Boy* (1869), descreve obras que capturam a rebeldia, o espírito de aventura e a resistência às normas que caracterizam os jovens protagonistas.

Dada a complexa interação entre literatura, cinema, e o universo da literatura infantil, por meio da tradução, torna-se essencial neste trabalho compreender os múltiplos aspectos e conceitos psicológicos e sociológicos que circundam a concepção da infância. Esse entendimento contribui para delinear um panorama do desenvolvimento dos conceitos de ser infantil e dos produtos culturais associados, como a literatura e o cinema, que refletem e influenciam essa definição. Portanto, os estudos de Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2003), Mônica Fantin (2009) e Elena Zola (2016) que discutem o uso dos clássicos da literatura infantil no cotidiano das crianças e no espaço escolar, serão essenciais nas discussões sobre essas polêmicas e debates que ainda envolvem as concepções de criança e dos gêneros literário que as envolvem.

No quarto capítulo serão encontradas as análises dos filmes *As Aventuras de Tom Sawyer* e *As Aventuras de Huck Finn*. Seguindo os trâmites de uma pesquisa analítica-descritiva, apresentaremos cenas e falas que dialoguem com as obras literárias estudadas, tendo como devido foco os aspectos que se referem à tradução dos espaços da infância a partir das duas produções de caráter literário conhecido por *boy books* de Mark Twain. Dessa forma, se construirão as discussões acerca das estratégias empregadas por cada diretor quanto à imagem que chega ao espectador sobre a infância nada imaculada desvelada nos textos de Mark Twain.

No último capítulo desta tese, intitulado "Considerações Finais", será realizada uma síntese crítica das análises desenvolvidas ao longo do trabalho, consolidando as discussões sobre a adaptação dos protagonistas infantis de Mark Twain para o cinema. Esta seção revisitará os principais achados da pesquisa, abordando como as adaptações cinematográficas de *As Aventuras de Tom Sawyer* e *As Aventuras de Huckleberry Finn* reinterpretaram as nuances de *bad boys* das personagens centrais e os conflitos socioculturais do período representado. Além disso, as considerações finais buscarão avaliar a contribuição dos conceitos de adaptação, tradução

intersemiótica e do gênero *boy-book* para o entendimento da construção de uma infância literária e cinematográfica, destacando as implicações estéticas das estratégias narrativas utilizadas nas adaptações.



## 2 O CINEMA HOLLYWOODIANO E A ADAPTAÇÃO DE OBRA LITERÁRIA INFANTIL: ENTRE EXPRESSÕES ARTÍSTICAS E QUESTÕES MERCADOLÓGICAS.

### 2.1 Literatura e Cinema: a adaptação fílmica como um tipo de tradução.

Ao longo da História, o cinema conquistou um espaço fundamental em diversas culturas e sociedades, moldando-as e trazendo complexas discussões, provocando reflexões profundas sobre nossa existência e proporcionando um escape valioso para a imaginação. A exibição de filmes cativa audiências com narrativas envolventes e o seu processo também serve como um campo de estudo acadêmico, enriquecido por teorias e análises críticas que exploram suas nuances e impactos culturais. Em constante evolução, o cinema continua a intrigar, seja pelos seus recursos que nos encantam na frente das telas ou pela busca em compreender seus fenômenos intrincados sobre o seu poder transformador de colocar imagens em movimento.

O cinema tem como uma de suas ambientações de origem a cidade de Paris, cujo ambiente intelectual e econômico se destacava como inovador durante a segunda metade do século XIX. Segundo Fernando Mascarello (2006, p. 18), foi na capital francesa, mais precisamente no Grand Café, que os irmãos Lumière organizaram a primeira grande exibição pública de um filme ao apresentarem a invenção do cinematógrafo. Mascarello pontua que Auguste e Louis Lumière, “apesar de não terem sido os primeiros na corrida, são os que ficaram mais famosos”. Tudo isso graças às fontes financeiras de ambos e, também, por serem os pioneiros em fazer *marketing* de suas produções e equipamentos para lugares de apreço popular.

A partir desse marco histórico, o cinema emergiu como uma nova opção de entretenimento que cativou imediatamente a sociedade, sobretudo da classe média europeia e americana. Mascarello afirma que foram a partir de locais como o referido café parisiense em que as pessoas “podiam beber, encontrar os amigos, ler jornais e assistir a apresentações de cantores e artistas” (2006, p. 20) que o cinema começou a atrair o interesse de outros investidores, a instigar novas invenções para produção e exibição e, então, ser notado por diversos membros da chamada alta sociedade.

Com o tempo, o cinema, como um instrumento de entretenimento em ascensão, também deu espaço para o surgimento de uma nova indústria de mercado, a qual angariava investimentos com frequência no intuito de criar diferentes estratégias para atrair mais público consumidor/espectador. É iniciada, então, uma série de vislumbres para a criação de novas tecnologias de captação de imagens, de formas de exibição e, também, a criação de escolas cinematográficas. No entanto, como afirma Mark Cousins (2013, p. 36), os espectadores estavam constantemente em busca de novidades e novas emoções para se distraírem das intensas jornadas de trabalho e, portanto, "novas atrações tiveram que ser descobertas...".

Diretores, roteiristas e produtores experimentaram os mais variados truques na tentativa de captar audiências. Dessa forma, o cinema inspirado pelas peças teatrais e sem som, logo foi dando espaço para produções comandadas por grandes estúdios com poder aquisitivo para incorporação de novas tecnologias. Conseqüentemente, o tempo nos mostrou o nascimento de filmes com áudio e imagens sincronizadas, a mudança do preto e branco para o colorido, a aquisição de novas formas de contar histórias com técnicas de narração em *voice-over* e *voice-off* e inovadores planos de enquadramentos de câmera.

Diante de tantas transformações, o cinema também foi requisitado a mostrar em imagens tramas com enredos cada vez mais atraentes para espectadores bastante fiéis e exigentes por novidades. Diretores e roteiristas, portanto, enxergaram na literatura, outra arte essencialmente narrativa, um aporte repleto de afinidades que, ao serem entrelaçados com a linguagem cinematográfica, resultaria em inúmeras histórias. Por possuírem esse caráter "interestético", como aponta Aguiar e Silva (1990, p. 178), e ainda por compartilharem a mesma "matéria comunicativa", os textos fílmicos se apropriaram dos textos literários na busca de obter os mesmos objetivos já consagrados por essa última: uma massiva interação com seu público.

Um dos nomes pilares nesse primeiro entendimento simbiótico entre cinema e literatura foi do cineasta norte-americano D.W. Griffith, reconhecido por manusear em muitas de suas produções elementos narrativos das obras do escritor canônico britânico Charles Dickens. Em seus estudos, Robert Stam (2003, p.49) destaca que alguns recursos reconhecidos essencialmente como cinematográficos são advindos das clássicas técnicas literárias, principalmente dos romances, os quais Griffith foi

precursor em desenvolver o processo de “montagem em paralelo de empréstimo a Dickens”.

A concepção desse empréstimo literário feita por Griffith pode ser melhor analisada quando entendemos o que é a montagem paralela no cinema, ou em inglês chamada de *crosscutting*. Na definição de Marco Vale (2012, p. 03), essa técnica é uma “construção narrativa clássica em que o filme descreve duas ou mais ações de forma que elas pareçam acontecer ao mesmo tempo”. É o que seria semelhante ao poder de construção de convergência dramática entre diversas ações da arte literária. Vale (2012, p. 03) complementa que, dessa forma, “Griffith e seus seguidores criam no espectador a impressão simultaneidade para as diferentes ações não por apresentá-las em uma mesma tela”.

No entanto, rapidamente, os cineastas perceberam que, além das estratégias de escrita, a literatura poderia propor entretenimento e contemplação de arte no cinema por meio da adaptação de tramas já consagradas, isto é, transmutar em imagens as histórias do cânone literário, sobretudo da cultura norte-americana e europeia. George Méliès (1861 – 1938) compôs o roteiro de *Viagem à Lua* (1902), por exemplo, a partir do livro de Júlio Verne, *Da Terra à Lua* (1865), e da obra de H. G. Wells intitulada *Os Primeiros Homens na Lua* (1901). Esse curta-metragem de Méliès, de 14 minutos, se tornou um ícone do cinema e a cena da lua sendo atingida em seu “olho” por um foguete (ver figura 01) é tida na historiografia cinematográfica como um clássico.

Figura 01 - Foguete atingindo a lua.



Fonte: Méliès (1902)<sup>2</sup>

Evidencia-se, então, logo nos primeiros anos que seguiram o século XX, uma crescente adaptação de obras literárias para o cinema. Dentre algumas, podemos aqui citar *Alice no País das Maravilhas* (1903), dirigido por Cecil Hepworth e Percy Stow, *Esmeralda* (1905), adaptação do livro *O Corcunda de Notre-Dame* (1831), de Victor Hugo, dirigido por Alice Guy-Blaché e Victorin-Hippolyte Jasset e *Frankenstein* (1910), adaptado do romance homônimo escrito por Mary Shelley, produzido pela Edison Studios, de posse de Thomas Edison.

Portanto, roteiros adaptados de obras literárias não é um fenômeno que tem sua origem em nossa contemporaneidade, sendo, de fato, sua prática confundida com a própria ascensão do cinema. Para Mc Falane (1996, p. 36, tradução nossa)<sup>3</sup>, desde cedo, existem dois motivos que guiam tantos episódios de adaptação: “as razões dos cineastas para esse fenômeno contínuo parecem mover-se entre os pólos do mercantilismo crasso e o respeito elevado pelas obras literárias”. Em outras palavras, podemos apontar que produzir filmes sempre esteve ligado, em níveis mais ou menos

---

<sup>2</sup> Disponível em: “Viagem à Lua”, Georges Méliès, 1902, França. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rttJC8B1aMM>. Acesso em: 23/06/ 2022.

<sup>3</sup>“Filmmakers' reasons for this continuing phenomenon appear to move between the poles of crass commercialism and high-minded respect for literary works.”

diferentes, às questões dicotômicas de mais público – mais dinheiro e do viés do trabalho artístico dos envolvidos.

Ao ser situada no meio cinematográfico, começam-se então as discussões sobre as adaptações e suas reverberações entre os participantes desse fenômeno, isto é, entre cineastas, roteiristas, público espectador, público leitor, estudiosos e críticos, tanto da literatura quanto do cinema. Em destaque, sempre esteve em pauta questões de equivalência e fidelidade entre cada filme produzido e seu respectivo texto literário. O entendimento que se tem nos dias presentes sobre a adaptação como um tipo de tradução, construído por estudos como de Ismail Xavier (2003, p. 62), por exemplo, em que diz “o lema deve ser ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor”, é algo recente e que não se desenvolveu de maneira simples.

Em 1971, temos como exemplo o caso da adaptação do filme *Laranja Mecânica* do diretor Stanley Kubrick a partir do romance homônimo de Anthony Burgess. Hoje, considerado um dos clássicos do cinema moderno, o filme recebeu inúmeras críticas em seu lançamento, dentre as quais se destacam aquelas de Burgess em relação ao trabalho de adaptação do seu livro por Kubrick. Segundo o escritor, sua preocupação advinda do seguinte pensamento:

O livro pelo qual sou mais conhecido, ou apenas conhecido, é um romance que estou preparado para repudiar: escrito há um quarto de século, um jeu d'esprit roubado por dinheiro em três semanas, esse ficou conhecido como matéria-prima para um filme que pareceu glorificar o sexo e a violência. O filme tornou mais fácil para os leitores do livro interpretarem mal sobre o que se tratava, e o mal-entendido me perseguirá até que eu morra. Eu não deveria ter escrito o livro por causa desse perigo da má interpretação. (Burgess apud Tiffin, 2014, p. 55, tradução nossa)<sup>4</sup>

A ideia da tradução de um texto literário para o texto fílmico para o que André Lefevere (2007) considera como um tipo de “reescrita”, portanto com a premissa de ser um fenômeno criador de novas “imagens”, ainda passou por outras observações controversas antes de uma maior consolidação. Bret Easton Ellis, escritor norte-

---

<sup>4</sup> “The book I am best known for, or only known for, is a novel I am prepared to repudiate written a quarter of a century ago, a jeu d'esprit knocked off for money in three weeks, it became known as the raw material for a film which seemed to glorify sex and violence. The film made it easy for readers of the book to misunderstand what it was about, and the misunderstanding will pursue me till I die. I shouldn't have written the book because of this danger of misinterpretation.”

americano e também ironicamente reconhecido por seus trabalhos como roteirista, não aprovou a adaptação do seu best-seller *Psicopata Americano* (1991) para o cinema, coescrito e dirigido por Marry Harron em 2002. Ellis mostrou desapontamento na interrelação das duas linguagens envolvidas no processo (literária e cinematográfica) e teceu críticas assertivas sobre tal:

Acho que o problema com o *Psicopata Americano* foi que ele foi concebido como um romance, como uma obra literária, com um narrador pouco confiável no centro dele, e o meio fílmico exige respostas... você pode ser tão ambíguo quanto quiser com um filme, mas não importa - ainda estamos olhando para ele. Ainda está sendo respondido para nós virtualmente. Eu não acho que (a história) seja particularmente mais interessante se você souber que ele fez isso, ou pensa que tudo aconteceu na cabeça dele. Acho que a resposta a essa pergunta torna o livro infinitamente menos interessante. (Ellis apud Tiffin, 2014, p. 56, tradução nossa)<sup>5</sup>

É possível por meio de dois exemplos anteriores percebermos o quanto a adaptação fílmica de obras literárias gera diversas opiniões, julgamentos de valores sobre quão fieis elas são em relação aos seus produtos de partida e, ainda, sobre os próprios modos de produção quanto às particularidades das duas linguagens envolvidas. Ellis questiona sobre o uso da técnica de *voice-over* no filme, o qual, segundo ele, revela tudo que se passa nos pensamentos do narrador-protagonista, não deixando margem para outras interpretações, deixando tudo “respondido”, diferentemente do que acontece no livro para seu leitor.

A partir das duas insatisfações anteriormente descritas, podemos aqui ressaltar os estudos de adaptação de Robert Stam (2006) em que ele indaga “fidelidade a quê?”, em uma tentativa de ressaltar a importância de analisar a tradução fílmica sobre outras perspectivas que não sejam a de busca por equivalências. Segundo Stam (2006, p. 22), em seu artigo “Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade” (2006), há tempos em que esse fenômeno carrega adjetivos que derivam de palavras como “infidelidade”, “traição”, “deformação” e até “vulgarização”.

---

<sup>5</sup> “I think the problem with *American psycho* was that it was conceived as a novel, as a literary work as a very unreliable narrator at the center of it, and the medium of film demands answers...you can be as ambiguous as you want with a movie, but it doesn't matter - we're still looking at it. It's still being answered for us virtually. I don't think (the story) is particularly more interesting if you knew that he did it or think that it all happened in his head. I think the answer to that question makes the book infinitely less interesting.”

Stam ainda lista as possíveis razões desse preconceito inicial com as adaptações fílmicas:

Em outros textos eu resumi esses preconceitos nos seguintes termos: 1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaicoislâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo de aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); 5) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”). (Stam, 2006, p. 23).

É então que, para desconstruir tais ideias, Stam se vale das teorias do estruturalismo e do pós-estruturalismo para subverter muitos desses preconceitos nas conversas sobre adaptação. Stam (2006, p. 23) aponta que a teoria da intertextualidade de Kristeva (enraizada e traduzindo literalmente o “dialogismo” de Bakhtin) e a teoria da “intertextualidade” de Genette, similarmemente enfatizam a “interminável permuta de textualidades, ao invés da “fidelidade” de um texto posterior a um modelo anterior, e desta forma também causam impacto em nosso pensamento sobre adaptação”.

Os contínuos estudos de Robert Stam alinhados aos de vários acadêmicos mundo afora e outros pesquisadores renomados nos ajudam a entender o fenômeno da adaptação de obras literárias para o cinema como um tipo de tradução. Portanto, ao deixar de lado discussões sobre fidelidade e originalidade, os estudos mais contemporâneos nos mostram que, assim como em uma tradução interlingual, a tradução fílmica lida com processos minuciosos e particulares, as quais suas escolhas e estratégias por parte dos tradutores geram inúmeros impactos sobre os meios reverberados.

André Lefevere (2007, p. 10) foi um dos pioneiros, por exemplo, a entender as adaptações fílmicas, tal qual outros tipos de tradução, como reescritas. Pelos pressupostos de Lefevere, podemos compreender que um roteiro originado a partir de

um texto literário é reescrito para “cabem” dentro da linguagem cinematográfica, a qual tem como base a imagem e o movimento. Esse processo de recriação permite, portanto, por meio de diversas formas, apresentar, criticar, adaptar e ressignificar textos de partida para outros contextos de chegada, produzidos por vários outros meios e linguagens.

A reescrita, ainda segundo Lefevere, é uma forma de adequar uma determinada obra para um dado público com o objetivo de que “essa obra seja lida com o propósito para o qual ela foi traduzida” (Lefevere, 2007, p. 07). Ao pensarmos então a tradução de um texto literário para um texto fílmico, é possível afirmar que, além das diferenças de linguagens, a adaptação não poderia mesmo prezar por uma fidelidade, pois ela se pauta em outras finalidades e quer atingir outros tipos de consumidores. Com isso, percebemos aqui o entrelaçamento de ideias entre Lefevere e Stam, em que esse último reafirma o seguinte:

Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal (Stam, 2008, p. 20).

As novas teorias sobre os processos tradutórios nos ajudam, pesquisadores, leitores e espectadores, a compreender melhor as estratégias de tradução empregadas em uma adaptação fílmica de um romance, por exemplo, e, mais ainda, a entender as motivações finais desse produto, como a poética dos seus tradutores, os objetivos mercadológicos e suas recepções críticas no contexto alvo. É por isso que Linda Hutcheon aponta que, apesar de uma adaptação se relacionar com outra obra, ela possui “vida própria, sua própria aura” (Hutcheon, 2013, p. 27), não devendo, portanto, ser fiel a nada como uma grande maioria do público ainda imagina que deva ser.

Ao se consolidar o desenho das adaptações como também tipos de tradução, as teorias passaram a ter como foco as escolhas, as estratégias, isto é, o trabalho em si dos tradutores em suas produções. Exponente nesse sentido, Patrick Cattrysse analisou a influência do contexto de chegada, e não somente o contexto de partida,



nos processos da tradução. Tomando como base estudos sobre os filmes noir, Cattrysse (1995, p. 54, tradução nossa)<sup>6</sup> tende a afirmar que “[...] os estudos de tradução e as adaptações fílmicas são ambos relacionados às transformações do texto fonte no texto alvo, sob algumas condições de ‘invariabilidade’ ou ‘equivalência’”.

As afirmações de Cattrysse corroboram o entendimento da tradução em nossa contemporaneidade, em que sabemos que uma tradução tem o poder de gerar significados e ainda pode ser empregada para atender determinadas demandas precedentemente estabelecidas dentro de um sistema cultural. Nessa linha de ideias, Cattrysse estabeleceu quatro campos que foram analisados em sua pesquisa, os quais podem beneficiar os estudos na área da Tradução e Adaptação, pois contribuem para definir os caminhos que os pesquisadores podem seguir ao analisar um texto traduzido.

O primeiro ponto destacado por Cattrysse (2014, p. 100)<sup>7</sup> envolve “a política de seleção” (*selection policy*), na qual está referido critérios sobre quais textos foram selecionados pelos críticos e por qual motivo. É citado também o fenômeno sobre a política de adaptação (*adaptation policy*), pelo qual é analisado o modo como o texto será adaptado para as telas, levando em consideração os atores envolvidos nesse processo, como “adaptadores, críticos de adaptação, treinadores de adaptação, estudiosos de adaptação e etc”. O terceiro ponto é a de função, em que há uma preocupação com a recepção dessa tradução, isto é, como esse produto é percebido pela crítica e pelo público. Por último, Cattrysse aponta para a discussão das relações entre essas políticas, suas funções e o contexto de chegada do produto final, a qual podemos inferir que trata sobre como o texto traduzido se “comporta”, ou seja, se nesse novo espaço ele apresenta, soma ou modifica ideias e aspectos socioculturais.

Percebamos que Cattrysse e Hutcheon compartilham do mesmo pressuposto da tradução como um tipo de produto novo, uma recriação, a qual o contexto de chegada se faz preponderante. Hutcheon (2013, p. 29), ao tratar especificamente de adaptação, afirma que essa pode ser definida do ponto de vista de uma entidade ou

---

<sup>6</sup> [...] translation studies and film adaptation studies are both concerned with the transformation of source into target texts under some condition of “invariance” or equivalences.

<sup>7</sup> [...] adapters, adaptation critics, adaptation trainers, adaptation policy makers, adaptation scholars, etc.

produto formal, da perspectiva do processo de criação e do prisma do processo de recepção. Dessa forma, como um produto, a adaptação é uma “transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular”, envolvendo uma mudança de mídia (de um romance para um jogo de vídeo game), de gênero (de uma tragédia para uma comédia) ou de foco e de contexto (uma história contada de uma perspectiva diferente).

Nesse íterim de discussões sobre a adaptação como um tipo de tradução, como um fenômeno de reescrita e, ainda, como detentora de poder formador de novas imagens para novos públicos de determinado objeto traduzido, se destaca a visão de David Mitchell sobre a adaptação fílmica de seu maior romance *Cloud Atlas* (2004), o qual é encontrado em português sob o título *Atlas de Nuvens*. Mitchell reconhece a divisão fenomenológica que facilita a tradução de textos para filmes e aprecia a adaptação do seu livro pelos irmãos Wachowski dentro desse pressuposto, ou seja, a adaptação de seu trabalho literário para o cinema como algo inevitavelmente criador de novas interpretações e significados.

O escritor explicita veementemente sua surpresa na recriação de seu referido romance para as telas por entendê-lo como supostamente “não infilmável”, devido ao estilo mosaico que o texto apresenta ao entrelaçar seis enredos interdependentes. Pelas próprias palavras de Mitchel, as quais diferem de Burgess e Ellis, percebemos o seu entendimento sobre as modernas concepções de adaptação, às quais reverberam novos olhares para outros públicos, inclusive sobre seu próprio trabalho literário, ele diz:

A adaptação é uma forma de tradução e todos os atos de tradução têm que lidar com pontos intraduzíveis. Às vezes, tarde da noite, recebo um e-mail de um tradutor pedindo permissão para mudar um trocadilho em um de meus romances ou para substituir uma frase idiomática por algo mais simples. Minha resposta geralmente é a mesma: você é quem tem conhecimento do “dentro” da linguagem, então faça o que funciona. Quando perguntado se eu me importo com as mudanças feitas durante a adaptação de *Cloud Atlas*, minha resposta é semelhante: os cineastas falam fluentemente a linguagem fílmica, e eles fizeram o que funciona”. (Mitchel apud Tiffin, 2014, p. 57, tradução nossa).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> “Adaptation is a form of translation and all acts of translation have to deal with untranslatable spots. Sometimes late at night I’ll get an email from a translator asking for permission to change a pun in one of my novels or to substitute an idiomatic phrase with something plainer. My response is usually the s

Compreender a adaptação como parte dos Estudos da Tradução nos faz caminhar para outros processos decorrentes desse fenômeno. Tal como o presente trabalho, as pesquisas acadêmicas estão voltadas em analisar os “porquês” que circundam uma adaptação (literária, cinematográfica, de games, etc.), desde o que impulsionou a escolha inicial do objeto de partida, passando pelas estratégias do tradutor e da linguagem a ser transmutada, até as refrações dessa tradução na cultura de chegada. Portanto, é que os estudos da adaptação em suas análises se estendem e interagem com diversas outras áreas além da literária e fílmica, como da Sociologia, da Psicologia e mesmo do campo econômico, por exemplo.

## 2.2 O cinema hollywoodiano e suas interseções com a adaptação de literatura infantil

Os adultos certamente sabem definir o que é cinema e seus significados, seja de maneira acadêmica ou subjetiva, para aqueles que os cercam. Agora, imaginemos o que é cinema para uma criança, como ela definiria tal instrumento em sua vida? Monica Fantin, em “Cinema e Imaginário Infantil: A mediação entre o visível e o invisível” (2009), traz em seu texto uma pesquisa empírica realizada com crianças em diversos contextos socioculturais, a qual teve o objetivo de entender como a experiência do cinema se entrelaça com o imaginário do público infantil, partindo da seguinte indagação: “O que é cinema para você?” e eis o que foi percebido:

Considerando as definições dadas e os sentidos plurais desta experiência, as crianças revelam a dificuldade de encontrar instrumentos linguísticos e conceituais para descrever o que é cinema e o entendimento que têm desta experiência. Diante da multiplicidade de significados que as crianças trazem sobre o que é cinema, foi possível perceber uma relação entre as definições imprecisas, vagas e paradoxais, comuns tanto a quem frequenta como a quem não frequenta a sala de cinema. As respostas nos diferentes contextos seguiram a mesma linha, indicando uma tendência que aponta a compreensão do cinema como um lugar, uma diversão ou como filmes, confirmando a polissemia do termo (Fantin, 2009, p. 216).

---

ame: You are the one with knowledge of the “into” language, so do what works. When asked whether I mind the changes made during the adaptation of *Cloud Atlas*, my response is similar: The filmmakers speak fluent film language, and they’ve done what works”.

Essa premissa do cinema como diversão por parte do público infantil, antes mesmo de pesquisas acadêmicas, como a de Fantin, foi percebida pela indústria cinematográfica de Hollywood na primeira metade do século XX, a qual observou que histórias com narrativas e enredos infanto-juvenis atraíam não somente as crianças para as salas de cinema, mas, também, todos os membros da família. Portanto, o fato de a criança ter que ir acompanhada de seus parentes para as salas de cinema atraiu cada vez mais fãs adultos de histórias que até então eram consideradas apenas infantis.

Douglas Street, em seu artigo intitulado “An Overview of Commercial Filmic Adaptation of Children's Fiction” (1982), nos lembra que antes da superpotência da indústria cinematográfica dos estúdios Disney surgir nos Estados Unidos, alguns outros estúdios europeus faziam sucesso ao adaptar clássicos da literatura infantil para o cinema. Street destaca que:

O longa-metragem de animação não teve seu início nos estúdios Disney. Walt Disney foi o praticante mais visível (e mais intimidador) do meio, estabelecendo supremacia durante seus anos de glória dos anos trinta e quarenta; no entanto, o longa de animação e o curta estavam vivos e prosperando pelo menos duas décadas antes que os sete anões da Disney marchassem cativantemente pela tela. Várias das primeiras tentativas de animação foram europeias e, entre 1909 e a estreia de Branca de Neve em 1937, várias delas utilizaram histórias de ficção infantil. (Street, 1982. p. 13, tradução nossa)<sup>9</sup>

A primeira adaptação foi italiana, produzida por Cesare Antamaro em 1911, ao transmutar para as telas *Pinóquio* (1911), do seu compatriota Carlo Collodi. Street analisou que tal adaptação inspirou ainda a célebre saga *As Aventuras de Pinóquio* (1936) de Raoul Verdini e, também, pode ter sido elemento de base para que França, Inglaterra e Espanha entrassem no rol das produções de adaptações fílmicas desse tipo de literatura.

---

<sup>9</sup> The animated feature film did not have its start at the Disney Studios. Walt Disney was the most visible (and most intimidating) practitioner of the medium, establishing supremacy during his glory years of the thirties and forties; yet the animated feature and short were alive and prospering at least two decades before Disney's seven dwarfs marched captivantly across the screen. Several of the earliest attempts in feature animation were European, and between 1909 and the 1937 Snow White premiere, a number of these utilized stories from children's fiction.

No entanto, é na Rússia que a adaptação fílmica de textos da literatura infantil se consolidou ativamente, tendo como ponto de partida os trabalhos realizados pelo diretor Aleksandr Ptuschko. Considerado como o “Walt Disney soviético” (Rollberg, 2016, p. 592), Ptuschko levou para o cinema a adaptação de *As viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, e, também, produziu o filme *The Golden Key* (1935), uma história baseada em *Pinóquio*, a qual também tem como personagem - protagonista um boneco feito de madeira que possui uma chave dourada mágica.

Apesar dos esforços das produções europeias, é inegável que a maior relevância global na indústria cinematográfica voltada para o público infantil se deu por meio das produções dos estúdios norte-americanos. Já na década de 1930, os produtores da Disney, por exemplo, perceberam que alinhar filmes baseados nos grandes clássicos da literatura infantil com inovadoras tecnologias de produção e exibição seria a fórmula de sucesso para atrair novos públicos, gerando assim mais lucros.

Street (1982, p. 13) destaca que os anos que se seguiram após 1930 marcam a ascensão do cinema, sobretudo o de Hollywood, graças a três aspectos de imensa significância, sendo todos frutos de adaptações literárias, tendo, entre essas, obras infantis envolvidas. O primeiro destaque foi o filme *A Branca de Neve e os Sete Anões* com estreia em 1937, dos estúdios Disney. A produção inovou ao trazer técnicas com a utilização de atores reais na construção dos movimentos das personagens de animação que foram para a tela.

A partir de então, seguia-se a premissa do próprio Walt Disney: “Eu definitivamente sinto que não podemos fazer coisas fantásticas baseadas no real, a não ser que nós conheçamos o real” (Thomas, 1991, p. 61). A Figura 2 apresenta um exemplo da referida técnica, conhecida, formalmente em inglês, por *rotoscoping* (técnica de animação para a criação de personagens realistas), a qual marcou o início de uma nova era no cinema de animação.

Figura 02 - As pantomimas de Branca de Neve



Fonte: Animacaosa (2015)<sup>10</sup>

Como segundo destaque, tem-se o lançamento de *As Viagens de Gulliver*, dirigido por Dave e Marx Fleisher em 1939. Inspirado no primeiro capítulo da obra literária homônima de Jonathan Swift, de 1726, o filme foca nas histórias ao redor das duas nações fictícias Lilliput e Blefuscu, se concentrando na viagem de um explorador que ajuda os habitantes de uma pequena vila a resolver uma estranha guerra surgida sobre uma discussão sobre a música escolhida para um casamento.

Essa adaptação dos estúdios Fleisher trouxe ainda mais a ascensão da técnica do rotoscoping. As cenas dessa adaptação foram consideradas bastante “realistas” dentro da trama, isto é, “as proporções entre objetos e pessoas eram bem naturais para aqueles que assistiam, dando a impressão de uma animação mais próxima com a fantasia que a história contava” (Lenburg, 1999, p. 26). A figura 3 nos proporciona a ideia da personagem protagonista sendo maior que os outros em cena, inclusive em relação às casas e castelos ao seu redor, fato condizente com a parte literária em que Gulliver se perde em uma ilha repleta de habitantes “pequenininhos”.

---

<sup>10</sup> Disponível em: <http://animacaosa.blogspot.com/2015/08/branca-de-neve-e-os-sete-anoes-o-filme.html>. Acesso em: 02/03 2023.

Figura 03 - Gulliver em Lilliput



Fonte: Paramount screenshot (1939)

Encerrando a década de 1930 e iniciando a de 1940, tem-se a coroação do cinema de animação com o lançamento de *Pinóquio* pelos estúdios Disney. Segundo Street, essa obra cinematográfica marca o “uso pesado da nova câmera multiplano e sua adesão fanática a perfeição artística do dinheiro-é-não-objeto”, a qual, ainda nas palavras do autor, “levou os críticos então e ainda a proclamar essa atração o mais artisticamente perfeito filme de animação já lançado<sup>11</sup>.”

A expressão anteriormente mencionada e traduzida do inglês “money is no object”<sup>12</sup> significa que alguém pode gastar o quanto quiser, ou em algo mais próximo ao nosso português brasileiro, tem-se “dinheiro não é problema”. Essa era a situação dos estúdios Disney nas décadas que se seguiram após 1940, em que o sucesso de suas animações ascendia consideravelmente, graças ao uso de recursos cinematográficos inovadores e modernos para o período.

---

<sup>11</sup> [...] His heavy use of the new multi-plane camera and his fanatical adherence to money-is-no-object artistic perfection have led critics then and still to proclaim this feature the most artistically perfect animated film ever released.

<sup>12</sup> If something valuable, such as money, is no object, it does not need to be considered as a problem, because you have a lot of it. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/be-no-object> . Acesso em: 13/03/2023.

Como consequência, surgia o que muitos passaram a chamar no cinema de animação de “Disney touch”, em português, de o toque Disney, em que se definia pelas aquelas produções cinematográficas consideradas “obras primas em técnicas além de travestidas de recursos literários”.<sup>13</sup> (Street, 1982, p. 14, tradução nossa). Portanto, a marca Disney se encontrará em qualquer trabalho acadêmico que analisa obras literárias do universo infantil transmutadas para o cinema, já que, como perceberemos a seguir, na citação de Street, os estúdios Disney detiveram a maior concentração financeira e artística da segunda metade do século XIX, se tornando um importante elemento criador e difusor do cinema adaptado a partir de textos literários infanto-juvenis.

Após o lançamento de Pinóquio, vários animadores americanos empreendedores, percebendo o quão desesperador seria competir com o Disney, concederam o longa-metragem a ele para que eles se concentrassem em temas curtos e desenhos animados. O longa animado dos anos quarenta e cinquenta nos EUA veio, em geral, da Disney. Durante esses anos, a maior parte do tais filmes foram adaptações Disneyficadas. (Street, 1982, p. 14, tradução nossa).<sup>14</sup>

Outra importante parte desse nascimento e desenvolvimento da interrelação entre cinema e literatura infantil é o advento dos contos de fadas transmutados em imagens. As novas tecnologias cinematográficas aliadas à popularidade de diversos contos de fadas fizeram com que produtores e cineastas encontrassem nos elementos mágicos e fantásticos desse tipo de texto literário uma fonte primorosa para novas produções de sucesso.

Como gênero literário, os contos de fadas já no século XIX, tal afirma Jack Zipes (2012, p. 62), eram considerados em grande parte dos países ocidentais como “plenamente maduros, socialmente institucionalizados” sendo “destinados a um público de jovens adultos”. As adaptações dessas histórias se deram, primeiramente,

---

<sup>13</sup> [...] they were technical masterworks but travesties of their literary sources.

<sup>14</sup> After Pinocchio's release, several enterprising American animators, realizing how hopeless competing with Disney would be, conceded the feature film to him in order to concentrate on short subjects and cartoons. The animated feature of the forties and fifties in the U. S. came by and large from Disney. During these years the bulk of such films were Disneyfied adaptations.



para o teatro e tinham um caráter didático escolar. Portanto, o objetivo de tais reverberações por outros meios eram apenas para educar e não necessariamente para entreter, sendo, tais quais a fonte textual, dotadas de uma moral a ser ensinada para as crianças.

Sobre esse aspecto anteriormente mencionado, no livro *Literatura infantil brasileira: história & histórias* (1999), as autoras Marisa Lajolo e Regina Zilberman, nos lembra, por exemplo, que Charles Perrault, ao publicar *Contos da Mamãe Gansa* (1676), cujo título original era *Histórias ou Narrativas do Tempo Passado com Moralidades*, já almejava reverberar uma vertente pedagógica para os contos de fadas. Ainda, segundo Lajolo e Zilberman (1999, p. 35), ao trazer para o universo literário os contos populares, “Perrault transformou histórias que até então eram vistas como vulgares, trazendo-as para o centro de uma cultura que pretendia socializar e educar as crianças”.

No entanto, ao chegar aos cinemas, os contos de fadas adquiriram outras perspectivas e objetivos. Primeiramente, o apelo visual narrativo desses textos literários logo despertou a atenção dos produtores, pois notaram que “a magia das imagens em movimento era soberba para representar o conteúdo mágico das histórias” (Zipes, 2012, p. 64). Assim, os participantes da indústria cinematográfica vislumbraram um potencial sucesso de público por meio do desafio em direcionar as inovações tecnológicas vigentes em prol da representação de magia, fantasia e construção de enredos lineares e de fácil compreensão nas telas.

É fato que o cinema norte-americano, sobretudo o hollywoodiano, não é o grande precursor do processo em adaptar histórias da literatura infantil, e aqui destacamos os contos de fadas também, para o cinema. Esse tipo de adaptação já era um tanto quanto recorrente mesmo no cinema mudo. Por exemplo, podemos citar a primeira aparição nas telas da célebre obra de Lewis Carroll intitulada de *Alice no país das maravilhas* (1865), a qual, sob título homônimo, se tornou filme em 1903 ao ser produzida em terras britânicas pelos diretores Cecil Hepworth e Percy Stow.

Vale ressaltar que desde o período inicial da arte cinematográfica, entre 1890 a 1910, por exemplo, em outros países e com outras práticas, muito já se produzia filmes com roteiros inspirados em contos de fadas. Podemos aqui destacar renomados diretores como Georges Méliès, Ferdinand Zecca, Albert Cappellani e

Lucien Nonguet. Como aponta Elena Zola (2016, p. 29), Méliès experimentou bastante esse gênero literário nas produções de seus *féeries* ou *trick films*, os quais fizeram ele ficar conhecido como “o mágico”, muito devido aos “seus cenários imaginativos, suas atmosferas de fantasia e seus efeitos especiais pioneiros”. Méliès levou para o cinema suas versões de *Cinderela* (1899), *Chapeuzinho Vermelho* (1901) e *O Barba Azul* (1902).

No entanto, é inegável a contribuição da indústria cinematográfica dos Estados Unidos para a construção das referências que se perpetuam até hoje sobre a relação da literatura infantil com a arte do cinema. Sobre os contos de fadas, especificamente, o advento desse tipo de texto literário adaptado em imagens se deu pela evolução das técnicas do cinema de animação ao longo dos anos, a qual a maior parte dos investimentos artísticos e financeiros advém da Disney, assim como afirma Leonard Maltin (1995):

É impossível exagerar o impacto que Walt Disney teve sobre o desenvolvimento de desenhos animados. Ele não inventou a mídia, mas pode-se dizer que ele a definiu. A Disney inovou e aperfeiçoou ideias e técnicas que mudaram drasticamente o curso da produção de animação. Algumas eram totalmente simples, enquanto outras eram impressionantemente complexas. (Maltin, 1995, p. 25, tradução nossa)<sup>15</sup>

A partir das produções dos estúdios Disney, os contos de fadas também se tornaram um gênero cinematográfico. Historicamente, *A Branca de Neve e os Sete Anões* (1937) é considerado um marco na consolidação desse tipo de adaptação fílmica, exatamente por ser o primeiro longa-metragem do gênero e também por se sobressair das ideias de originalidade excessiva em relação ao texto de partida. Zipes (2012, p. 70) aponta que, conseqüentemente, novas versões dos contos de fadas surgiam nas telas, tanto devido aos diversos meios de captação dessas histórias pelos produtores, literatura, rádio e fontes orais, quanto pelo desejo de Walt Disney em

---

<sup>15</sup> It is impossible to overstate the impact that Walt Disney had on the development of animated cartoons. He did not invent the medium, but one could say that he defined it. Disney innovated and perfected ideas and techniques that dramatically changed the course of cartoon production. Some were utterly simple while others were awesomely complex.

empregar as novas tecnologias cinematográficas de animação nesse tipo de produção.

As afirmações anteriores de Zipes se confirmam ao percorrermos o conciso estudo de Zola (2016, p. 56) sobre a adaptação da história da Branca de Neve pela Disney. Aqui, cabe destacar que discutir melhor essa referida produção irá contribuir para o entendimento da formação do ambiente, das ideologias e das formas de construção das personagens dos filmes em nossa pesquisa, pois nos dará base para a compreensão das reverberações desse percurso inicial do cinema de adaptação de texto literários infantis nas escolhas tradutórias de *As aventuras de Tom Sawyer* e *As Aventuras de Huckleberry Finn*.

Zola (2006, p. 33, tradução nossa) aponta, por exemplo, que no filme da Disney a Branca de Neve é uma órfã que se vê humilhada e obrigada a fazer trabalhos domésticos, assim como Cinderela, devido às imposições de sua madrasta, enquanto na versão literária dos irmãos Grimm “o pai da protagonista continua vivo e ela nunca foi forçada a trabalhar”<sup>16</sup>. Pelo entendimento de Zipes (2012, p. 83), temos aqui já uma iniciativa da marca Disney em representar uma “espetacularização da realidade”, ou seja, momentos pessoais cheios de dramas, sofrimentos e tristezas para, logo depois, correlacionar que em nossas vidas também, tal qual em suas versões dos contos de fadas, é possível termos um “final feliz”.

Outros aspectos também merecem destaque nesse estudo comparativo entre as versões dos irmãos Grimm e da Disney em torno da história da Branca de Neve. Notemos que o objetivo de Zola, do mesmo modo que a presente pesquisa, não tem intenção em buscar equivalências para julgamentos entre “bom” e “ruim”, pois o propósito gira em torno de entender as adições, os apagamentos e as ressignificações que adaptação fílmica traz, tecendo novos olhares para o público espectador. Vejamos então esses outros referidos contrapontos:

- O príncipe aparece desde o início, enquanto no conto alemão ele só aparece no fim;

---

<sup>16</sup> In *Snow White and the Seven Dwarfs* the protagonist is an orphan obliged to carry out humiliating houseworks, as in “Cinderella”, while in the Grimms’ tale *Snow White*’s father is still alive and she is never forced to work.

- Nos desenhos da Disney a floresta e seus animais são antropomórficos;
- Os anões são mineiros trabalhadores e todos são bem caracterizados: cada um deles tem um nome e representa um traço humano. Eles ocupam um papel central na narrativa da Disney por suas esquetes cômicas e porque suas ações são decisivas para derrotar a rainha má. Na versão de Grimm, os anões desempenham um papel menor na trama;
- A rainha visita Branca de Neve apenas uma vez (em vez de três vezes) e ela é morta quase “acidentalmente” por uma enorme pedra rolante destinada a esmagar os anões, enquanto no conto dos Grimm o fim da história da rainha é particularmente horrível: no casamento de Branca de Neve ela é forçada a dançar até a morte usando sapatos de ferro em brasa;
- Sobretudo, Branca de Neve não “volta à vida quando um anão tropeça enquanto carregava a caixa de vidro” como na versão dos irmãos, mas ela acorda graças ao verdadeiro amor do príncipe beijo (Zola, 2016, p. 33).

Muitos outros pontos divergentes são encontrados ao colocar a versão da Branca de Neve da Disney em relação a dos irmãos Grimm, sendo, mais ainda, se contrapormos com outras versões literárias antigas. A partir de então, criava-se a “fórmula Disney”, isto é, uma espécie de padronização nas adaptações de textos direcionados ao público infantil para o cinema, tendo impacto tanto nas questões técnicas de produção quanto nas questões ideológicas.

Portanto, mesmo não sendo contos de fadas, nesse contexto, transmutar para as telas obras de Twain se tornou desafiador, principalmente aquelas repletas de personagens crianças desviantes da cultura do bom comportamento e da moralidade, sendo a análise dessas traduções fílmicas essenciais para a compreensão de seu universo literário infantil para novos públicos.

### 2.3 A criança como protagonista no cinema de adaptação hollywoodiano.

Ao pensarmos em literatura infantil, algumas imagens relacionadas a ambientes mágicos e histórias repletas de fantasias e cores incorporadas a uma série de aventuras nos vêm à mente. Portanto, é que, ao desenharmos tal universo em nossas mentes, imaginamos que serão crianças as personagens principais a viverem as experiências repercutidas nesse tipo de narrativa. Quando adaptadas para o

cinema, a mesma linha de pensamento segue, permanecendo a criança, em grande escala, quem carrega o desenrolar das tramas desse gênero literário.

Mark Twain tinha como filosofia que “a informação mais interessante vem da criança, pois ela diz tudo que sabe e depois para” (2014, p. 07, tradução nossa)<sup>17</sup>, ou, ainda, que “as crianças e os idiotas sempre falam a verdade” (2014, p. 08, tradução nossa)<sup>18</sup>. As palavras de Twain nos ajudam a resumir a evolução do papel da criança dentro dos textos escritos para elas: personagens que, em um momento inicial da literatura, tinham suas vozes silenciadas e eram inseridas em histórias de caráter pedagógico e cheios de lições de moral, as quais, somente tempos depois, começaram a ser usadas como protagonistas, com falas e atitudes reveladoras das situações que as personagens adultas não poderiam ou não deveriam mencionar, isto, é, a tal “verdade” da criança a qual é referida por Twain.

No cinema, também podemos notar esse percurso inicial da criança representada como um ser somente construído sob os adjetivos da inocência e obediência ou, ainda, como apenas um “suporte” para histórias protagonizadas por adultos. Ao traçar um panorama sobre a temática, Ian Wojcik Andrews (2000, p. 51) enfatiza que tanto crianças reais quanto animadas atuam em filmes desde a própria ascensão do cinema no final do século XIX. No entanto, Andrews (2000, p. 52) aponta que, historicamente, os primeiros filmes em que de fato tiveram crianças (um adolescente e um bebê, respectivamente) como estrelas foram filmes de “ação ao vivo”, destacando-se “Watering the Gardener (1895) e Breakfast with Baby (1895), dos irmãos Lumière”.

Pouco se tem escrito profundamente sobre quais foram os filmes pioneiros em que crianças foram de fato protagonistas e suas reverberações na sociedade. Porém, no campo específico da adaptação, já se tem algumas pesquisas que comprovam que os contos de fadas, por exemplo, não tiveram suas personagens representadas por meninos ou meninas exatamente, mas por jovens adultos. Em *Alice no País das Maravilhas* (1903), a protagonista Alice é vivida pela atriz May Clark que na época

---

<sup>17</sup> The most interesting information comes from children, for they tell all they know and then stop

<sup>18</sup> Children and fools always speak the truth.

tinha 18 anos, tendo ela não somente atuado, mas trabalhado “pesado” também na produção do filme:

[...] De acordo com sua biografia no projeto Women Film Pioneers, ela fez um pouco de tudo no estúdio, de efeitos especiais e decoração de cenários a figurinos e carpintaria. Os primeiros dias do filme têm uma sensação real de “projeto estudantil”, sem papéis rotulados, apenas todo mundo participando (Fletcher, 2013, p. 01, tradução nossa).<sup>19</sup>

Figura 04: Alice e o coelho



Fonte: Classic Review (2014)

Nós, leitores, sabemos que a personagem protagonista de Lewis Carroll na obra literária tem sete anos de idade e, como pontua George Hubbell (1940, p. 181), é caracterizada por ser “inocente, imaginativa, introspectiva, com boas maneiras, crítica de figuras autoritárias e esperta”. Tal descrição nos leva a concluir que a personalidade de Alice construída pelo escritor se aproxima mais comumente ao que de fato ela é, uma garotinha sonhadora e sagaz por novas descobertas, e não

---

<sup>19</sup> [...] According to her bio at the Women Film Pioneers project, she did a bit of everything around the studio, “from special effects and set decoration to costume design and carpentry.” The early days of film have a real “student project” feel about them, no pigeonholed roles, just everybody chipping in.

exatamente se assemelha a uma jovem adulta que estranha o “mundo maravilhoso” o qual se depara a personagem na adaptação fílmica de 1903.

Outro relevante exemplo pode ser extraído pela análise de uma das primeiras adaptações para o cinema do conto *A Chapeuzinho Vermelho*, e aqui destacamos o trabalho de 1911 do diretor James Kirkwood, o qual também escolheu uma atriz adulta como protagonista para seu filme. Segundo Scott Eyman (1990, p. 34), a atriz da referida versão do conto de fadas, Mary Pickford, tinha 19 anos na época da produção, embora, afirma Eyman que “devidamente vestida ela pôde passar por metade disso”. Mesmo sendo um curta-metragem e não tendo proporções massivas de bilheteria, Kirkwood e sua equipe optaram por não contar com a presença de atores crianças, sobretudo, como já mencionado, para o papel da protagonista da história.

Figura 05: Mary Pickford como Chapeuzinho Vermelho



Fonte: IMDB (2023)

Podemos destacar dois principais motivos dos diretores anteriores, assim como outros na época, por não escolherem atores crianças em suas adaptações de clássicos da literatura infantil para o cinema. O primeiro é simples e de ordem mais logística, ou seja, todos do elenco, incluindo as atrizes protagonistas, não somente atuavam, mas também ajudavam na produção com trabalhos de confecção de cenário, figurino, tarefas de filmagens e fotografias, além da organização e limpeza dos ambientes. A outra razão tinha um caráter legislativo, já que em 1827 foi

instaurada nos Estados Unidos a lei “doutrina da infância” a qual institui que as crianças tinham o direito de anular um contrato de trabalho quando bem entenderem, sem nenhuma consequência legal (pagamento de multa, por exemplo), fato que causou receio de prejuízos financeiros aos empresários do mercado cinematográfico.

Dessa forma, apenas no início dos anos de 1920, quando as leis começaram a beneficiar as produtoras com o poder de impor longos contratos aos seus empregados, é que a indústria cinematográfica de Hollywood se sentiu confortável para criar super astros crianças a partir de suas produções. Autores de estudos sobre o tema como Douglas Street (1983) e Ian Wojcik-Andrews (2000) se alinham no relato de que o primeiro ator mirim de destaque internacional foi o norte-americano Jackie Coogan, principalmente após o enorme sucesso do filme *The Kid* (1921), estrelado em conjunto com Charles Chaplin. Com grande tom humorístico, o filme conta a história de John, um garoto abandonado que vive intensas aventuras com o “vagabundo” que o encontrou e o criou como sendo seu pai. Em sua jornada, John, para sobreviver em meio a pobreza, entra em situações que envolvem ter que mentir, enganar, roubar e até brigar fisicamente com outros garotos do seu convívio.

Nas palavras de Kathy Merlock Jackson (1986, p. 59), *The Kid* é considerado um “filme marco para os artistas infantis”, tanto devido ao talento reconhecido na atuação de Coogan, mas também por fatos ocorridos fora das telas, isto é, no trato da indústria cinematográfica com as crianças atores e atrizes. Ao ter metade de toda sua fortuna gerada por seu trabalho desviada por seus pais, a corte do estado da Califórnia criou com base nesse acontecimento a Child Actor’s Bill ou Coogan Law, a qual se baseia em proteger o dinheiro da criança que trabalha com atuação até que ela complete a maioridade de 18 anos de idade. A fama e a importância de Coogan ainda o fizeram atuar em outros grandes clássicos, incluindo adaptações, tais como *Oliver Twist* (1922), *O Pequeno Robinson Crusoe* (1924) e *Tom Sawyer* (1930).

Após a década de 30, Hollywood produziu alguns astros e estrelas com idades entre 10 e 17 anos que se tornaram fenômenos no meio cinematográfico. Em um breve panorama, é imprescindível citar o nome de Shirley Temple, a qual interpretou vários papéis em sucessos de bilheterias como *Bright Eyes* (1934) e *The Little Colonel* (1935). Temple tem uma relevância histórica que ultrapassa as questões puramente da filmografia. Anne Edwards (1988, p. 85) revela que nas palavras do próprio ex-presidente dos Estados Unidos, Franklin D. Roosevelt, durante o pior período



econômico do país, os filmes da pequena atriz traziam “esperança e otimismo” e como era “esplêndido que apenas com 15 centavos, um americano poderia ir ao cinema e olhar o rosto sorridente de uma criança e esquecer seus problemas.

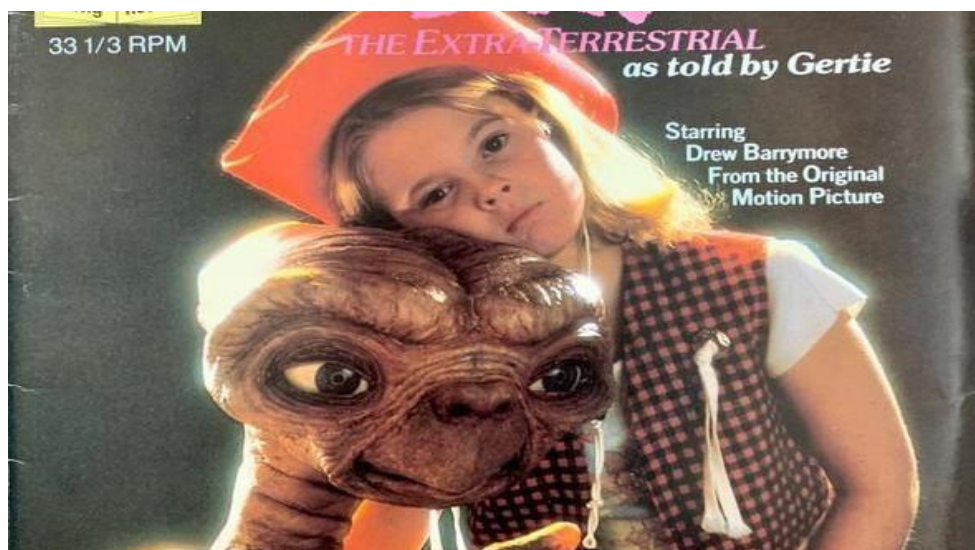
Figura 06: Bill Robinson e Shirley Temple em *The Little Colonel*



Fonte: 20th Century Fox Films (1935)

Por volta das décadas de 80 e 90, tem-se o nascimento da carreira de atores e atrizes consagrados pelo cinema ainda nos dias recorrentes, entre os quais se destacam Drew Barrymore que, com apenas 8 anos de idade, protagonizou o grande sucesso *E.T. The Extra-Terrestrial* (1982), de Steven Spielberg, e, também, Macaulay Culkin que aos 10 anos de idade deu vida ao personagem Kevin em um dos maiores *blockbusters* dos anos dos respectivos lançamentos dos filmes *Home Alone 1* (1990) e *2* (1992), traduzidos para o português do Brasil, respectivamente, como *Esqueceram de Mim 1 e 2*.

Figura 07: Drew Barrymore - capa livro-vinil de *E.T The Extra-Terrestrial*



Fonte: Universal City Studios (1982)

Figura 08: Macaulay Culkin em *Home Alone 2*



Fonte: 20th Century Studios (1992)

Dos anos 2000 em diante, com as novas tecnologias e, conseqüentemente, com as inovações no modo de ficcionalizar histórias em imagens, os *pop stars* mirins

não têm mais ascensão diretamente pelo cinema e sim pelas produções na televisão, principalmente pelos seriados da Disney e de várias outras plataformas e *streamings* em voga. Dessa forma, podemos afirmar que há um encerramento ou, pelo menos, uma ressignificação do papel da indústria cinematográfica na criação de crianças artistas, sobretudo atores e atrizes, para o grande público espectador consumidor de narrativas tanto direcionados para outras crianças quanto para adultos também.

#### 2.4 Por que adaptar literatura infantil? Hollywood e seu viés mercadológico.

A busca por compreender por que a indústria cinematográfica dedica tanto esforço à adaptação de obras direcionadas ao público infantil envolve uma análise multifacetada de diversos fatores, notadamente aqueles de natureza artística e comercial. Como mencionado anteriormente, o cinema tem raízes tanto como uma forma de expressão artística quanto como um instrumento estratégico para sustentar financeiramente conglomerados culturais e artísticos. Nesse contexto, Hollywood se destaca, não apenas por sua capacidade de investimento, mas também por sua prontidão em reconhecer, desde os estágios iniciais da indústria cinematográfica, o significativo potencial de público que as adaptações de obras literárias infantis poderiam atrair.

Como primeira exemplificação, usaremos um dos livros do *corpus* de nossa pesquisa para demonstrar esse olhar dos produtores de Hollywood sobre a correlação cinema, literatura infantil e lucratividade. A primeira grande adaptação fílmica de *As Aventuras de Tom Sawyer*, e a pioneira por ter áudio, foi em 1930 com o título *Tom Sawyer*, dirigido por John Crownwell. O filme contou com a participação do já consagrado astro mirim Jackie Coogan, o qual, como exposto aqui anteriormente, ganhou fama após protagonizar *The Kid* ao lado de Charles Chaplin.

A adaptação foi produzida e distribuída pela Paramount Pictures e isso diz muito sobre a produção. Segundo John Douglas Eames (1985, p. 35), a Paramount, durante o período de depressão econômica dos Estados Unidos (1929), foi uma das únicas produtoras a se recuperar financeiramente, dominando o mercado de filmagens durante algum tempo, graças ao lançamento de obras sucesso de

bilheterias como *I'm No Angel* (1933), estrelado por Mae West, *Belle of the Nineties* (1934) e os filmes estrelados pelos Marx brothers, *The Cocoanuts* (1929) e *Horse Feathers* (1932).

Neste percurso de reestruturação financeira, a Paramount introduz a mencionada adaptação cinematográfica da obra de Mark Twain. Além da seleção da obra de Twain para integrar a série de filmes escolhidos para revitalizar a empresa, tal escolha se fundamenta no êxito da obra literária tanto junto a leitores quanto a críticos. Mais além, essa decisão estratégica se alicerça na observação do reconhecido histórico de sucesso das adaptações do trabalho de Twain para a linguagem fílmica, sobretudo no que concerne às façanhas de Tom Sawyer. Em termos mais concisos, a adaptação deste texto literário detinha a promessa de atrair um público cativo, ansioso por testemunhar uma nova interpretação de uma narrativa que já se encontrava profundamente enraizada no imaginário coletivo.

Dentre as adaptações já consagradas pelas aventuras do garoto Tom Sawyer se destacam, antes de 1930, *Tom Sawyer* (1917) e *Huck and Tom, or The Further Adventures of Tom Sawyer* (1918), ambas escritas por uma roteirista, Julia Crawford Ivers, e dirigidas por Desmond Taylor. Essa segunda produção recebe maior atenção graças ao maior número de recepção crítica publicadas pela mídia do período. A revista *Variety* denominou o filme como “aceitável”, enquanto a revista *Photoplay* o descreveu como “não tão fascinante, sendo uma incrível mistura de fantasia juvenil e melodrama à moda Brady” (Barlett, 1918, p. 10, tradução nossa)<sup>20</sup>.

Apesar das múltiplas críticas negativas proferidas por alguns críticos em seu contexto de produção, era perceptível como cada nova adaptação da obra de Twain paulatinamente encontrava seu lugar nas prestigiosas salas de cinema dos Estados Unidos. (ver figura 11)

---

<sup>20</sup>Referente a crítica escrita por Randolph Barlett para a revista *Photoplay* em 1918. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20110630163316/http://silent-movies.com/Taylorology/Taylor24.txt>. Acesso em: 08/09/ 2023.

“The story is not so fascinating, being an unbelievable mixture of boyish fancy and Brady melodrama”.

Figura 09: Pôster divulgação do filme *Tom Sawyer* (1917)



Fonte: Paramount Pictures (1917)



Figura 10: Tom e Huck na caça ao tesouro no filme *Huck and Tom* (1918)

Fonte: Paramount Pictures (1918)

Figura 11: Divulgação das adaptações - revista Herald Motion Pictures (1918)

"The Fringe of Society" (Foursquare)—Reel 3: Nine scenes of working at and drilling safe. Reel 4: All kissing scenes except the first and last ones. Reel 5: Two slugging scenes. Reel 7, subtitles: "I'll tell you where Martin is, provided—"; "No"; all but first struggle scenes between man and girl up to where they face each other across table; all scenes of girl in bedroom.

"Sylvia of the Secret Service" (Pathe)—Reel 3: Two scenes of man drilling wall to reach safe; man using mallet to make opening through wall; three scenes of looting safe and stealing diamonds; slugging sailor. Reel 3: Attack on parser. Reel 4: Attack on Prescott. Reel 5: Shooting of Prescott in hand; scene of man being thrown against wall.

"The Mystery Ship," No. 5 (Universal)—Striking man on head with stone; mob inside of wall shooting man and man falling after shooting.

"Ships of Doom" (Triangle)—Reel 3: Two choking scenes; three mutiny scenes in which the captain is attacked. Reel 4, subtitle: "I'm going to take the woman in that boat." Reel 5, subtitle: "You've got the woman, give us the rum"; two scenes of drunken captain leering at girl.

"The Secret of the Storm Country" (Select)—Reel 1: Entire incident of man attacking girl. Reel 3, subtitle: "The awakening." Reel 4, subtitles: "Tessibel's secret is revealed to the eyes of the jealous woman"; "Help Tessibel to die in the spring"; "Confronted by the hypocritical pillars of the church"; "We are here to church a Magdalene"; letter to girl asking her to appear before church board. Reel 5: Entire incident of girl's appearance before church board and all subtitles referring to same.

"The Fighting Trail" No. 12 (Vitagraph)—Close-up of Maxim silencer.

"The Awakening" (World)—Reel 1: Flash two cabaret scenes where girl is dancing on table. Reel 4: Portions of letter referring to girl's chastity and purity and of her being defiled. Reel 5: Portion of letter containing suggestion of doping men; last part of letter ending: "as he had—"; scene at table; taking doped girl from table to room; shooting in duel.

"The Auction Block" (Goldwyn)—Reel 1: Long gambling scene; subtitles: "Since you want to go on the stage, Melcher will want to see more of you"; "Trus to Melcher's prediction he did want to see more of Lilas," and all indications of girl posing, to include scenes of girl undressing behind screen, girl handing man her kamona and his handing it back to her; view of nude painting in room; incident of maid opening secret panel admitting man to buffet flat. Reel 3: Two views of nude painting; entire incident of second girl posing before man; subtitle: "Animated by revenge, Lilas per-

"The Railroad Smugglers" (Kalem)—Smugglers' attack on man.

**"Cupid's Camouflage" Next Christie**

"Smiling" Billy Mason and Betty Compson have completed the filming of "Cupid's Camouflage" directed by Al E. Christie. Both stars are said to have exceptional parts in an interesting story of boy and girl romance.

**THIS WEEK AT DOWNTOWN CHICAGO THEATERS**

ALCAZAR—Paramount, **6666666666** with Jack Pickford; World, "The Volunteer," with Madge Evans; Fox, "Unknown 374," with June Caprice; Mutual, "New York Luck," with William Russell; Paramount, "Bab's Burglar," with Marguerite Clark; Metro, "Red, White and Blue Blood," with Bushman and Bayne; Petrova, "A Daughter of Destiny," with Mme. Petrova.

BIJOU DREAM—McLaren, "Her Bargain," with Mary McLaren.

BOSTON—World, "The Volunteer," with Madge Evans; Fox, "Unknown 374," with June Caprice; Mutual, "New York Luck," with William Russell; Paramount, "Bab's Burglar," with Marguerite Clark; Metro, "Red, White and Blue Blood," with Bushman and Bayne; Petrova, "A Daughter of Destiny," with Mme. Petrova.

CASTLE—Artercraft, "Reaching for the Moon," with Douglas Fairbanks.

ORPHEUM—Goldwyn, "The Cinderella Man," with Mae Marsh; Paramount, **6666666666** with Jack Pickford; Fox, "The Tiger Woman," with Theda Bara; Metro, "Red, White and Blue Blood," with Bushman and Bayne; Fox, "The Heart of a Lion," with William Farnum.

ROSE—Fox, "The Pride of New York," with George Walsh.

ZIEGFELD—Paramount, "The Land of Promise," with Billie Burke.

31

Fonte: Exhibitors Herald Company (1918)

Contudo, é por meio das adaptações derivadas da obra *As aventuras de Huckleberry Finn* que a indústria cinematográfica de Hollywood evidencia plenamente sua abordagem mercadológica ao estabelecer obras literárias infantis como fonte de sucesso nas bilheteiras em escala global. Nesse contexto, as observações de Thomas Leitch em *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ* (2007) adquirem relevância, uma vez que permitem a compreensão de que...

A escolha de uma obra literária para adaptação é influenciada por questões de mercado, acessibilidade de direitos autorais, viabilidade de produção, afinidade do diretor ou produtor com o material e até mesmo sua relação com a literatura em geral (Leitch, 2007, p. 25, tradução nossa)<sup>21</sup>

As considerações delineadas por Leitch nos proporcionam argumentos para a compreensão dos motivos do diretor William Desmond Taylor em empreender uma segunda incursão no universo literário de Mark Twain, materializada no filme *Huckleberry Finn* (1920). Dado o contexto de produção do cinema mudo ser antigo, a indisponibilidade de dados quantitativos relativos a custo e orçamento se torna escasso. No entanto, é possível inferir, com base na reiterada adaptação dos trabalhos de escritores como Twain, que Hollywood, desde sua ascensão, demonstrou interesse em capitalizar em cima da literatura, principalmente em torno dos textos cujo público leitor se mostrava particularmente cativo.

Conforme observado por Liza Cahir (2006, p. 67), existem quatro características essenciais que consolidam uma obra literária em meio ao contínuo processo de adaptação: "o reconhecimento do nome da obra, a garantia de vendas para o público, a riqueza visual da narrativa e a oportunidade de dar vida a personagens queridos na tela". Portanto, torna-se notório que os produtores de Hollywood estão atentos na escolha de determinado escritor, como Mark Twain, pela sua importância no cânone literário e, também, estão cientes de que esses outros dois aspectos mencionados por Cahir são prontamente encontrados nas obras da literatura infantil, as quais frequentemente se desenrolam em ambientes mágicos, fantásticos e repletos de aventuras, habitados por personagens amplamente reverenciados.

Por esse relacionamento fiel entre uma obra literária infantil e seu leitor, é que compreendemos na contemporaneidade o imenso número de adaptações de uma mesma obra, como *As Aventuras de Huckleberry Finn*, por exemplo, ser continuamente traduzida pelas mais diversas formas de arte, como cinema e teatro, e para os mais diversos tipos de audiências, crianças, adolescentes e adultos. São

---

<sup>21</sup> "The choice of a literary work for adaptation is influenced by issues of the market, copyright availability, production feasibility, the director or producer's affinity for the material, and even their relationship with literature in general."

incontáveis as aparições do garoto Huck Finn nas telas, que acontecem desde filmes em musicais como *The Adventures of Huckleberry Finn* (1955) dirigido por Herbert B. Swope Jr., passando por seriados animados japoneses como em *The Adventures of Huckleberry Finn* (1976), de Kōzō Kusuba, chegando também ao universo da televisão como em *The Adventures of Huck Finn* (2014), produzido por Jo Kastner.

O avanço das novas tecnologias cinematográficas também contribuiu para uma crescente preferência de Hollywood por obras da literatura infantil como fontes de inspiração. A partir dos anos 2000, são as narrativas literárias repletas de elementos fantásticos, efeitos mágicos e personagens com superpoderes, como heróis e princesas, que capturam a atenção e o interesse dos produtores de cinema. Analisando os dados de um dos mais proeminentes websites de críticas de produções fílmicas, IMDb.com<sup>22</sup>, os filmes recordes de bilheteria até 2024 é de obras adaptadas a partir de textos da literatura infantil. Vejamos a referida tabela:

---

<sup>22</sup> O website IMDb conta com mais de 57 milhões de acessos por mês, sendo considerado o pioneiro nas análises críticas e estatístico - financeiras dos custos de produção e arrecadação de filmes. Informações extraídas a partir do texto do jornalista da Folha de S. Paulo do dia 28 de outubro de 2019. Disponível em :<http://m.folha.uol.com.br/tec/2009/10/644399-mais-velho-que-o-navegador-de-internet-imdb-completa-19-anos.shtml>. Acesso: 22/09/ 2023.



Tabela 01: Ranking de bilheterias 2024

Rank	Peak	Title	Worldwide gross	Year
1	1	Avatar	\$2,923,706,026	2009
2	1	Avengers: Endgame	\$2,797,501,328	2019
3	3	Avatar: The Way of Water	\$2,320,250,281	2022
4	1	Titanic	\$2,257,844,554	1997
5	3	Star Wars: The Force Awakens	\$2,068,223,624	2015
6	4	Avengers: Infinity War	\$2,048,359,754	2018
7	6	Spider-Man: No Way Home	\$1,922,598,800	2021
8	8	Inside Out 2 †	\$1,698,778,437	2024
9	3	Jurassic World	\$1,671,537,444	2015
10	7	The Lion King	\$1,656,943,394	2019
11	3	The Avengers	\$1,518,815,515	2012
12	4	Furious 7	\$1,515,341,399	2015
13	11	Top Gun: Maverick	\$1,495,696,292	2022
14	10	Frozen II	\$1,450,026,933	2019
15	14	Barbie	\$1,446,938,421	2023
16	5	Avengers: Age of Ultron	\$1,402,809,540	2015
17	15	The Super Mario Bros. Movie	\$1,362,566,989	2023
18	9	Black Panther	\$1,347,280,838	2018
19	3	Harry Potter and the Deathly Hallows - Part 2	\$1,342,139,727	2011
20	20	Deadpool & Wolverine	\$1,338,073,645	2024

Fonte: IMDb (2024)

Reafirmando nossa análise, os dados anteriores mostram que os produtores de cinema encontraram de fato uma fórmula para expandir e fidelizar o público espectador, isto é, combinar novas tecnologias para adaptar toda fantasia dos textos

infanto-juvenis para as telas. Um exemplo notável dessa integração entre tecnologia e narrativa é percebido nos filmes da franquia Harry Potter, adaptados a partir da série de livros escritos por J.K Rowling. Uma cena emblemática que demonstra o potencial tecnológico avançado nos filmes de Harry Potter é a batalha épica no Departamento de Mistérios em *Harry Potter e a Ordem da Fênix* (2007), na qual, Potter e seus amigos enfrentam um grupo de Comensais da Morte em um ambiente altamente surreal e mágico, que envolve corredores em constante movimento, portas mágicas, efeitos de iluminação impressionantes e batalhas de feitiços intensas.

Figura 12: Exemplo de seres mágicos na franquia *Harry Potter*



Fonte: Warner Bros (2001)

Esse aparato de efeitos visuais avançados, principalmente aqueles empregados para dar vida a criaturas mágicas e feitiços, permite que os espectadores mergulhem em um mundo de magia de maneira que remete ao livro.

Consequentemente, permite que a indústria da adaptação filmica se consolide como um negócio rentável e atrativo para novos investimentos no cinema e no fenômeno moderno das produções exclusivas das plataformas de *streamings*.

O fato é que toda essa apropriação de obras literárias infantis pela indústria de Hollywood está consolidada entre nós. A interrelação entre o poder narrativo das histórias literárias, muitas vezes amadas por gerações, e as possibilidades tecnológicas avançadas do cinema moderno cria um cenário propício para a produção de filmes que despertam interesse em crianças e adultos. Ao transformar contos de fantasia, super-heróis e mundos mágicos em produções cinematográficas espetaculares, Hollywood não apenas celebra a criatividade literária, mas também capitaliza o apelo universal dessas histórias, alavancando o potencial financeiro do cinema como uma forma de entretenimento abrangente e altamente lucrativa.

### **3 BOY-BOOKS: MARK TWAIN E SUAS PERSPECTIVAS DA INFÂNCIA NA LITERATURA**

Mark Twain, um dos precursores da literatura americana do século XIX, é reconhecido por sua genialidade inegável, que se manifesta em sua habilidade única de capturar a essência da sociedade de sua época com humor e sagacidade. Sua capacidade de criar personagens memoráveis e narrativas envolventes se evidencia em obras como *As Aventuras de Tom Sawyer* e *As Aventuras de Huckleberry Finn*, através das quais Twain retrata de forma vívida a vida ao longo do rio Mississippi e os dilemas morais enfrentados pelas protagonistas naquele contexto. A destreza em usar o humor satírico para explorar questões sociais e políticas complexas situa a obra de Mark Twain como atemporal e relevante até os dias atuais.

A personalidade literária de Mark Twain se manifesta em sua linguagem marcante e estilo de escrita distintivo, que combinam elementos do vernáculo americano com uma prosa cuidadosamente trabalhada. Percebemos, em suas obras, a construção de diálogos autênticos e cenários expressivos que transportam o leitor para o mundo que ele retrata. É assim que também segue a análise de R. Kent

Rasmussen ao explicar a singularidade de Twain dentro do cânone literário. Segundo Rasmussen (1995, p. 12, 1995)<sup>23</sup>, “a chave, acredito, está nas percepções de Mark Twain sobre a natureza humana, em seu desdém pela fraude e em sua honestidade fundamental.”. O autor se estende e aponta que:

O que diferencia o humor de Mark Twain é o fato de que, por mais ultrajantes que suas histórias pareçam, alguma verdade fundamental e importante geralmente transparece. Mesmo quando seus personagens se comportam de maneira estranha, geralmente há algo natural e verossímil neles. Compreendendo bem as variedades da natureza e da motivação humana, Mark Twain sempre escreveu sobre pessoas reais; ele deu-lhes uma linguagem real para falar e desafios reais para superar. Personagens como o dele nunca envelhecem. (Rasmussen, 1995, p. 12)<sup>24</sup>

Seu estilo de escrita crua e honesta, assim inferido das análises anteriores, permeou os diversos trabalhos de Mark Twain, o qual em conjunto com sua pluralidade de profissões deram margem a criação de inúmeros artigos jornalísticos, ensaios, notas críticas e livros prioritariamente pensados para leitores adultos. Neste momento, vale ressaltar algumas das funções desempenhadas por Twain enquanto trabalhador, assim como vale mencionar algumas de suas obras literárias escritas nesses contextos, a fim de visibilizarmos o impacto dessas experiências também nas suas obras mais voltadas ao público infanto-juvenil.

Em uma das mais reconhecidas biografias sobre Mark Twain, vencedora do Pulitzer Prize, intitulada *Mr. Clemens and Mark Twain* (1966), escrita por Justin Kaplan, outros estudiosos e interessados no assunto puderam saber que, desde seus 12 anos de idade, Twain começou a trabalhar como aprendiz de impressor para ajudar a sustentar a família. Ele trabalhou na gráfica de um jornal local em Hannibal, Missouri. Em 1857, Twain começou a treinar para ser piloto de barco a vapor no rio Mississippi. Ele obteve sua licença de piloto em 1859 e navegou pelo Mississippi até o início da Guerra Civil Americana em 1861.

---

<sup>23</sup> The key, I believe, lies in Mark Twain's insights into human nature, his disdain for humbug, and his fundamental honesty.

<sup>24</sup> What sets Mark Twain's humor apart is the fact that no matter how outrageous his stories appear to be, some fundamental and important truth usually shines through. Even when his characters behave strangely, there is usually something natural and believable about them. Well understanding the varieties of human nature and motivation, Mark Twain always wrote about real people; he gave them real language to speak and real challenges to overcome. Characters such as his never grow stale.

Sobre esse período, Twain escreveu *Life on Mississippi* (1883), um relato de suas memórias sobre suas experiências construídas durante suas expedições pelo rio, partindo da cidade de St. Louis até Nova Orleans. Dados científicos sobre navegação, descrições da natureza vigente e dos habitantes locais de cada lugar percorrido marcam a referida obra de Twain. É, também, por meio dessa obra, com suas próprias palavras, que descobrimos o quanto a Guerra Civil Americana afetou o grande sonho de Twain em se tornar um piloto de barcos profissional, já que todo o fluxo de embarcações nos rios foi interrompido durante aquele período. O seu amor pelo sul dos Estados Unidos e, principalmente, pelo grande rio Mississippi percebemos no seguinte trecho:

Vale a pena ler sobre o Mississippi. Não é um rio comum, mas pelo contrário é notável em todos os sentidos. Considerando o Missouri como seu braço principal, é o rio mais longo do mundo – quatro mil e trezentos milhas. Parece seguro dizer que é também o rio mais tortuoso do mundo, já que numa parte do seu percurso ele usa mil e trezentos quilômetros para cobrir o mesmo terreno que o corvo sobrevoaria em seiscentos e setenta e cinco. Descarrega três vezes mais água que o São Lourenço, vinte e cinco vezes mais que o Reno e trezentas e trinta e oito vezes mais que o Tâmsa. Nenhum outro rio possui uma bacia de drenagem tão vasta; obtém o seu abastecimento de água de vinte e oito estados e territórios; de Delaware, na costa atlântica, e de todo o país entre esse país e Idaho, na encosta do Pacífico - uma extensão de quarenta e cinco graus de longitude. O Mississippi recebe e transporta para o Golfo água de cinquenta e quatro rios subordinados que são navegáveis por barcos a vapor, e de algumas centenas que são navegáveis por planícies e quilhas. A área da sua bacia de drenagem é tão grande como as áreas combinadas de Inglaterra, País de Gales, Escócia, Irlanda, França, Espanha, Portugal, Alemanha, Áustria, Itália e Turquia; e quase toda esta vasta região é fértil; o vale do Mississippi, propriamente dito, é excepcionalmente assim. (Twain, 1985, p. 15)<sup>25</sup>

Kaplan também destaca o período de Mark Twain como minerador na costa Oeste norte-americana, mais especificamente no estado de Nevada. Durante essa

---

<sup>25</sup> The Mississippi is well worth reading about. It is not a commonplace river, but on the contrary is in all ways remarkable. Considering the Missouri its main branch, it is the longest river in the world--four thousand three hundred miles. It seems safe to say that it is also the crookedest river in the world, since in one part of its journey it uses up one thousand three hundred miles to cover the same ground that the crow would fly over in six hundred and seventy-five. It discharges three times as much water as the St. Lawrence, twenty-five times as much as the Rhine, and three hundred and thirty-eight times as much as the Thames. No other river has so vast a drainage-basin; it draws its water-supply from twenty-eight states and territories; from Delaware on the Atlantic seaboard, and from all the country between that and Idaho on the Pacific slope--a spread of forty-five degrees of longitude. The Mississippi receives and carries to the Gulf water from fifty-four subordinate rivers that are navigable by steamboats, and from some hundreds that are navigable by flats and keels. The area of its drainage-basin is as great as the combined areas of England, Wales, Scotland, Ireland, France, Spain, Portugal, Germany, Austria, Italy, and Turkey; and almost all this wide region is fertile; the Mississippi valley, proper, is exceptionally so.

viagem, Twain acompanhava seu irmão, Orion Clemens, que havia sido nomeado Secretário do Território de Nevada, o que oportunizou a ele o conhecimento de jargões e expressões idiomáticas singulares daqueles mineradores locais. A partir dessa jornada, anos depois, surge *Roughing It* (1872), um relato dessa viagem baseado, tanto na realidade quanto na ficção, com Twain recorrendo ao diário de seu irmão para reavivar suas memórias, ao mesmo tempo que se valeu amplamente de sua imaginação para criar diversas das histórias contidas no livro.

Assim sendo, *Roughing It* proporciona uma perspectiva única sobre a vida no Oeste americano na segunda metade do século XIX, mesclando vivências pessoais com elementos de fantasia. Esta obra, portanto, “é um recurso valioso para o estudo da representação literária da expansão para o Oeste, bem como do próprio estilo narrativo de Twain” (Kaplan, 2008, p. 232)<sup>26</sup>

A influência cultural de *Roughing It* de Mark Twain se estendeu além da literatura, encontrando ressonância em diversas adaptações televisivas. Pelo crítico literário R. Kent Rasmussen em *Critical Companion to Mark Twain: A Literary Reference to His Life and Work* (2014), percebemos que o livro tem exercido influência significativa na representação do Oeste Americano na televisão, com várias de suas seções sendo incorporadas em séries populares como *Bonanza*, de David Dortort, que ficou no ar de 1959 a 1973, com 14 temporadas e 431 episódios.

Em 1960, uma adaptação de uma hora de *Roughing It* foi transmitida pelo canal NBC, com Andrew Prine e James Daly no elenco principal. Também, em 2002, o Hallmark Channel transmitiu uma minissérie de quatro horas baseada em *Roughing It*. Dirigida por Charles Martin Smith, a adaptação apresentava James Garner no papel do idoso Samuel Clemens (Mark Twain) e Robin Dunne como o jovem Clemens. A minissérie oferece uma interpretação adicional do texto de Twain para o público contemporâneo, destacando a relevância contínua de sua obra.

Ainda em Nevada, Mark Twain inicia, de forma mais profissional, sua jornada pelo jornalismo. Seus relatórios e cartas acerca das condições daquele território em um formato inédito até então, isto é, uma visão real e sarcástica dos acontecimentos, desperta a atenção do editor-chefe do jornal *Enterprise*, o qual contrata Twain para o time. A partir desse contexto, Mark Twain compartilha sua vida entre escrever ensaios

---

<sup>26</sup> This book [...] is a valuable resource for the study of the literary representation of westward expansion, as well as Twain's own narrative style.

e críticas na condição de repórter, mas também, se debruçar sobre textos de ficção ao ponto de publicar obras como *The Gilded Age: A Tale of Today* (1873) e *Sketches, New and Old* (1875).

O fato é que todo esse percurso de trabalhos da adolescência até a vida adulta amadureceu em Mark Twain uma personalidade de escrita entrelaçada firmemente pelos aspectos sociais e políticos vigentes da sua contemporaneidade. Nas principais obras biográficas sobre o escritor, e aqui destacamos *Mark Twain: A Life* (2005) de Ron Powers e *Mark Twain, A Biography* (2002) de Albert Bigelow Paine, há relatos importantes sobre o pensamento anti-imperialista de Twain, o qual molda diversos de seus trabalhos, sejam eles os ficcionais e não-ficcionais ou ainda mesmo aqueles mais voltados para o público infanto-juvenil, como veremos adiante.

O engajamento de Mark Twain como um cidadão norte-americano anti-imperialista se manifesta em obras como *To the Person Sitting in Darkness* (1901), em que ele desafia abertamente a política imperialista dos Estados Unidos, expondo as contradições entre os ideais proclamados de liberdade e democracia e as práticas opressivas aos países em conflitos socioeconômicos. Sua participação na Liga Anti-Imperialista Americana e seus discursos públicos, como *A Cidadania Americana* (1900), destacaram seu compromisso em resistir à expansão territorial e à intervenção militar dos EUA, especialmente nas Filipinas.

Ao adentrarmos esse universo de engajamento político de Mark Twain, percebemos que sua escrita, às vezes de forma direta, outras vezes sutil, é bastante afetada por seus posicionamentos anti-imperialistas. Em *Mark Twain and the Spiritual Crisis of His Age* (2008), por Harold K. Bush Jr, o autor explora como as obras de Twain, incluindo *As Aventuras de Tom Sawyer* e *As Aventuras de Huckleberry Finn*, refletem, não apenas as questões sociais e políticas de sua época, mas também suas preocupações mais amplas com a liberdade, a justiça e a igualdade.

Somente como exemplo, podemos destacar o caso de *Huck Finn*, o qual Harold K. Bush Jr pontua a crítica de Twain ao racismo e à escravidão nos Estados Unidos como uma forma de anti-imperialismo interno, desafiando, assim, as estruturas de poder estabelecidas. Embora não seja um tema centralmente anti-imperialista, a defesa da justiça e da igualdade se alinha com os ideais anti-imperialistas do escritor. Por aqui, podemos inferir que seus garotos protagonistas nada convencionais em comparação aos outros retratados na literatura do período eram de alguma forma

rebeldes, contrapondo a autoridade opressiva e o domínio injusto sobre os indivíduos, temas pertinentes de oposição ao imperialismo.

### 3.1 Outros espaços sobre infância nos *boy-books* por Mark Twain.

Ao nos aprofundarmos na literatura de Mark Twain, é possível estabelecermos uma correlação de sua experiência como repórter, quanto às habilidades de escrita que a função requer, e como um cidadão abertamente crítico dos eventos políticos e sociais da sua época, junção que moldava diretamente suas visões literárias. Por meio de seus relatos jornalísticos, Twain desenvolveu um estilo distintamente incisivo e irônico, que mais tarde permeou suas obras literárias. Além disso, seu forte viés anti-imperialista, evidenciado em textos como *King Leopold's Soliloquy* (1905) e *The War Prayer* (1923), refletia uma consciência política que desafiava o expansionismo arbitrário de sua própria pátria e outras formas de autoritarismo. Essa postura, não apenas consolidou sua reputação como um crítico social singular, mas também atraiu uma nova geração de leitores que buscavam perspectivas literárias que questionassem normas e políticas estabelecidas naquele momento.

Portanto, a partir de toda configuração apresentada, isto é, de uma escrita marcada por um sarcasmo incisivo e uma capacidade única de denunciar as falhas sociais e políticas de sua época, é que surge então a seguinte indagação: Por quais contextos e formas o público leitor infantil se encontra com o nome de Mark Twain e sua obra literária? A pergunta se torna pertinente ao ainda termos no imaginário popular uma literatura infantil mais voltada a textos próximos aos contos de fadas ou de caráter educativo. Para nossa pesquisa, acreditamos que a resposta para a questão levantada se revelará à medida que explorarmos como Twain mescla sua arte literária com o artifício do humor, um recurso que ao mesmo tempo pode ser considerado estratégico e divertido.



Pelas palavras de Rasmussen (1995, p. 12)<sup>27</sup> compreendemos que “embora Mark Twain tenha escrito principalmente para adultos, as crianças sempre tiveram um afeto especial pelo seu trabalho”. O autor nos revela algumas razões que atraíram os olhares das crianças para Twain. Primeiro, elas acham os textos divertidos, graças a ausência de maçantes discursos moralistas e de falsidades, aspectos os quais, segundo Rasmussen (1995, p. 12)<sup>28</sup> “muito frequentemente estragam os livros infantis”. Ao continuar suas análises, o autor chega a outras considerações como:

As crianças adoram ler Mark Twain porque ele expressa os tipos de verdades que raramente ouvem em outros lugares. Ele valida muitos de seus pensamentos mais subversivos, assegurando-lhes que é normal pensar que ser bom é desgastante e que ser mau costuma ser muito mais divertido. Uma ideia ainda mais subversiva permeia grande parte de seus escritos: a saber, que pode ser mais divertido ir para o inferno do que para o céu - sem dúvida um pensamento reconfortante para aqueles (como Huck Finn) que acham que têm poucas chances de alcançar o "bom lugar" (Rasmussen, 1995, p. 12)<sup>29</sup>

Na progressão desse tema, a análise de Rasmussen (1995, p. 13)<sup>30</sup> alcança, então, uma dimensão intrinsecamente realista nas obras de Mark Twain, ao observar que “[...] – como na vida real – coisas ruins acontecem com pessoas boas, exatamente assim como coisas boas frequentemente, de forma inexplicável, acontece com pessoas ruins”. Portanto, é que podemos compreender o porquê do encantamento do público leitor infanto-juvenil pelos textos de Twain, já que o escritor traz um certo alento acerca das atitudes e comportamentos inerentes a juventude, e porque não até do próprio ser humano, mas, que muitas vezes, por moralismos religiosos, culturais e sociais, são consideradas impróprias e desvirtuadas.

Considerando os argumentos apresentados e os exemplos subsequentes, o reconhecimento de Mark Twain como precursor do gênero literário dos *boy-books* é

---

<sup>27</sup> Although Mark Twain wrote primarily for adults, children have always had a special affection for his work.

<sup>28</sup> [...] too often spoil children's books.

<sup>29</sup> Children delight in reading Mark Twain because he expresses the kinds of truths that they rarely hear elsewhere. He validates many of their most subversive thoughts, reassuring them that they are normal to think that being good is wearing and that being bad is usually a lot more fun. An even more subversive idea runs through much of his writing: namely, that it might be more fun to go to hell than to heaven - doubtless a comforting thought to those (like Huck Finn) who figure they have little chance of reaching the "good place".

<sup>30</sup> [...] - as in real life - bad things happen to good people, just as good things often inexplicably happen to bad people.

justificado. Exploraremos essa classificação, proveniente da literatura norte-americana, para analisar as obras de Twain nesse contexto, nos apoiando, principalmente, nos estudos fundamentais de Jim Hunter (1963), Alan Gribben (1988) e Marcia Ann Jacobson (1994). Essa abordagem nos permitirá traçar uma linha de pesquisa que aprofunda a compreensão das narrativas de Twain dentro desse gênero específico.

Segundo Gribben (1988, p. 15), os *boy books* surgiram no século XIX na literatura americana como um gênero específico que exalta a infância dos meninos nos Estados Unidos. A palavra em língua inglesa que rege todo esse fenômeno literário é, portanto, *boyhood*, já que em sua própria definição são encontradas as ideias conjuntas de infância e masculino desenvolvidas e ressignificadas, como veremos a seguir, pelos escritores desses tipos de textos. Vejamos, por exemplo, que nos dicionários Cambridge e Collins (2024)<sup>31</sup>, respectivamente, *boyhood* significa “o período em que uma pessoa é um menino e ainda não um homem, ou o estado de ser um menino” e “o período da vida de uma pessoa do sexo masculino durante o qual ele é considerado um menino” (2024)<sup>32</sup>.

O entendimento do vocábulo *boyhood* da língua inglesa para nossa língua portuguesa se faz consideravelmente proeminente para nossa pesquisa, pois ele é usado em todo aporte teórico da nossa problemática de estudos, o que nos fez optar, portanto, em não usar nenhuma tradução literal ou buscar por equivalências. A justificativa pela escolha se apoia na ideia de entendermos a importância de se recuperar constantemente a definição atrelada à palavra dentro do seu contexto de partida e, também, pela carência de publicações sobre *boy books* no Brasil, não tendo assim um referencial no português brasileiro.

Hunter (1963, p. 432)<sup>33</sup> destaca que o primeiro nome dessa “linhagem” de escritores foi Thomas Bailey Aldrich, a partir de sua obra intitulada *The Story of a Bad Boy*, publicada em 1870. O autor afirma que essa é “uma autobiografia infantil de um tipo original” e complementa que “Aldrich, sem dúvida, baseou a história em aspectos

---

<sup>31</sup>The period when a person is a boy, and not yet a man, or the state of being a boy. BOYHOOD. In: Cambridge dictionary, 2024. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/boyhood>. Acesso em: 15/05/2024.

<sup>32</sup>[...] is the period of a male person's life during which he is a boy. BOYHOOD. In: Collins dictionary. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/boyhood>. Acesso em: 15/05/2024.

<sup>33</sup> This is childhood autobiography of an original kind.

de sua própria infância” (Hunter, 1963, p. 432)<sup>34</sup>. Esse aspecto contribui para a convicção dos incidentes retratados na obra, aumentando a empatia dos leitores pela autenticidade com que são apresentados.

Gribben (1988) analisa que a originalidade e o apelo do livro podem ser parcialmente perdidos para nós hoje em dia, pois as crianças na literatura se tornaram muito mais travessas desde Aldrich. No entanto, é necessário lembrarmos de que um dos principais pontos do livro é a reação contra as tendências idealizadoras de muitas recordações da infância e contra a natureza sentimental e religiosa das obras literárias anteriores para crianças. O primeiro parágrafo do livro é imediatamente revelador a esse respeito, vejamos:

Esta é a história de um menino malvado. Bem, não tão malvado assim, mas um menino bastante travesso; e eu deveria saber, pois eu sou, ou melhor, eu era, aquele menino. Para que o título não engane o leitor, apresso-me em assegurar aqui que não tenho confissões sombrias a fazer. Chamo minha história de "a história de um menino malvado", em parte para me distinguir daqueles jovens impecáveis que geralmente aparecem em narrativas deste tipo, e em parte porque eu realmente não era um querubim. Posso dizer com verdade que era um garoto amável e impulsivo, abençoado com uma boa digestão e nada hipócrita. Não queria ser um anjo e ficar com os anjos; não achava que os folhetos missionários que me foram apresentados pelo Rev. Wibird Hawkins eram tão bons quanto "Robinson Crusoe"; e não enviava meu dinheirinho para os nativos das Ilhas Fiji, mas gastava-o regamente em balas de hortelã e balas de caramelo. Em suma, eu era um verdadeiro menino humano, como você pode encontrar em qualquer lugar na Nova Inglaterra, e nada parecido com o menino impossível de um livro de histórias que parece ter sido sugado até secar. Mas vamos começar pelo começo (Aldrich, 2006, p. 05)<sup>35</sup>

Analisando o excerto acima de Aldrich, observamos uma intencional desconstrução do arquétipo do "menino perfeito" frequentemente retratado na literatura juvenil. O narrador, ao se autodenominar um menino "malvado" e "travesso", estabelece um contraste irônico com sua própria descrição subsequente, em que se

---

<sup>34</sup> Aldrich doubtless based the story on aspects of his own childhood.

<sup>35</sup> This is the story of a bad boy. Well, not such a very bad, but a pretty bad boy; and I ought to know, for I am, or rather I was, that boy myself. Lest the title should mislead the reader, I hasten to assure him here that I have no dark confessions to make. I call my story the story of a bad boy, partly to distinguish myself from those faultless young gentlemen who generally figure in narratives of this kind, and partly because I really was not a cherub. I may truthfully say I was an amiable, impulsive lad, blessed with fine digestive powers, and no hypocrite. I didn't want to be an angel and with the angels stand; I didn't think the missionary tracts presented to me by the Rev. Wibird Hawkins were half so nice as Robinson Crusoe; and I didn't send my little pocket-money to the natives of the Feejee Islands, but spent it royally in peppermint-drops and taffy candy. In short, I was a real human boy, such as you may meet anywhere in New England, and no more like the impossible boy in a storybook than a sound orange is like one that has been sucked dry. But let us begin at the beginning.

revela como um garoto impulsivo, mas essencialmente inofensivo e sincero. Tal contraste, não apenas serve para atrair a empatia do leitor por meio de uma intensa honestidade, mas também critica a tendência de idealização na representação de personagens jovens na literatura.

Ao descrever suas preferências e comportamentos comuns, como a predileção por *Robinson Crusoe* em vez de folhetos missionários e o gasto de seu dinheiro em doces em vez de enviá-lo para caridade, Aldrich evoca uma autenticidade palpável. Em outras palavras, o leitor consegue se identificar com tais situações, seja porque já viveu, ouviu ou, de algum modo, teve contato com as experiências narradas, as quais poderiam acontecer a qualquer outro menino. É o caso, por exemplo, da relação garoto-escola, característica marcante dos *boy books*, bastante explorada devido aos conflitos e divergências de interesses desse dual. Vejamos o trecho a seguir:

Houve muito pouco estudo sério na Escola de Gramática Temple na semana que antecedeu o Quatro de Julho. Pessoalmente, meu coração e cérebro estavam tão cheios de fogos de artifício, velas romanas, foguetes, rodas de pinos, bombinhas e pólvora em várias formas sedutoras, que me surpreendo por não ter explodido bem diante do nariz do Sr. Grimshaw. Eu não conseguia resolver uma soma para salvar minha vida; não poderia dizer, por amor ou dinheiro, se Tallahassee era a capital do Tennessee ou da Flórida; os tempos presente e mais-que-perfeito estavam inextricavelmente misturados em minha memória, e eu não sabia diferenciar um verbo de um adjetivo quando encontrava um. Essa não era apenas a minha condição, mas a de todos os meninos da escola (Aldrich, 2006, p. 53)<sup>36</sup>

Outro elemento narrativo base do gênero *boy books* é a aventura. Em seu livro *Being a Boy Again: Autobiography and the American Boy Book* (1994), Marcia Ann Jacobson pontua que “o boy book é organizado para apresentar uma série de aventuras ou experiências ao longo do tempo” (Jacobson, 1994, p. 40)<sup>37</sup> e traz diversos exemplos de obras em que seus subtítulos já apontam para o foco na infância e nas aventuras infantis, como em *Phaeton Rogers* (1881), de Rossiter Johnson tem o subtítulo “Um Romance da Vida de um Menino”; *On the Plantation*, de Joel Chandler

---

<sup>36</sup> There was very little hard study done in the Temple Grammar School the week preceding the Fourth of July. For my part, my heart and brain were so full of fire-crackers, Roman candles, rockets, pin-wheels, squibs, and gunpowder in various seductive forms, that I wonder I didn't explode under Mr. Grimshaw's very nose. I couldn't do a sum to save me; I couldn't tell, for love or money, whether Tallahassee was the capital of Tennessee or of Florida; the present and the pluperfect tenses were inextricably mixed in my memory, and I didn't know a verb from an adjective when I met one. This was not alone my condition, but that of every boy in the school.

<sup>37</sup> The boy book is organized to present a series of adventures or experiences over time.

Harris (1892), com o subtítulo de “Uma História das Aventuras de um Menino da Geórgia Durante a Guerra”; e *Swatty* de Ellis Parker Butler (1915), com o subtítulo de “Uma História de Meninos Reais”.

Essa perspectiva diante das aventuras é bastante explorada por Jacobson, pois são nessas “situações aventurecas” que outras características das protagonistas inerentes aos *boy books* são apresentadas ao leitor, ou seja, conhecemos aqueles garotos que “fogem de casa e da escola, não aturam a igreja de sua localidade e suas regras, mentem, trapaceiam e se apaixonam por uma garota mais velha” (Jacobson, 1994, p. 28)<sup>38</sup>. Percebamos, em mais um trecho de *The Story of a Bad Boy*, de Aldrich, como tudo isso se converte:

O sol lançava uma ampla coluna de ouro trêmulo sobre o rio ao pé de nossa rua, justo quando cheguei à porta da Casa Nutter. Kitty Collins, com seu vestido recolhido de modo que parecia estar usando um par de calças de algodão, estava lavando a calçada. “Arrah seu menino mau!” gritou Kitty, apoiada no cabo do esfregão. “O Capen acabou de perguntar por você. Ele foi para a cidade agora. Foi uma coisa arrumada que você fez com minha corda de roupa, e sou eu que você deve agradecer por ter tirado do caminho antes que o Capen descesse.” A bondosa criatura havia puxado a corda e minha escapada ainda não havia sido descoberta pela família; mas eu sabia muito bem que a queima da diligência e a prisão dos meninos envolvidos na travessura certamente chegariam aos ouvidos de meu avô mais cedo ou mais tarde. “Bem, Thomas,” disse o velho senhor, cerca de uma hora depois, sorrindo benevolmente para mim através da mesa de café da manhã, “você não esperou ser chamado esta manhã.” “Não, senhor,” respondi, sentindo-me muito constrangido, “eu dei uma corridinha até a cidade para ver o que estava acontecendo.” “Eu não disse nada sobre a corridinha que dei para casa de novo! “Eles tiveram um bom tumulto na Praça ontem à noite,” comentou o Capitão Nutter, olhando para cima do Rivermouth Barnacle, que estava sempre ao lado de sua xícara de café no café da manhã. Senti que meu cabelo estava prestes a ficar em pé. “Um bom tumulto,” continuou meu avô. “Alguns garotos invadiram o celeiro de Ezra Wingate e levaram a velha diligência. Os jovens patifes! Eu acredito que eles queimariam a cidade inteira se pudessem.” Com isso ele retomou o jornal. Após um longo silêncio, ele exclamou, “Olá!” ao qual quase caí da cadeira. “Malfeitores desconhecidos,” leu meu avô, seguindo o parágrafo com seu dedo; “escaparam da prisão, deixando nenhuma pista de sua identidade, exceto a letra H, cortada em um dos bancos. ‘Cinco dólares de recompensa oferecidos pela captura dos perpetradores.’ Que Wingate os pegue!” Não sei como continuei a viver, pois ao ouvir isso o ar saiu completamente de meu corpo. Eu bati em retirada da sala assim que pude, e corri para o estábulo com a intenção nebulosa de montar Gypsy e fugir do local. Eu estava ponderando quais passos tomar, quando Jack Harris e Charley Marden entraram no pátio (Aldrich, 2006, p. 52)<sup>39</sup>

<sup>38</sup> [...] escape from home and school, despise the church of their localities and its rules, lie, cheat, and have a crush on an older girl.

<sup>39</sup> The sun cast a broad column of quivering gold across the river at the foot of our street, just as I reached the doorstep of the Nutter House. Kitty Collins, with her dress tucked about her so that she looked as if she had on a pair of calico trousers, was washing off the sidewalk. “Arrah you bad boy!”

Examinando o trecho acima, é possível conhecer algumas das construções acerca do elemento *boyhood* considerado o alicerce da escrita dos *boy books*. Thomas, a protagonista, juntamente com seu grupo de amigos, todos garotos, explodem os fogos de artifícios que seriam usados na comemoração do dia da independência dos Estados Unidos, causando tumulto na cidade, o que os levam a serem presos em uma casa de detenção. Ao final da noite, os garotos conseguem fugir e Tom volta para casa no raiar do dia seguinte, sendo confrontado por seu avô que se encontra lendo uma matéria no jornal local exatamente sobre o caos impulsionado por “malfeitores” na noite anterior, sendo, assim, a descrição do caso feita pelo avô sem nem imaginar que seu neto era um dos líderes de toda confusão.

Pós a referida obra de Thomas Bailey Aldrich, as análises de Gribben (2017, p. 127) destacam que dentre “as narrativas mais psicologicamente envolventes sobre a vida de garotos produzidas dentro dessa tradição de meio século” foram:

“My Aunt Susan” e “The Eve of the Fourth” de Harold Frederic, que foram coletadas em *Marsena and Other Stories of the Wartime* (1894), e os contos *Whilomville* de Stephen Crane, como “His New Mittens” (1898) e “The Fight” (1900). Autores tão diversos quanto Charles Dudley Warner (*Being a Boy*, 1878), William Dean Howells (*A Boy's Town*, 1890), Hamlin Garland (*Boy Life on the Prairie*, 1899) e William Allen White (*The Court of Boyville*, 1899) fizeram contribuições memoráveis (Gribben, 2017, p. 127)<sup>40</sup>

---

cried Kitty, leaning on the mop handle. “The Capen has jist been askin' for you. He's gone up town, now. It's a nate thing you done with my clothes-line, and, it's me you may thank for gettin' it out of the way before the Capen come down.” The kind creature had hauled in the rope, and my escapade had not been discovered by the family; but I knew very well that the burning of the stage-coach, and the arrest of the boys concerned in the mischief, were sure to reach my grandfathers ears sooner or later. “Well, Thomas,” said the old gentleman, an hour or so afterwards, beaming upon me benevolently across the breakfast table, “you didn't wait to be called this morning.” “No, sir,” I replied, growing very warm, “I took a little run up town to see what was going on.” I didn't say anything about the little run I took home again! “They had quite a time on the Square last night,” remarked Captain Nutter, looking up from the Rivermouth Barnacle, which was always placed beside his coffee-cup at breakfast. I felt that my hair was preparing to stand on end. “Quite a time,” continued my grandfather. “Some boys broke into Ezra Wingate's barn and carried off the old stagecoach. The young rascals! I do believe they'd burn up the whole town if they had their way.” With this he resumed the paper. After a long silence he exclaimed, “Hullo!” upon which I nearly fell off the chair. “Miscreants unknown,” read my grandfather, following the paragraph with his forefinger; “escaped from the bridewell, leaving no clew to their identity, except the letter H, cut on one of the benches.” “Five dollars reward offered for the apprehension of the perpetrators.” Sho! I hope Wingate will catch them.” I don't see how I continued to live, for on hearing this the breath went entirely out of my body. I beat a retreat from the room as soon as I could, and flew to the stable with a misty intention of mounting Gypsy and escaping from the place. I was pondering what steps to take, when Jack Harris and Charley Marden entered the yard.

<sup>40</sup> The most psychologically compelling of the narratives about boy-life produced within this half-century tradition were Harold Frederic's poignant “My Aunt Susan” and “The Eve of the Fourth,” which were collected in his *Marsena and Other Stories of the Wartime* (1894), and Stephen Crane's *Whilomville* tales, such as “His New Mittens” (1898) and “The Fight” (1900). Authors as diverse as Charles Dudley

É nesse contexto, especificamente em 1876, com a publicação de *As Aventuras de Tom Sawyer*, que o escritor Mark Twain começa sua jornada para se tornar um dos maiores expoentes dessa manifestação literária sobre a *boyhood* norte-americana. Gribben (2017, p. 127) afirma que o referido trabalho de Twain e todos os acontecimentos ali narrados “têm sido por longo tempo aclamados como o ponto alto das realizações do *boy book*”. Hunter, nessa mesma perspectiva, aponta que Twain se notabiliza em sua primeira obra por dar vozes aos personagens e por não ter um texto somente preenchido de narrativas autobiográficas. Sobre isso, Hunter destaca que:

Desde o momento do primeiro grito da Tia Polly, uma nova espontaneidade e vigor entraram no boy-book; em vez da introdução contida e levemente apologética de um adulto começando a recordar, encontramos personagens imediatamente: um garoto ausente, uma senhora idosa falando por si mesma, com um mínimo de descrição e um máximo de diálogo e ação. Acima de tudo, a cena, os personagens e suas palavras são maravilhosamente reais; e o leitor é imediatamente levado para a situação como se estivesse realmente no local. A força deste livro não é simplesmente que Twain tem a habilidade de descrever personagens e incidentes habilmente e reproduzir diálogos e dialetos tão bem quanto qualquer um antes ou depois dele, mas que ele penetra a mente da criança com uma profundidade muito maior do que os escritores precedentes. Em parte, isso é uma autobiografia vívida; mas é a recordação iluminada e crítica da idade adulta, assim como a lembrança simpática do que a infância sentia, e essas duas estão equilibradas em Twain com uma imparcialidade incomum (Hunter, 1963, p. 433)<sup>41</sup>

Os estudos de Hunter, amparados aqui pela passagem anterior, nos apresentam que a publicação de *As Aventuras de Tom Sawyer*, por Mark Twain, trouxe uma transformação significativa para esse gênero, introduzindo um novo nível de vivacidade, realismo e profundidade psicológica. Portanto, Twain inovou a narrativa do *boy book* ao criar uma determinada habilidade em capturar a essência da infância

---

Warner (*Being a Boy*, 1878), William Dean Howells (*A Boys Town*, 1890), Hamlin Garland (*Boy Life on the Prairie*, 1899), and William Allen White (*The Court of Boyville*, 1899) made memorable contributions.

<sup>41</sup> From the moment of Aunt Polly's first cry a new spontaneity and vigor have entered into the boy-book; instead of the subdued and mildly apologetic introduction of an adult beginning to reminisce, we meet characters, straight- away: an absent boy, an elderly lady speaking for herself, with a minimum of description and a maximum of talk and action. Above all the scene, the characters, and their words are all wonderfully real; and the reader is carried at once into the situation as if he were actually on the spot. The strength of this book is not simply that Twain has the ability to describe character and incident skillfully and reproduce dialogue and dialect as well as anyone before or after him, but that he penetrates the child's mind with a much greater depth than preceding writers. Partly this is vivid autobiography; but it is the enlightened, critical recollection of adulthood as well as the sympathetic remembrance of what child- hood felt like, and these two are balanced in Twain with unusual fairness.

e equilibrar a perspectiva adulta com a percepção infantil. Para Hunter (1963, p. 438)<sup>42</sup> “Twain vai além da mera recordação autobiográfica. Sua narrativa equilibra a lembrança crítica da idade adulta com a percepção empática da infância”. Analisemos o trecho a seguir:

– Ei! Você aí! O que está fazendo nessa plataforma?

Tom não deu a menor resposta. Ao contrário, examinou a última pincelada da brocha como se fosse uma obra de arte. Depois, moveu delicadamente o pincel e examinou o resultado de novo. Ben aproximou-se até ficar do seu lado. Tom ficou com água na boca ao ver a maçã assim tão de perto, mas continuou firme, como se o seu trabalho fosse a coisa mais importante do mundo. Ben falou:

– Alô, companheiro! Te puseram no serviço, hein?

– Ora, é você, Ben. Eu nem tinha reparado.

– Sabe de um troço? Eu vou nadar no rio, vou, sim. Você não gostaria de ir junto? Ah, não, você prefere trabalhar, não é? Trabalhar é muito melhor que se divertir!

Tom virou o rosto para o garoto, contemplou-o por um momento, e falou:

– O que é que você chama de “trabalho”?

– Ué, você não está trabalhando?

Tom recomeçou a cair a cerca e respondeu indolentemente:

– Bem, pode ser que seja e pode ser que não seja. Tudo o que eu sei é que Tom Sawyer está muito satisfeito com o que está fazendo.

– Ora, corte essa! Não vai me dizer que está gostando do serviço!? A brocha continuou em seus movimentos.

– Gostar disso? Ora, eu não vejo por que não deveria gostar. Por acaso deixam um menino pintar uma cerca todos os dias?

Essa afirmação colocou a tarefa sob uma nova luz. Imediatamente, Ben parou de mordiscar sua maçã. Tom deslizava a brocha delicadamente para a direita e para a esquerda, dava uns passinhos para trás a fim de verificar o efeito, acrescentava um toque aqui e ali, recuava de novo para criticar o resultado. Ben observava cada movimento e ia ficando cada vez mais interessado, cada vez mais absorvido. Depois de algum tempo, ele disse:

– Escute, Tom, deixe-me pintar um pouco.

Tom considerou a possibilidade – quase entregou a brocha, mas mudou de ideia.

– Não, não, acho que não vai dar, Ben. Você vê, tia Polly tem muito orgulho dessa cerca, porque fica bem na frente, dando para a rua, sabe? Só se fosse a parte dos fundos. Eu não me importo de deixar você pintar um pouco lá nos fundos e acho que ela também não vai se importar muito. Mas

---

<sup>42</sup> Twain goes beyond mere autobiographical recollection. His narrative balances the critical remembrance of adulthood with the empathetic perception of childhood.



aqui na frente, não sei, não... Pois é, ela tem um baita orgulho desta cerca da frente; o serviço tem de ser feito com muito cuidado; eu acho que não existe um garoto em mil, talvez em dois mil, que seja capaz de pintar esta cerca do jeito que ela tem de ser pintada, para ficar bem do gosto da minha tia.

– Ah, não! Não pode ser tão difícil! Espere um pouco, deixe que eu experimente, só um pouquinho. Se fosse a minha cerca, eu te deixava pintar um pouco, Tom.

– Olhe, Ben, até que eu gostaria, palavra de índio; mas a tia Polly - bem, Jim queria fazer a pintura, até se ofereceu para pintar sozinho, mas ela não deixou. Sid também queria pintar um pouco, mas ela não deixou nem o Sid. Veja a posição em que eu estou. Se você mexesse nesta cerca e acontecesse alguma coisa com ela, eu...

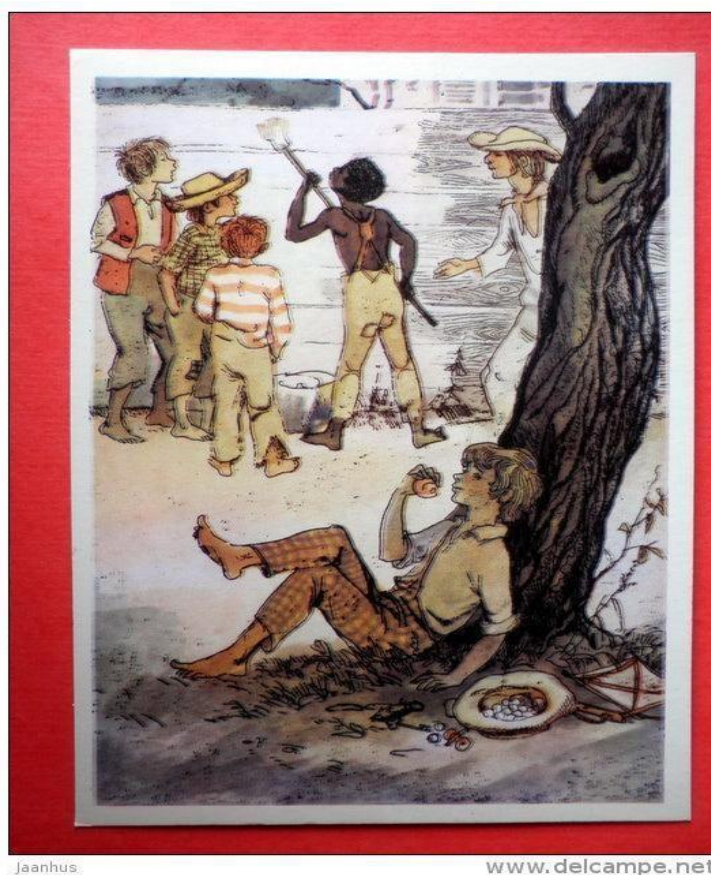
– Deixe disso, eu vou ser tão cuidadoso quanto você. Me deixe experimentar agora, ande! Escute, eu lhe dou um pedaço da minha maçã!

– Puxa vida, não sei. Não, Ben, acho que não vai dar. Tenho medo que você...

– Eu te dou a maçã inteira! (Twain, 2002, p. 9-10)

Como podemos observar, o trecho anterior em destaque apresenta uma cena em que Tom Sawyer manipula habilmente seus amigos para que eles façam seu trabalho por ele. A análise crítica desse excerto nos permite traçar um breve panorama das várias facetas dos *boy books* que são singulares às obras de Mark Twain. Primeiro, Twain usa essa cena para satirizar a preguiça e a astúcia de Tom, bem como as atitudes dos adultos em relação ao trabalho e à autoridade. Ele mostra como Tom consegue transformar uma tarefa trivial em algo desejável para seus amigos, manipulando suas emoções e vaidades. Também, a conversa entre Tom e Ben levanta questões sobre responsabilidade, honestidade e dinâmica de poder. Tom mostra uma falta de escrúpulos ao explorar os desejos de Ben em troca de sua própria vantagem. Ironicamente, ao final de todo o imbróglio, Tom tem a cerca toda pintada por Ben e alguns outros garotos da comunidade em troca de artefatos ganhos por tê-los deixado realizar tal “façanha”.

Figura 13: Pintando a cerca



Fonte: G. Mazurin (1976)<sup>43</sup>

Esse fenômeno da *boyhood* nos textos literários norte-americanos se intensifica e ganha amplitude com outra publicação de Mark Twain: *As Aventuras de Huckleberry Finn*. A obra considerada por Ernest Hemingway como a precursora da literatura americana moderna<sup>44</sup> é referência nos estudos sobre o gênero literário *boy book*. Na perspectiva de Gribben (1988, p. 18), *Huckleberry Finn* começa e termina de maneira típica dos "Boy Books", mas o núcleo do romance é picaresco, descrevendo uma jornada extensa. Isso sugere uma ruptura com a estrutura linear e centrada na infância, combinando autobiografia vívida com uma reflexão crítica adulta,

<sup>43</sup> Disponível em: <https://www.jhpostcards.com/products/illustration-by-g-mazurin-painting-the-fence-the-adventures-of-tom-sawyer-by-m-twain-1976-russia-unused>. Acesso em: 28/05/2024.

<sup>44</sup> Em um livro não tão famoso intitulado *Green Hills of Africa* (1935), Ernest Hemingway declarou famosamente que "toda a literatura americana moderna vem de um livro de Mark Twain chamado \*Huckleberry Finn\*." Embora ele desconsidere o final controverso do romance – Twain estava "apenas trapaceando" – Hemingway afirma que *As Aventuras de Huckleberry Finn* é "o melhor livro que temos... Não havia nada antes. Não houve nada tão bom desde então.". Disponível em: <https://marktwainstudies.com/mark-twains-modernism/>. Acesso em: 31/05/2024.

características que trazem uma complexidade narrativa que desafia as convenções do próprio gênero.

Portanto, analisar o romance *Huckleberry Finn* nos traz mais amostras de como Mark Twain se apropriou das características inerentes aos *boy books*, as quais, combinadas com suas habilidades artísticas como escritor, ressignificou-as para criar um dos maiores exemplos de leitura e estudo da *boyhood* na Literatura. Gribben (1988, p. 17)<sup>45</sup> destaca que em toda a referida obra, Twain a preenche com problemáticas sobre educação, irmãos, igreja, tarefas domésticas, gangues, jogos, travessuras e “alguns outros assuntos definidos ao alcance das atividades permitidas e das aspirações ilícitas de um garoto”.

Mais sobre a história e a construção dos personagens se seguirão adiante neste trabalho. Por enquanto, seguiremos com alguns exemplos de como Mark Twain escreveu sobre o que consideramos de “outros espaços da infância” a partir de suas obras. Em *As Aventuras de Huckleberry Finn*, o leitor é alertado, logo no prefácio, de que, apesar do protagonista ser um garoto, não se pode esperar por lições morais ou normas de virtudes. Twain (2014, p. 05), escreve: “pessoas que tentarem encontrar um motivo nesta narrativa serão processadas; pessoas que tentarem encontrar uma moral nela serão banidas; pessoas que tentarem encontrar um enredo nela serão fuziladas”.

Assim, Twain, como já mencionado anteriormente, intensifica o espírito da *boyhood* norte-americana. Vemos isso quando Huck finge sua própria morte para escapar do pai violento e então iniciar sua jornada de aventuras pelo rio Mississipi, fato comprovado no trecho a seguir:

Até lá onde estava a canoa o terreno era limpo de capins, de modo que ficaram sinais. Examinei bem esse ponto. Tudo em ordem. Tomei então a espingarda e saí à caça pelos matos circunvizinhos. Súbito dei com um porco alongado — isto é, porco doméstico que foge e logo fica selvagem. Matei-o e trouxe-o para a cabana. Lá chegando, escangalhei a porta a machadadas, de modo a dar idéia de invasão com arrombamento. Entrei com o porco e pú-lo perto da mesa, onde lhe cortei a garganta com o machado, fazendo o sangue empapar o chão de terra batida. Em seguida enchi um saco de estopa com pedras e o arrastei de onde estava o porco até ao rio, atravessando pelo mato. Lá fi-lo desaparecer dentro d'água. Tornava-se claramente visível que um corpo tinha sido levado de arrasto da cabana ao rio. Que pena Tom

---

<sup>45</sup> A few other subjects defined the extent of a boy's permitted activities and illicit aspirations.

Sawyer não estar presente! Bateria palmas à minha engenhosidade (Twain, 2005, p. 42)<sup>46</sup>

Huck pega um machado, mata um porco, simula um corpo boiando na água e foge. Não há espaços para reflexões ou buscas por entendimentos, o leitor se confronta com ações. É, portanto, que Hunter (1963, p. 437) afirma que "Huck é uma espécie de amálgama dos elementos extremos da infância: do primitivismo, da aparente amoralidade, da liberdade completa e da ignorância natural." Dessa forma, Twain nos apresenta uma personagem liberta, sentimento este que a permite explorar o mundo e fazer suas próprias descobertas, mas também que a coloca em situações perigosas e moralmente ambíguas.

Outro espaço da infância dos *boys books* de Twain é a fuga da civilidade. Não são aceitos pelos seus garotos imposição de regras, ritos e, sobretudo, de conceitos implementados por uma sociedade comandada por adultos. Huck usa o dialeto do "seu mundo", fugindo das normas padrões da língua inglesa, ele usa a roupa que gosta e se sente confortável, mesmo quando há obrigatoriedade de trajes para frequentar certos eventos e, talvez a mais controversa atitude do garoto, principalmente pelo contexto histórico-social em que viveu, a amizade com aquele de uma das classes mais marginalizadas do período: Jim, um escravo fugitivo. Vejamos o seguinte trecho:

Jim aprestou a canoa colocando no assento o seu capote para que eu fosse mais comodamente: depois entregou-me o remo, dizendo:

— Logo estarei pulando de contente; serei um homem livre, graças ao Huck! Não fosse você e eu me conservaria toda a vida um escravo sofredor. Jamais hei de esquecer disto, Huck. Você é o melhor e o único amigo que já tive neste mundo.

Eu estava deliberado a denunciá-lo, mas ao ouvir as suas últimas palavras faltaram-me forças. E ainda me conservava em luta comigo mesmo quando ouvi sua voz, já distante:

— Lá vai o amo Huck, o único homem branco que soube ser nobre com o velho Jim! ...

Estas palavras deixaram-me doente. Mas era preciso não fraquear e levar avante a minha resolução, tirando um peso da consciência.

Nisto surge um barco trazendo dois homens armados. Pararam e obrigaram-me a fazer o mesmo.

---

<sup>46</sup> Todas as traduções da obra *As Aventuras de Huckleberry Finn* neste trabalho são de autoria de Monteiro Lobato (2005).

— Que vai ali adiante? inquiriu um deles.

— Um pedaço de balsa.

— É sua?

— Sim, senhor.

— Há mais alguém?

— Um companheiro.

Estamos à procura de cinco negros fugidos. O seu companheiro é preto ou branco?

Não respondi de pronto. As palavras enroscavam-se-me na garganta. A situação tornou-se por demais grave. Senti que ia fraqueando e atirei uma resposta:

— Somos brancos. (Twain, 2005, p. 93)

O trecho acima aborda a luta interna de Huck enquanto ele enfrenta o dilema moral de ajudar Jim a alcançar a liberdade, contrariando as normas sociais e legais de seu tempo. No entanto, Huck, mesmo sabendo das consequências e sentindo o peso da responsabilidade, decide não entregar Jim aos homens armados e, em vez disso, mente sobre sua situação para protegê-lo. Essa decisão marca um ponto crucial na narrativa, destacando o crescimento moral de Huck e sua evolução como um legítimo representante do gênero literário dos *boy books*.

Gribben (1988, p. 22), a partir de vários outros exemplos e análises, conclui que *As Aventuras de Tom Sawyer* e *As Aventuras de Huckleberry Finn* vão ao encontro de outras obras do mesmo gênero, pois possuem elementos em comum como “meninos que temem e desafiam as autoridades adultas, exaltam feitos corajosos, experimentam várias identidades”<sup>47</sup> e, também “são controlados pelas decisões dos pais, planejam rebeliões contra injustiças e fazem brincadeiras cruéis.”<sup>48</sup> No entanto, ele destaca que Mark Twain amplifica tais características do gênero ao deixar um pouco mais de lado o aspecto autobiográfico e decidir por dar voz em discurso direto aos seus garotos protagonistas. É, portanto, com esses aspectos em conjunto, que há nas obras de Twain uma genuinidade, um sentimento de libertação para mostrar a infância como um espaço de nossas vidas multifacetado.

---

<sup>47</sup> [...] the boys fear and defy adult authorities, adulate brave deeds, experiment various identities.

<sup>48</sup> [...] are controlled by parental decisions, plot rebellions against injustice, play cruel pranks.

### 3.2 Notas sobre o romance *As Aventuras de Tom Sawyer*.

*As Aventuras de Tom Sawyer* é um retrato atemporal da infância e uma crítica sutil à sociedade norte-americana do século XIX. As aventuras e travessuras vividas por Tom Sawyer consolidam-no como sendo uma personagem querida e emblemática da literatura mundial, simbolizando a liberdade, a imaginação e a pluralidade da infância. A história se passa na fictícia cidade de São Petersburgo, às margens do rio Mississippi, durante a década de 1840. A obra é um exemplo vívido da *boyhood* no sul dos Estados Unidos e uma tessitura sarcástica sobre os valores e normas sociais da época.

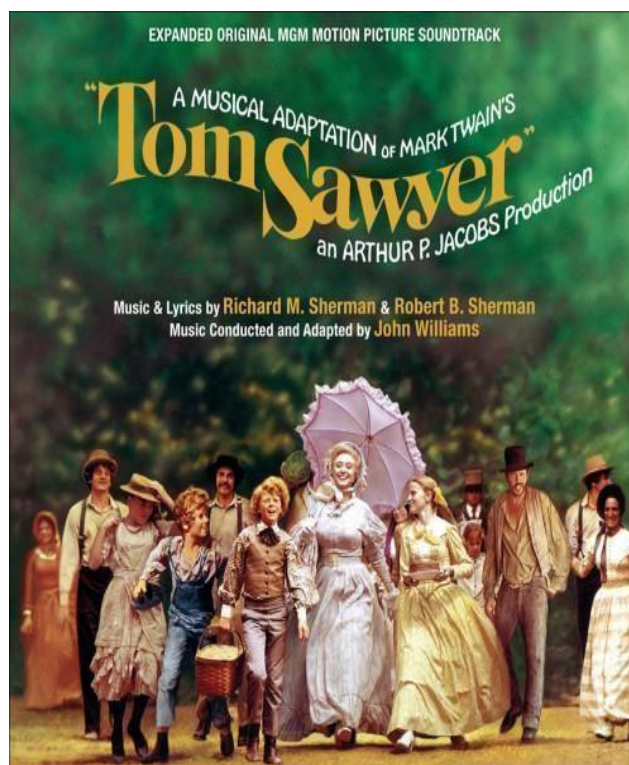
São inúmeros os estudos publicados em livros e trabalhos acadêmicos sobre essa distinta obra de Mark Twain. Também, são encontradas diversas traduções e adaptações para outras mídias, tais como para o cinema, a televisão, os HQs, jogos e muitos outros. No universo dos videogames, por exemplo, temos o reconhecimento de pelo menos três jogos: *The Adventures of Tom Sawyer* (1989), *Square's Tom Sawyer* (1989) e *Mark Twain's Tom Sawyer: Survival Game*, na qual a proposta deste último é colocar os jogadores no papel do garoto Tom Sawyer tentando sobreviver em uma ilha com atividades como pesca, caça e acampamento<sup>49</sup>.

No meio cinematográfico e televisivo, a trama de *Tom Sawyer* desde cedo despertou interesse nos produtores dos principais estúdios norte-americanos, sendo a história adaptada várias vezes em um curto espaço de tempo. No cinema, podemos citar a primeira aparição de Tom nas telas em *Tom Sawyer* (1907), um filme mudo, produzido pela Kalem Studios, e, também, o filme do *corpus* desta pesquisa, *The Adventures of Tom Sawyer* (1938), dirigido por Norman Taurog. Na televisão, a variedade de adaptações chama atenção, pois são encontradas desde musicais até desenhos animados, como *Tom Sawyer* (1973), de Don Taylor; *The Animated Adventures of Tom Sawyer* (1998), de William R. Kowalchuk Jr e *Tom Sawyer* (2000), de Paul Sabella.

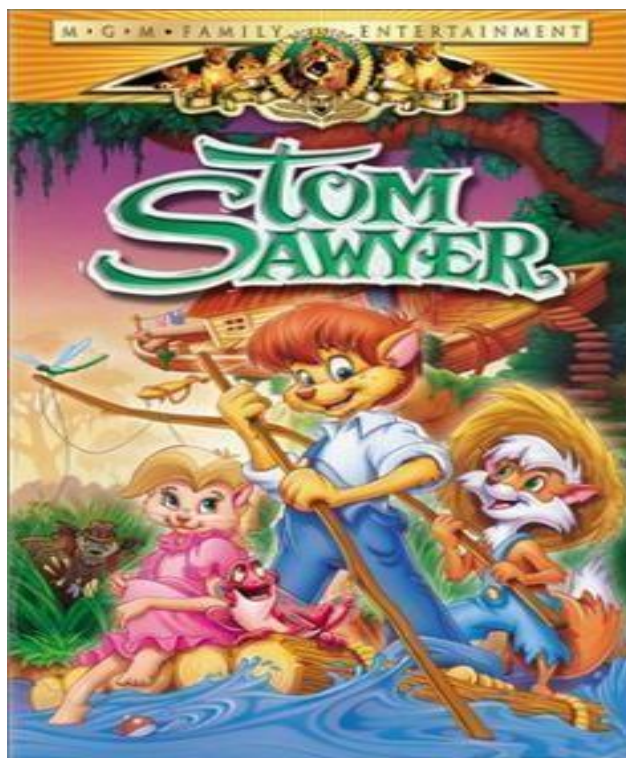
---

<sup>49</sup> Os jogos citados seguem, respectivamente em : <https://nesjunk.com/2023/05/03/adventuresoftomsawyer/> e [https://store.steampowered.com/app/1429220/Mark\\_Twains\\_Tom\\_Sawyer\\_Survival\\_Game/](https://store.steampowered.com/app/1429220/Mark_Twains_Tom_Sawyer_Survival_Game/). Acesso em: 06/06/2024

Figura 14: *Tom Sawyer* (1973)



Fonte: Movie Poster (1973)

Figura 15: *Tom Sawyer* (2000)

Fonte: IMDB (2000)

A trama de *As Aventuras de Tom Sawyer* se desenrola a partir da aparição de Tom, um órfão que vive com sua tia Polly, seu meio-irmão Sid e sua prima Mary. O livro começa com a tia Polly gritando pelo nome de Tom enquanto o procura ao redor da vizinhança. Ela quer indagá-lo sobre o desaparecimento de um pote de geleia da cozinha. Momentos depois, o garoto é descoberto por sua tia enquanto tentava fugir do armário em que estava escondido, mas, de forma astuta, consegue escapar do castigo iminente e foge para a rua. Vejamos o acontecimento no trecho a seguir:

- Tom! Onde está você? To-o-om!...

Justamente nesse momento, ela escutou um barulhinho muito leve às suas costas e virou-se bem a tempo de agarrar um meninozinho pelos fundilhos frouxos das calças. O garoto esperneou, mas não conseguiu fugir.

- Ah, peguei! Devia ter me lembrado daquele armário. O que é que você estava fazendo socado lá dentro?

- Nada, titia!

- Ah, nada, é? Olhe o estado de suas mãos! Veja só como sua boca está melada! Que meleca toda é essa?

- Eu não sei, titia!

- Ah, o pobrezinho não sabe!... Pois eu sei muito bem o que é. É geleia, sem a menor dúvida. E olhe que eu já lhe disse milhares de vezes que, se não



parasse de mexer nos potes de geleia, eu ia arrancar sua pele! Onde é que está o meu chicote?

O “espectro” da chibata pairava no ar entre eles. O perigo era desesperador.

- Minha nossa! Olhe para trás, titia!

A velha senhora girou nos calcanhares, com medo de algum perigo, enquanto arrebanhava as saias para evitar que fossem rasgadas. Imediatamente o rapazinho saltou por cima da cerca alta de tábuas de madeira e desapareceu do outro lado (Twain, 2002, p. 03).

A história continua com Tom tentando equilibrar suas travessuras com suas responsabilidades escolares e religiosas. Sua paixão por Becky Thatcher, uma nova aluna na escola, adiciona uma camada de romance infantil à trama. Tom, que havia estado obcecado por Amy, esquece-a instantaneamente ao ver Becky, destacando a rapidez com que as emoções infantis podem mudar: “Uma certa Amy Lawrence desapareceu de seu coração sem deixar para trás sequer uma lembrança” (Twain, 2002, p. 48). Ele tenta chamar a atenção de Becky com uma série de “palhaçadas”, mas fica desapontado quando ela parece ignorá-lo. No entanto, o gesto final de Becky de lançar uma flor sobre a cerca dá a Tom um traço de esperança, alimentando suas fantasias românticas e impulsionando suas ações subsequentes. Eis o trecho:

Ele adorou este novo anjo com um olhar disfarçado fazendo de conta que estava olhando para outro lado até que percebeu que ela o tinha avistado; então fingiu não saber que ela se achava presente e começou a “se mostrar” de todas as maneiras absurdas que os meninos fazem a fim de conquistar sua admiração. Continuou a fazer um monte de bobagens e palhaçadas por algum tempo, mas então, bem quando se encontrava no meio de uma exibição atlética um tanto perigosa, lançou um olhar para o jardim e notou que a menina tinha virado as costas e estava se encaminhando tranquilamente para a casa. Tom avançou até a cerca e debruçou-se sobre ela, o coração cheio de luto, esperando que ela se demorasse um pouco mais. A garota parou por um momento nos degraus e então moveu-se em direção à porta. Tom emitiu um profundo suspiro quando ela colocou o pé no limiar, porém logo seu rosto se iluminou porque um momento antes de desaparecer ela lançou um amor-perfeito por cima da cerca. O menino correu e parou a um palmo e meio da flor; então colocou a mão em concha sobre os olhos e começou a olhar rua abaixo como se tivesse visto uma coisa de grande interesse naquela direção. Em seguida apanhou uma palha do chão e experimentou equilibrá-la na ponta do nariz com a cabeça inclinada bem para trás; e enquanto se movia para um lado e para o outro em seu esforço para não deixá-la cair, ele foi se aproximando cada vez mais do amor-perfeito. Finalmente seu pé descalço estava sobre ele, os dedos ágeis se fecharam sobre a prenda e ele seguiu pulando em um pé só com o tesouro desaparecendo na esquina. Mas foi só por um minuto – apenas o tempo necessário para colocar a flor em um bolso interno do casaco e abotoá-lo firmemente, sentindo o amor-perfeito bem junto de seu coração – ou mais

provavelmente junto de seu estômago porque ele não tinha um conhecimento lá muito bom de anatomia e na verdade não dava a menor bola para isso (Twain, 2002, p. 48).

Tom Sawyer é amigo de Huckleberry Finn, um garoto sem supervisão parental que vive o cotidiano de acordo com seus próprios princípios. Isso desperta em Tom uma enorme admiração: “ele não tinha de ir à escola nem à igreja, nem de chamar ninguém de mestre ou de obedecer a ninguém; podia ir aonde quisesse e fazer o que lhe agradasse” (Twain, 2002, p. 27). Tom define seu amigo Huck como sendo “um menino livre” (Twain, 2002, p. 27). Juntos, eles se envolvem em várias aventuras à beira do rio Mississipi. Em uma de suas escapadas noturnas, Tom e Huck testemunham o assassinato de Dr. Robinson por Injun Joe no cemitério local. Aterrorizados, os garotos fazem um pacto de silêncio, temendo represálias do autor do crime.

O clímax da história ocorre quando Tom e Becky se perdem em uma caverna durante um piquenique escolar. Enquanto tentam encontrar a saída, eles encontram Injun Joe, que também está escondido na caverna. Tom demonstra coragem e engenhosidade ao encontrar a saída e salvar Becky. Posteriormente, Tom revela a localização de um tesouro escondido, levando à captura de Injun Joe e à recuperação do ouro. Assim, Tom passa a ser considerado um herói local e ganha a atenção daqueles que antes o desprezavam, como mostra o seguinte trecho:

De repente, quando passava pela rua, a cidade começou a se agitar, as pessoas corriam em direção à casa do juiz Thatcher. Tom e Huck estavam cercados por uma multidão que os aclamava. Alguém os ergueu sobre os ombros, e a história de como encontraram o tesouro foi contada inúmeras vezes. Todos os detalhes foram discutidos e debatidos com entusiasmo. Os meninos eram os heróis do dia. Tom e Huck, os grandes descobridores, tinham trazido de volta uma fortuna em ouro (Twain, 2002, p. 124).

A boa recepção por parte dos críticos literários e principalmente dos leitores logo no período da publicação de *As Aventuras de Tom Sawyer* pode ser entendida pelos estudos de alguém que foi muito próximo a Twain. Seu primo, Cyril Clemens, em sua obra intitulada *My cousin Mark Twain* (1939), contribuiu para as análises dos motivos que fazem a referida obra de Twain ter se popularizado tanto entre crianças e adultos. Segundo Clemens, Tom Sawyer era um garoto real, nem somente bom ou ruim, mas uma mistura de virtudes e rebeldias, elementos inerentes a qualquer ser

humano em processo de amadurecimento. No entanto, Twain escreveu tudo isso com um viés de humor envolto também de romantismos, vejamos:

Mark Twain foi tão generoso com os meninos em Tom Sawyer que lhes permitiu fazer mais do que simplesmente brincar de serem piratas. Ele lhes deu aventuras que todos os meninos, em seus sonhos mais profundos, fingem ter. Ele fez coisas extravagantes e dramáticas acontecerem com eles; eles enfrentaram assassinos, conquistaram suas amadas e descobriram ouro escondido. Ele os tornou tão reais que a própria realidade deles é o estímulo para o riso do leitor adulto; mas ele embutiu essa realidade no romance de um enredo tão fiel às regras convencionais da escrita de romances românticos de meados do século XIX quanto aos devaneios do menino que o próprio Mark Twain havia sido (Clemens, 1939, p. 10)<sup>50</sup>

Pelas palavras acima de Clemens, podemos confirmar o quanto Mark Twain se tornou notório na literatura norte-americana mesmo em vida. Twain ganhou diversos prêmios, honrarias e títulos, rapidamente logo após as publicações de suas obras de aventuras. A capacidade de Twain de infundir humor, ação e uma profunda compreensão psicológica da mente infantil fez de Tom Sawyer um ícone literário e as aventuras atemporais por ele narradas continuam despertando interesse naqueles que dão a chance de conhecê-las.

### 3.3 Notas sobre o romance *As Aventuras de Huckleberry Finn*.

Escrever sobre *As Aventuras de Huckleberry Finn* é um desafio para aqueles que se aventuram nessa jornada. São inúmeros os trabalhos acadêmicos, os livros, as resenhas, as críticas, as reportagens e as adaptações para outras mídias acerca do mais conhecido romance de Mark Twain. Renomados escritores e poetas como Hemingway consideram que toda literatura americana moderna parte dessa obra de Twain, que não há nada antes e nada após. Outros como William Faulkner atribuem

---

<sup>50</sup> Mark Twain was so generous to the boys in Tom Swayer that he let them do more than merely play at being pirates. He gave them adventures that all boys, in their longing dreams, make believe they have. He made extravagant, dramatic things happen to them; they were pitted against murderers, won their ladyloves, and discovered hidden gold. He made them so real that their very reality is the stimulus of the adult reader's laughter; but he embedded this reality in the romance of a plot as true to the conventional rules of mid-nineteenth century romantic novel writing as it was to the day-dreams of the boy Mark Twain himself had been.

Twain como “o pai da literatura americana”. Ainda, T.S Eliot descreveu o livro como uma obra-prima, elogiando o uso da linguagem vernacular por Twain e sua capacidade de capturar a essência da experiência americana<sup>51</sup>.

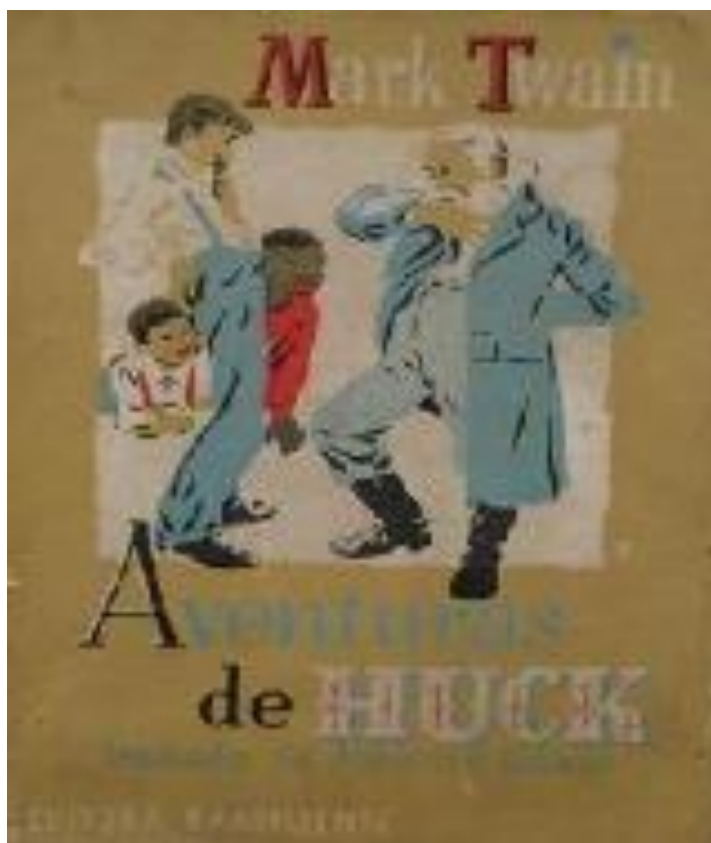
No Brasil, os principais estudos sobre *Huck Finn* têm como foco as problemáticas envolvendo a tradução dos dialetos das personagens, sobretudo do escravo Jim, para o português brasileiro. Destacamos nessa área os trabalhos de Vera Lúcia Ramos, *A civilização-civilização de Huckleberry Finn: uma proposta de tradução* (2008); de Liliam Cristina Marins, *Literatura traduzida e formação do leitor: a recepção de As aventuras de Huckleberry Finn, Mark Twain, traduzida por Monteiro Lobato* (2009) e Vanessa Lopes Lourenço Hanes, *As Aventuras de Huckleberry Finn de Mark Twain, Tradução de Rosaura Eichenberg* (2011).

Existem pelo menos três traduções brasileiras conhecidas de *As Aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain. As mais destacadas são: a tradução de Monteiro Lobato (1934), uma das primeiras traduções e bastante popular entre os leitores brasileiros, graças ao prestígio de Lobato como escritor também. Temos também a tradução de Alfredo Ferreira (1954) e a tradução de Sergio Flaksman (1996). Essas traduções variam em termos de estilo e abordagem, cada uma lidando de modo particular sobre as palavras e o teor puramente regional da obra de partida, mas todas contribuem significativamente para a disseminação da obra no Brasil.

---

<sup>51</sup> Texto crítico disponível em: <https://marktwainstudies.com/mark-twains-modernism/>. Acesso em: 13/06/2024.

Figura 16: Tradução de Monteiro Lobato (5º ed)



Fonte: Editora Brasiliense (1954)

*As Aventuras de Huckleberry Finn* narra a história de dois fugitivos: Huck, um garoto branco, e Jim, um escravo negro. Huck foge de seu pai alcoólatra e de uma sociedade que busca civilizá-lo constantemente, impondo-lhe modos de comportamento, regras de vestimentas e obrigatoriedades escolares. Jim foge da escravidão, da sua dona que o forçava a trabalhos pesados e que tinha intenção de vendê-lo para as plantações do Sul dos Estados Unidos, lugar a qual ficaria cada vez mais distante de sua esposa, também escrava. Ambos, Huck e Jim, se encontram na Ilha Jackson, onde formam uma aliança improvável e embarcam em uma jornada pelo curso do rio Mississippi. Vejamos esse encontro:

Dirigimo-nos para onde estava a canoa, e enquanto Jim acendia fogo num relvado, eu produzi, presunto, farinha, café, uma chocolateira, uma frigideira, açúcar e duas canecas, o que deixou o negro boquiaberto, e convencidíssimo de que eu tinha parte com o diabo. Um bom peixe, frito por Jim, completou a excelente refeição. Comemos a valer.

Em seguida deitamo-nos na relva, a fumar preguiçosamente.

— Afinal, quem foi assassinado na cabana, Huck? perguntou Jim.

Narrei-lhe, então, as minhas aventuras, que ele achou admiráveis, e dignas de Tom Sawyer.

— E você, como veio parar aqui? indaguei por minha vez.

Jim não respondeu-me de pronto receoso, mas afinal disse: — É melhor calar-me.

— Por que, Jim?

— Tenho minhas razões. Mas se você promete guardar segredo ...

— Conte comigo, Jim.

— Pois então fique sabendo que fugi.

— Que está a dizer-me, Jim?

— Lembre-se que prometeu guardar segredo, Huck.

— Não quebrarei minha promessa, Jim: pode ficar sossegado. Que me chamem abolicionista e o resto, pouco me importa. Não pretendo reaparecer na cidade. Conte-me agora as suas aventuras (Twain, 2005, p. 77).

Ao longo da jornada, Huck e Jim enfrentam diversas aventuras que incluem encontros com vigaristas, como o Rei e o Duque, situações de vida ou morte e dilemas morais profundos. Durante esses momentos, Huck enfrenta um intenso conflito interno com a moralidade da sua época, questionando se deve entregar Jim, conforme exigido pelas leis da sociedade, ou ajudá-lo a alcançar a liberdade, desafiando os valores escravocratas predominantes do contexto histórico-social sulista norte-americano do século XIX.

No decorrer dessa fuga, eles desenvolvem uma profunda amizade, e Huck começa a ver Jim como um ser humano e não apenas como um escravo. No entanto, um nevoeiro faz com que eles percam o rumo, navegando para o Sul em vez do Norte. Tal erro os leva ao encontro de dois trapaceiros que eventualmente vendem Jim para uma família sulista, os Phelps. Huck, então, depois de sofrer imensamente com pensamentos e medos de ordem moral, pois estaria ajudando um escravo, decide por elaborar um plano para resgatar Jim por finalmente entendê-lo como um fiel companheiro. Vejamos:

Medonha e hedionda resolução, mas já estava tomada, e não desejei voltar atrás. Não quis mais saber de reformar-me. Resolvi varrer com as idéias puritanas da minha cabeça e tornar a ser o menino mau que sempre fora. Quem nasceu para dez réis não chega a vintém e estava acabado. Eu iria arrancar Jim do seu novo cativeiro; e se me ocorresse coisa pior não hesitaria

em pôr mãos à obra! Perdido por um, perdido por mil! Rebuscando na cachola, procurando planos para salvar Jim, dei com um que me pareceu bom. Examinei a situação de uma ilhota coberta de árvores, que se via a certa distância e ao escurecer já lá estava com a balsa. Após escondê-la em lugar seguro, deitei-me para dormir. Despertei pela madrugada, comi alguma coisa, vesti roupa limpa, fiz uma trouxa do que julgava mais necessário<sup>371</sup> e, tomando a canoa, fui desembarcar onde supus ser terras de Mr. Phelps. Oculte a trouxa no mato, e enchendo a canoa com água e blocos de pedras afundei-a em lugar onde pudesse encontrá-la novamente, milha abaixo duma pequena serraria (Twain, 2005, p. 214).

Nos capítulos finais, é revelado que Miss Watson havia libertado Jim em seu testamento, um fato já conhecido por Tom Sawyer, mas mantido em segredo até que seus planos excêntricos de resgate se desenrolassem. A narrativa culmina com Huck rejeitando a tentativa de adoção pela tia Sally Phelps, preferindo seguir para os territórios indígenas, evitando assim a "civilização" que tanto detestava. Eis a cena de desfecho das aventuras de Huck Finn:

Nada mais há, pois, para ser escrito, o que me alegra deveras. Se eu soubesse como é difícil escrever um livro não o teria começado. É a primeira e última vez que me meto a escritor. E pelo que vejo tenho de alcançar o território dos índios antes dos outros, pois a tia Sally está disposta a adotar-me e civilizar-me. E eu já sei o que isso significa... (Twain, 2005, p. 296).

A estrutura narrativa do romance gerou debates significativos entre os críticos, contudo, foram os temas abordados que despertaram maior interesse investigativo. Twain aborda questões sensíveis como liberdade e escravidão; sociedade e individualidade; ganância e vícios particulares, entre outros. É por meio de um menino, Huck, o narrador protagonista, que se revelam situações que expõem comportamentos eticamente questionáveis. Em seus estudos, Vera Lúcia Ramos (2018) destacou situações como:

A rixa entre duas famílias (os Grangerford e os Shepherdson, Capítulo 18) que, depois de anos de enfrentamento, acabam se exterminando, restando apenas Sophia Grangerford e Harvey Shepherdson, que fogem para se casar; a covardia de um homem poderoso (Colonel Sherburn, Capítulo 21) ao assassinar um bêbado (Boggs) que o afronta desarmado e, ao mesmo tempo, a coragem do mesmo Sherburn (Capítulo 22) ao enfrentar e dispersar a multidão que planejava linchá-lo; os diversos golpes e decorrente linchamento do rei e do duque (Capítulos 19 a 33), um exemplo de justiça feita pelas mãos de pessoas sem a crença em uma justiça feita por leis; roubos, trapaças e mentiras como resultado da atitude de diversas

personagens; além do racismo explícito, principalmente no discurso de Pap Finn (Capítulo 6) (Ramos, 2018, p. 12).

Essas temáticas e exemplificações citadas anteriormente geraram debates diversos no contexto sociocultural norte-americano durante anos seguidos após a publicação da obra, levando a proibição de sua leitura em vários espaços da sociedade, tais como escolas e universidades. Segundo Ramos (2018, p. 12), Twain “incomoda” alguns leitores por tocar em “pontos nevrálgicos”, isto é, levanta questões sensíveis em uma narrativa que tem como sua protagonista uma criança e que, à priori, tem seu público leitor também infanto-juvenil.

Thomas Inge (1985) também analisou as múltiplas recepções do livro *As Aventuras de Huckleberry Finn* no decorrer dos anos e em contextos de chegada. Para Inge (1985, p. 07), ao abordar discussões vigentes relacionadas “à liberdade x responsabilidade social, ao caráter público e aos vícios próprios, e à institucionalização do racismo, Clemens estava lidando com o que viriam a ser os conflitos sociais e políticos centrais da América do século XX”<sup>52</sup>. Esse mal-estar expresso pela ala conservadora norte-americana sobre a obra fez com que a o Comitê da Biblioteca Pública de Concord, Massachusetts, decidisse impedir a figuração do livro em suas estantes, como vemos na seguinte nota:

O Comitê da Biblioteca Pública de Concord (Massachusetts) decidiu excluir o último livro de Mark Twain desta biblioteca. Um membro do comitê diz que, apesar de não querer defini-lo como imoral, o livro não contém mais do que pouco humor e de um tipo muito grosseiro. Ele o classifica como um lixo completo. O bibliotecário e outros membros do comitê concordam com ele, definindo-o como inculto, grosseiro e deselegante, descrevendo experiências decadentes; concluindo que o livro todo serve mais a cortiços do que para pessoas inteligentes e respeitáveis (Inge, 1984, p. 06)<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> In addressing the problems of freedom vs. social responsibility, public character and private vice, and the institutionalization of racism, Clemens was dealing with what would prove to be the central social and political conflicts of twentieth century America.

<sup>53</sup> The Concord (Mass.) Public Library Committee has decided to exclude Mark Twain's latest book from the library. One member of the committee says that, while he does not wish to call it immoral, he thinks it contains but little humor, and that of a very coarse type. He regards it as the veriest trash. The librarian and the other members of the committee entertain similar views, characterizing it as rough, coarse and inelegant, dealing with a series of experiences not elevating, the whole book being more suited to the slums than to intelligent, respectable people.



Expressões e termos considerados racistas, como *nigger*, erros gramaticais constantes nas falas das personagens protagonistas, Huck e Jim, já que ambas não eram alfabetizadas e dialetos particulares do povo do Sul norte-americano são mais alguns dos exemplos que fizeram *As Aventuras de Huckleberry Finn* enfrentar polêmicas que se seguem até nosso século XXI. No início dos anos 2000, o professor Alan Gribben, já citado aqui no nosso trabalho, decidiu reescrever os dois *boy books* de Twain com o propósito de substituir palavras como *injun* por *indian* e *nigger* por *slave*, devido à carga negativa contida em tais vocábulos. (Ramos, 2018, p 17).

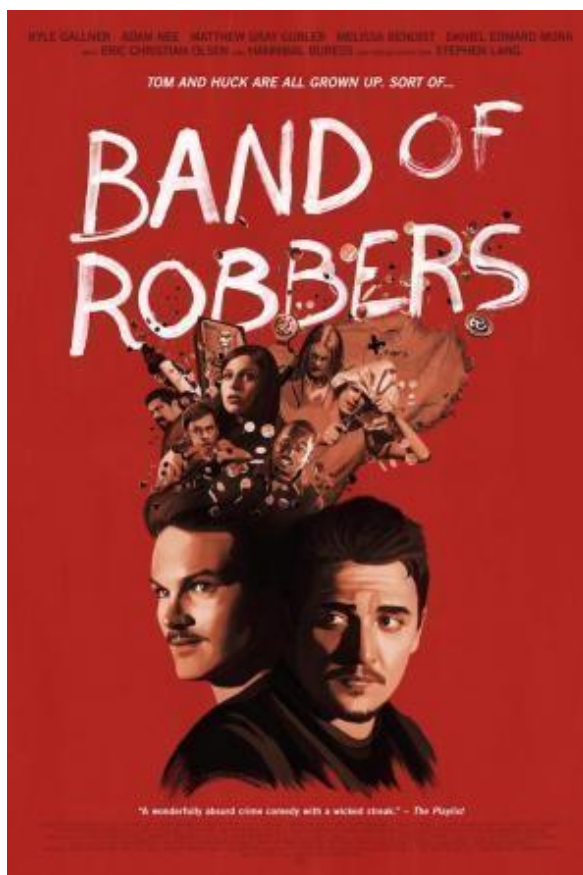
Tais polêmicas parecem não ter chegado ao Brasil, pelo menos não há relatos ou estudos aprofundados que atestem isso. O fato é que a obra teve sua primeira tradução para o português brasileiro produzida pelo escritor Monteiro Lobato em 1934 e publicada pela Companhia Editora Nacional. O livro teve uma boa recepção por parte dos leitores brasileiros, muito devido ao prestígio de Lobato na época, tendo ele sido tradutor também de outros clássicos da literatura infanto-juvenil como *Peter Pan*, *Alice no País das Maravilhas*, *Robinson Crusoé*, *Tom Sawyer* – também de autoria de Mark Twain - e *As Viagens de Gulliver* (Milton, 2002, p. 120).

Enquanto discussões de cunho social, históricas e até linguísticas persistem, o fato é que *As Aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain continua em ascensão, tendo a obra sido adaptada para diversas mídias ao longo dos anos, refletindo assim sua duradoura popularidade e influência. Dentre as mais diversificadas citamos *Huckleberry's Adventures* (1976), uma animação japonesa de Hiroyoshi Mitsunobu; *Band of Robbers* (2015), um filme com personagens adultos no papel de Tom e Huck enfrentando a violência da cidade grande e também inspirou a criação de músicas como *Hand for the Hog* e *Free At Last* compostas por Roger Miller. Toda essa pluralidade de releituras, reescritas e adaptações nos levam a reafirmar o caráter de atemporalidade dessa memorável obra de Twain.

Figura 17: *Huckleberry's Adventures* (1976)



Fonte: IMDb (2024)

Figura 18: *Band of Robbers* (2015)

Fonte: IMDb (2024)

Figura 19: Músicas sobre Tom e Huck



Fonte: *The New York Times* (1985)

### 3.4 Os *bad boys* Tom e Huck.

Os personagens Tom Sawyer e Huckleberry Finn, criados por Mark Twain, são representantes icônicos dos *bad boys* da literatura americana, muito por desafiarem as normas sociais e comportamentais de suas épocas. Em *As Aventuras de Tom Sawyer* e *As Aventuras de Huckleberry Finn*, Twain retrata esses jovens como figuras que encarnam, tanto a rebeldia quanto a autenticidade, oferecendo uma crítica sutil à moralidade rígida e ao conformismo da sociedade do século XIX. Ao explorar as travessuras, a astúcia e a busca por liberdade de Tom e Huck, Twain redefine o conceito de *bad boy*, não como uma figura meramente transgressora, mas como um símbolo de resistência e questionamento das convenções sociais, representando a complexidade e as contradições inerentes à infância e à formação do caráter.

Hunter (1963, p. 04) analisa que essa construção de personagens sob o viés *bad boy* foi uma evidente reação por parte de alguns escritores norte-americanos contra “a visão idealizada romântica da criança como sendo cheia de graça celestial, pura, inocente e espiritual de uma maneira adulta.”<sup>54</sup> No entanto, Hunter também pontua que essa reação na escrita de Twain, não se desenvolveu em meio a extremismos e exageros, pois há em seus garotos ainda traços de bondade e moralidade. Essa combinação de elementos faz com que o autor seja reconhecido como um “romântico-realista”. Vejamos no seguinte trecho mais outra dessa relação de Twain com a literatura dos *boy books*:

Superficialmente, esses livros de meninos mostram o alto astral, a travessura e o senso moral ainda não desenvolvido da criança; mas eles se baseiam em uma crença mais profunda na normalidade e na adequação dessa própria amoralidade, uma crença de que os instintos da criança ainda são bons e de que o senso moral se desenvolve naturalmente mais tarde (Hunter, 1963, p. 04)<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> [...] the Romantic idealized view of the child as full of heavenly grace, pure and innocent and spiritual in an adult way.

<sup>55</sup> Superficially these boy- books show the high spirits and mischievousness and undeveloped moral sense of the child; but they rest upon a deeper belief in the normality and satisfactoriness of this very amorality, a belief that the instincts of the child are still good and that a moral sense grows up naturally later.

Como citado anteriormente, essas amostras de transgressão dos garotos protagonistas de Mark Twain são identificadas pelo leitor rapidamente, pois são construídas por meio de cenas em que prevalecem mentiras, fugas, enganações, desobediência aos adultos, aversão a escola e aos cultos religiosos, rebeldia e contestações às normas sociais, além de situações mais sérias como o testemunhar de um assassinato e certas violações das leis locais do período, nesse último caso, tem-se como principal exemplo a contribuição direta de Huck Finn em ajudar um escravo fugitivo na busca de liberdade.

Já nas primeiras páginas de *As Aventuras de Tom Sawyer*, nos deparamos com a firme atitude de desobediência às ordens de Tia Polly pelo garoto Tom, o qual sai para brincar na rua enquanto deveria estar na escola. As palavras iniciais de Tia Polly e seus pensamentos acerca do paradeiro de Tom nos revelam uma tensão na relação entre os dois, o que se confirma com uma frase ameaçadora no final da cena, vejamos:

- Tom!

Nenhuma resposta.

- Tom!

Não se ouviu o menor som.

- Mas o que foi que aconteceu com esse menino? Não faço a menor ideia! Tom, onde é que você se meteu?

A velha senhora puxou os óculos para a ponta do nariz e olhou por cima deles, percorrendo toda a sala com um olhar vigilante. Depois, empurrou os óculos para a testa e olhou por baixo deles. Ela raramente ou nunca olhava através deles para uma coisa tão pequena como um menino, porque estes eram seus óculos favoritos, o luxo e o orgulho de seu coração, que ela tinha mandado fazer para ocasiões especiais, não para o uso diário; se quisesse, poderia olhar através de dois pedaços de vidro da porta do fogão. Por alguns instantes pareceu um tanto confusa e então falou, sem fúria, mas alto o bastante para que todos os móveis escutassem:

- Olhe, garanto que, se eu pegar você...

(Twain, 2002, p. 04).

Tom Sawyer, sem ressentimentos, engana outros garotos da vizinhança, mesmo que outrora eles sejam companheiros em diversas aventuras. Um exemplo

notável desse comportamento é o episódio em que ele utiliza a pintura da cerca de sua casa, uma tarefa imposta como forma de castigo pela Tia Polly, como uma oportunidade para manipular os colegas. Em vez de realizar o trabalho sozinho, Tom ludibria os garotos fazendo-os acreditarem que pintar a cerca é uma atividade extremamente desejável e divertida. Como resultado, Tom consegue que “suas vítimas” façam todo trabalho por ele, recebendo ainda pequenos tesouros e recompensas pela troca da tarefa. Tom mostra habilidade em transformar uma penalidade em uma vantagem pessoal. Vejamos a descrição de parte da cena:

Tom entregou a brocha com a maior relutância estampada em seu rosto, mas por dentro seu coração dava pulinhos de alegria. E enquanto o “defunto” barco a vapor Big Missouri trabalhava e suava ao sol, o “artista” aposentado sentou-se em um barril que ficava bem na sombra, balançando as pernas, mastigando a maçã e planejando o “massacre” de mais inocentes. Não havia falta de material. Toda hora passavam rapazinhos, paravam para fazer troça e depois ficavam passando cal na cerca. Assim que Ben se cansou, Tom tinha negociado o próximo turno com Billy Fisher em troca de uma pandorga ainda em bom estado; e quando este desistiu, Johnny Miller comprou o direito de trabalhar em troca de um rato morto com um barbante atado ao pescoço para sacudi-lo em círculos, e assim por diante. Depois veio outro, e mais outro, enquanto as horas foram passando. Mais ou menos pelo meio da tarde, em vez de ser um pobre menino miserável, como tinha constatado ser naquela mesma manhã, Tom estava literalmente nadando em riquezas. Além dos valiosos objetos que eu já mencionei, ele tinha adquirido doze bolinhas de gude, parte de um berimbau, um pedaço de vidro de garrafa azul que era gostoso de se olhar porque deixava todas as coisas azuis também, um carretel vazio, uma chave que não abria porta nenhuma, um pedaço de giz, uma tampa de vidro de uma garrafa há muito falecida, um soldadinho de chumbo, dois girinos, seis busca-pés, um gatinho cego de um olho, uma maçaneta de latão sem a porta respectiva, uma coleira sem cachorro, um cabo de faca sem lâmina, quatro pedaços de casca de laranja e um caixilho velho de janela meio arrebitado. E durante todo o dia tinha-se divertido à beça, sem mexer um dedo para pintar a cerca, conversando e brincando com um monte de garotos. O melhor de tudo é que a cerca estava com três mãos de tinta de ponta a ponta! Se ele não tivesse ficado sem cal, teria recolhido os brinquedos de todos os meninos da vila. (Twain, 2002, p. 48).

O reconhecimento de Tom como um *bad boy* por nós leitores, também, e por diversas vezes, acontece devido ao que Hunter (1963, p. 433) aponta sobre a maestria na escrita de Twain em “penetrar na mente da criança com muito maior profundidade

do que os escritores anteriores”<sup>56</sup>. Em algumas passagens da obra literária, nos confrontamos com os pensamentos de Tom Sawyer em fugir, desaparecer e até uma certa aproximação com o desejo de morte. Hunter desenvolve essa linha de raciocínio e exemplifica isso da seguinte forma:

Um exemplo marcante é a tendência de Tom de desejar estar morto por um tempo — o sentimento de "então eles ficariam arrependidos!" que a maioria das crianças imaginativas já sentiu em algum momento (e que se torna realidade neste livro, quando Tom se esconde debaixo da cama e observa sua família lamentar seu suposto afogamento). Twain é devidamente crítico em relação a essa mórbida autopiedade de Tom; e, ainda assim, o tom consegue incluir exatamente a quantidade certa de um tipo de pathos que a mente adulta percebe na situação e que teria sido tão fácil de lidar de forma inadequada (Hunter, 1963, p. 433)<sup>57</sup>

Ao traduzir seus pensamentos em ações, Tom foge para a ilha Jackson em busca de viver como pirata e obter a tão sonhada liberdade. Apesar da ilha não ser totalmente distante da cidade, o ambiente simboliza para Tom e seus companheiros um espaço de liberdade absoluta, onde eles poderiam explorar suas fantasias e agir sem a interferência dos adultos. Portanto, é que Twain assim descreve tal acontecimento:

Tom finalmente conseguiu encontrar o que procurava: uma vida sem regras e cheia de aventuras. A liberdade da ilha era tudo o que ele e seus amigos queriam — longe das aulas, das broncas de tia Polly e das normas da sociedade que os reprimiam (Twain, 2002, p. 48).

O excerto em questão evidencia o desejo de Tom por um espaço onde ele poderia ser totalmente ele mesmo, sem punições ou julgamentos. A Ilha Jackson serve como uma utopia juvenil, onde as obrigações não existem, e o senso de liberdade é tangível e ilimitado. No entanto, apesar de toda poeticidade que possa haver nesse aspecto da narrativa, o fato é que Tom engana toda uma cidade fingindo

---

<sup>56</sup> [...] He penetrates the child's mind with much greater depth than preceding writers.

<sup>57</sup> An outstanding example is Tom's tendency to wish he could be dead for a while—the "then they'd be sorry!" feeling which most imaginative children have felt at some moment (and which is allowed to become reality in this book, when Tom hides under the bed and watches his family mourn his supposed drowning). To this morbid self-pity on Tom's part Twain is duly critical; and yet the tone manages to include also just enough of the sort of pathos which an adult mind perceives in the situation and which it would have been so easy to mishandle.

sua morte, mobilizando todos os cidadãos na busca de seu corpo e, ainda, visita às escondidas sua Tia Polly para vê-la sofrendo em luto, aparecendo também na igreja local para ver aqueles que rezavam por sua “alma”.

Tom Sawyer, junto com seu amigo Huck Finn, presencia o assassinato do médico da cidade cometido pelo índio Joe em pleno cemitério local, o maior da região. Mark Twain coloca os dois garotos protagonistas da narrativa como testemunhas únicas de um crime, relatando com detalhes o olhar de Tom sobre a cena:

Injun Joe saltou em pé seus olhos inflamados de raiva agarrou a faca que Potter tinha largado e foi avançando bem devagar como se fosse um gato movendo-se meio agachado ao redor dos dois combatentes à espera de uma oportunidade. Subitamente o doutor livrou-se do abraço do outro arrancou do chão a pesada prancha que servia de pedra tumular para Williams e derrubou Potter no chão com uma forte pancada no alto da cabeça. Mas no mesmo instante o caboclo viu sua oportunidade e enfiou a faca até o cabo no peito do jovem (Twain, 2002, p. 78).

Essa cena em que Tom testemunha o assassinato marca um ponto de transformação significativa na narrativa e na caracterização de Tom como um *bad boy*. Esse evento coloca Tom em uma situação moralmente complexa e revela um dilema interno entre fazer o que é certo e proteger a si mesmo e seu amigo Huck. Os garotos fazem uma intensa reflexão sobre o caso e optam por um juramento feito com sangue para firmar segredo, vejamos:

Depois de um novo período de reflexão, Tom indagou:

- Hucky, você tem certeza de que consegue ficar de bico fechado?

- Tom, a gente tem de se fechar. Você sabe disso. Aquele diabo do Injun Joe não dá a mínima se tiver de nos afogar como dois gatinho num saco. Isso se a gente falar sobre o troço que ele feiz e não enforcarem ele mas ele ficar sabendo que fumo nós que dedamo. Agora vem cá, Tom, oie aqui, a gente tem de pegar e jurar um pro otro que não vai dizer nada mermo. É assim que a gente tem de fazer, jurar que a gente vai se fechar e que não vai abrir o bico.

- Olhe, eu estou de acordo, Huck. É o melhor que a gente pode fazer. Vamos apertar as mãos e jurar que nós...

- Ah, não, pra um troço como este, isso não chega! Isso de apertar as mão e prometer é bom pra coisinhas de toda a hora, pra uns trocinho sem importância que a gente inté esquece. É o tipo de coisa que a gente faiz com as guria, só pra impressionar elas, praquê de



quarquera jeito elas sempre quebra as palavra de honra que deram pra gente e contam pra meio mundo na primera chance. Tem umas que inté guardam segredo por uns tempo, mas aí abrem o bico da primera vez que ficam braba com a gente. Mas pra uns cara como nós, com um troço tão perigoso, tem de ser por escrito, com tinta e papel. Ou então, escrito com sangue. Pelo menos, tem de ser assinado com sangue (Twain, 2002, p. 80).

Tom e Huck, que inicialmente percebem a situação como extremamente perigosa ao testemunharem um crime hediondo, estabelecem esse pacto de silêncio, descrito anteriormente, motivado pelo medo, evidenciando certa imaturidade e fragilidade moral de ambos os personagens. A decisão de não denunciar Injun Joe de imediato ressalta, também, a tendência de evitar responsabilidades, aspecto típico dos personagens que representam a *boyhood* literária norte-americana do período. Durante o desenrolar dos eventos, os garotos convivem com a constante sensação de ameaça, temendo que algo terrível lhes aconteça caso quebrem o juramento, o que acentua significativamente a tensão psicológica que permeia suas ações.

O ato final desse acontecimento, e que também encerra a narrativa, se desenvolve no tribunal de justiça da pequena cidade com Tom prestando depoimento sobre o crime. Após ameaças e olhares odiosos do réu, Injue Joe, Tom revela o verdadeiro assassino e o caso se dá por encerrado. Tom se torna um herói em St. Petersburg, finalmente. É aqui, portanto, que podemos observar aquele tom de romantismo em Twain, citado anteriormente por Cyril Clemens (1939), nas suas obras vertentes dos *boy books*, pois tal desfecho não só reforça a complexidade de Tom como um *bad boy* que se redime, mas também enfatiza sua evolução de um garoto travesso para alguém que entende e enfrenta as consequências de suas ações e se encaminha para maturidade.

Huck Finn, após viver diversas aventuras ao lado de Tom Sawyer, ganha seu próprio espaço narrativo em *As Aventuras de Huckleberry Finn*, e torna-se, assim, uma das personagens mais emblemáticas da literatura norte-americana. Em muitos estudos, e aqui citamos apenas alguns como de Hunter (1963), Trenskey (1973), Gribben (1988) e Jacobson (1994), consolidam Huck Finn e a obra literária a qual ele pertence como os maiores símbolos da *boyhood* e da vertente literária dos *boy books* do século XIX, respectivamente.

O trecho introdutório de *As Aventuras de Huckleberry Finn* é narrado pelo próprio Huck, que desde o início estabelece o tom leve e irreverente do livro. Huck

fala diretamente ao leitor, assumindo que talvez não o conheça, a menos que tenham lido *As Aventuras de Tom Sawyer*, escritas por um tal Mark Twain. Essa abordagem cria imediatamente uma conexão com o leitor, destacando uma característica típica dos *boy books*: capturar a voz autêntica e espontânea da juventude. Segue o trecho completo:

O leitor não me conhece, a não ser que haja lido as “Aventuras de Tom Sawyer”, escritas por um tal Mark Twain. Tudo quanto esse livro diz é verdade, com um pouquinho de exagero, apenas. Ainda não conheci ninguém que não mentisse lá uma vez ou outra — exceto Tia Polly (tia de Tom, não minha), Mary e a viúva Douglas, todas três personagens daquele livro (Twain, 2005, p. 03).

Toda configuração transgressora do garoto Huck também é apresentada de forma imediata e sem mais divagações para o leitor. O protagonista deixa evidente sua recusa em ser “civilizado” pela viúva Douglas, que o adotou logo após os eventos finais nas *Aventuras de Tom Sawyer*. Huck, sem demonstrar nenhum arrependimento, foge de casa e se junta a uma quadrilha formada pelos seus companheiros de travessuras, expressando abertamente que tal atitude o fez se sentir livre novamente. Eis o que ele narra:

A viúva Douglas entendeu transformar-me em seu filho adotivo. Queria civilizar-me e me forçava a ficar em casa todo o dia, fazendo-lhe sala. Não suportei aquilo. Fugi. Que satisfação quando de novo enverguei minha roupa velha e me vi em situação de agir como entendesse! Livre, livre outra vez! Tom Sawyer, porém, não concordou com a minha fuga; fez-me um longo sermão e acabou dizendo que estava a formar uma nova quadrilha da qual eu poderia fazer parte, com a condição de retornar da viúva. Isso me seduziu. Voltei (Twain, 2005, p. 04-05)

Huck é um garoto que fuma abertamente e tudo indica que na presença de familiares e em público: “certa vez tive desejos de fumar e lhe pedi licença. Que tolo fui! Além de responder-me com ríspida negativa, fez-me todo um sermão sobre esse mau hábito (Twain, 2005, p. 05). Também, ele se mostra constantemente contrário e questionador dos ensinamentos religiosos que as mulheres de seu convívio, viúva Douglas e Miss Watson, obrigavam-no a ouvir e repetir, tecendo críticas duras às histórias contadas na Bíblia. Eis um exemplo disso:

A viúva, por exemplo, vivia a lidar com aquele Moisés, um morto que nem seu parente era, e opinava contra o fumo. Mas sempre que podia fungava as suas pitadinhas de rapé. Mal Mrs. Douglas fechava o livro de Moisés, aparecia em cena a sua irmã, Miss Watson — uma velha alta e magra, de óculos de ouro, que tinha vindo residir na casa. E o pobre de mim era obrigado a soletrar nomes, e ler as idiotíssimas histórias duma cartilha durante muito tempo. Martírio (Twain, 2005, p.12).

Huck não sentia medo das ameaças de Miss Watson, a qual o confrontava constantemente com teorias sobre possíveis ida de garotos “perdidos”, isto é, desobedientes, para o inferno e também ela tentava catequizá-lo sobre a importância de as pessoas receberem como prêmio por suas boas ações a “beatitude eterna” (Twain, 2005, p. 13). Huck, contrariamente, além de não se importar com tais sermões, ainda afirmava não ver nenhuma vantagem em ir para o céu, pois o seu único desejo imediato era, em suas palavras, “ver-me fora dali mudar de vida, arejar a alma” (Twain, 2005, p. 14).

A relação de Huck Finn com seu pai é um capítulo da narrativa que merece destaque em seu desenvolvimento como a figura de um *bad boy*. Em *As Aventuras de Huckleberry Finn*, o relacionamento de Huck com seu pai é marcado por conflito, medo e negligência. Esse pai é frequentemente descrito como um bêbado violento, e Huck expressa repetidamente o desejo de escapar do controle do pai. No início do romance, Huck revela que seu pai não era visto há mais de um ano, o que lhe traz algum alívio, pois ele lembra como o pai espancava-o quando estava sóbrio e conseguia pegá-lo. Vejamos o trecho:

Como já sabem, havia mais de ano que não via meu pai, o que era para mim motivo de satisfação, pois quando não se achava bêbado divertia-se em surrar-me, sempre que me apanhava a jeito. É verdade que me escondia muito bem no bosque, mas é sempre preferível vivermos despreocupados de constantes ameaças. Diziam que o seu cadáver fora visto boiando no rio, a doze milhas da cidade. Identificaram-no como meu pai por ser de baixa estatura, trajar pobremente e possuir basta cabeleira. O rosto estava completamente desfigurado, devido à longa permanência na água. Apareceu boiando de costas, e após ser retirado d’água foi enterrado à margem do rio. Eu, porém, continuava a nutrir certas dúvidas que muito me preocupavam. Um afogado, não boia de costas, mas sim de bruços. O cadáver encontrado não seria de meu pai, e sim de uma mulher trajando roupas masculinas — e a lembrança de que ele pudesse

reaparecer de um momento para outro era-me um constante pesadelo (Twain, 2005, p. 24).

Esse pai é retratado como uma figura ressentida e abusiva, irritado com as tentativas de Huck de se "civilizar" por meio da escola e da convivência com a Viúva Douglas. Ele exige que Huck pare de ir à escola e o ridiculariza por pensar que é melhor do que ele somente porque o garoto sabe ler e escrever, coisa que ele não consegue fazer. Com frequência, as cenas encapsulam a tensão entre o desejo de independência de Huck e as tentativas de controle de seu pai. Os encontros mais perigosos entre ambos ocorrem quando o pai sequestra e tranca Huck em uma cabana à beira do rio, onde continua a beber e a maltratar o filho. Apesar do crescente ressentimento e medo de Huck, ele se resigna ao seu destino até que eventualmente simula a própria morte para escapar das garras desse homem abusivo e iniciar sua jornada pelo rio Mississippi. Vejamos:

Até lá onde estava a canoa o terreno era limpo de capins, de modo que ficaram sinais. Examinei bem esse ponto. Tudo em ordem. Tomei então a espingarda e saí à caça pelos matos circunvizinhos. Súbito dei com um porco alongado — isto é, porco doméstico que foge e se asselvaja. Atirei-o e trouxe-o para a cabana. Lá chegando, escangalhei a porta a machadadas, de modo a dar idéia de invasão com arrombamento. Entrei com o porco e pú-lo perto da mesa, onde lhe cortei a garganta com o machado, fazendo o sangue empapar o chão de terra batida. Em seguida enchi um saco de estopa com pedras e o arrastei de onde estava o porco até ao rio, atravessando pelo mato. Lá fi-lo desaparecer dentro d'água. Tornava-se claramente visível que um corpo tinha sido levado de arrasto da cabana ao rio. Que pena Tom Sawyer não estar presente! Haveria de bater palmas à minha engenhosidade. Depois arranquei um punhado de cabelos, que espalhei pelo machado já bem sujo de sangue, e depus a arma assassina a um canto. Que mais? Sim — o porco! Ergui-o do chão e, com cuidado para que não pingasse sangue pelo caminho, levei-o também para o rio. Lá se foi ele água abaixo! Tive ainda uma idéia. Retirei da canoa o saco de farinha e a serra enferrujada e trouxe-os de novo para a cabana. Pus o saco onde era o seu lugar e furei-o com a serra — único instrumento de ferro que existia. Em seguida carreguei-o por umas cem jardas através do mato, para este da cabana, onde havia uma lagoa de cinco milhas de largo, cheia de marrecas e patos selvagens. Da lagoa partia um canal muito longo, que não ia ter ao rio. O saco de farinha foi vazando e polvilhando no chão uma pista, rumo à lagoa; lá amarrei o buraco feito com a serra e reconduzi o saco para a canoa. Como já estivesse escurecendo, levei a canoa para debaixo duns salgueiros que pendiam seus ramos sobre a água e fiquei à espera de que a lua nascesse. Comi qualquer coisa

e pus-me a refletir. Com certeza vão seguir a pista do saco de pedras — ponderei — e dragar o rio pelos arredores em procura do meu cadáver. Também seguirão a pista deixada pela farinha, certos de estarem no rasto dos bandidos. Não encontrarão nem meu cadáver, nem meus matadores — e ficarei em paz, afinal. Ótimo. Poderei ir para onde bem queira, à ilha Jackson, por exemplo. Lá ninguém me aborrecerá e estarei a jeito de ir à vila próxima quando for necessário (Twain, 2005, p. 61-62).

Como analisado até aqui, Huck não é um garoto delicado e obediente às regras impostas pelos adultos. Huck manuseia armas, mata animais, planeja fugas complexas, fuma e não demonstra valores sentimentais para com aqueles ao seu redor. Huck Finn pensa constantemente em seu bem-estar, há um certo egoísmo em sua personalidade, seja por motivos que o fizeram ser assim, tal qual por sobreviver em um ambiente com um pai abusivo, seja por motivos de querer viver em constantes aventuras.

Apesar de tudo, é a decisão de Huck de ajudar Jim, um escravo fugitivo, o ato central que o rotula como um *bad boy* no contexto da sociedade em que vive. Na época em que o romance se passa, ajudar um escravo fugitivo era considerado não apenas ilegal, mas também imoral pela cultura dominante do sul dos Estados Unidos. Huck sabe disso, e seu conflito interno é evidente ao longo da história. Ele acredita que, ao ajudar Jim, está fazendo algo errado e pecaminoso, pois foi criado para ver os escravos como propriedade, e não como pessoas com direitos e liberdades. A educação de Huck o faz sentir culpa por suas ações, a ponto de pensar em denunciar Jim em várias ocasiões, como percebemos no seguinte trecho:

Mas eram apenas fogos-fátuos, ou algum pirilampo. Sentava-se e de novo mantinha-se atento. A idéia da liberdade punha-o nervoso e inquieto. Por meu lado também sentia um não sei quê lá dentro, pois quem, senão eu, seria responsável pela libertação de Jim? Isto me preocupava sobremaneira. Não fui eu quem aconselhou Jim a fugir; mas uma vez sabedor da sua fuga meu dever era avisar as autoridades. Um negro que escapa é propriedade que se perde, e eu não tinha direito de prejudicar Miss Watson, que nunca me havia feito mal. A consciência me dizia ser uma vergonha auxiliar um escravo fugido a buscar a liberdade. Quanto mais raciocinava, mais crescia o meu desespero, por não saber o que fazer (Twain, 2005, p. 151).

A culpa corroía a alma e os pensamentos de Huck Finn toda vez que Jim falava em liberdade. No entanto, sentimentos de bondade e agradecimento emergiram no

garoto ao lembrar que o escravo Jim vinha sendo seu maior parceiro durante todos os intempéries vividos naquelas aventuras perigosas pelo rio Mississipi. Tais ensejos de memórias também se entrelaçaram com o fascínio dele estar se tornando uma espécie de abolicionista, um garoto que ajudou a libertar um escravo e quebrou uma das maiores regras daquele período histórico, deixando-o imbuído de um sentimento quase de heroísmo, de vanguardista. Podemos afirmar que Huck Finn encontra sua própria bússola moral ao rasgar a carta que tentou escrever para denunciar Jim, revelando, assim, como veremos no trecho a seguir, uma autenticidade que somente garotos como ele poderiam ter:

Apanhei-o. Minhas mãos tremiam, por isso que naqueles instantes tinha que decidir entre duas coisas terríveis. Refleti um minuto, com a respiração opressa, e afinal, resolvendo, disse para mim mesmo: — Pois que assim seja: irei para o inferno! e rasguei o papel. Medonha e hedionda resolução, mas já estava tomada, e não desejei voltar atrás. Não quis mais saber de reformar-me. Resolvi varrer com as idéias puritanas da minha cabeça e tornar a ser o menino mau que sempre fora. Quem nasceu para dez réis não chega a vintém e estava acabado. Eu iria arrancar Jim do seu novo cativeiro; e se me ocorresse coisa pior não hesitaria em pôr mãos à obra! Perdido por um, perdido por mil! (Twain, 2005, p. 371-372).

## 4 TRADUZINDO OS *BOY-BOOKS* POR MARK TWAIN PARA O CINEMA

### 4.1 Tom Sawyer: Uma análise da protagonista em *As Aventuras de Tom Sawyer* (1938) por Norman Taurog.

Destacando-se de outras adaptações anteriores das obras de Mark Twain, a produção do filme *As Aventuras de Tom Sawyer* de 1938 tem certas particularidades que já a caracterizavam como promissora antes mesmo de sua estreia. O estúdio de Daniel O. Selznick foi o responsável por financiar essa mais nova transmutação do texto de Twain para o cinema, tendo tal fato uma enorme importância para a disposição do filme nas salas de projeção do período. Isso porque Selznick foi um renomado roteirista e produtor executivo de importantes obras cinematográficas, tendo em seu histórico trabalhos como *E o Vento Levou* (1939) e *Rebecca* (1940), ambos vencedores de diversos prêmios internacionais, sobretudo a estatueta do Oscar (Haver, 1987, p. 15).

Uma particularidade notável dessa adaptação reside na escolha da equipe de direção contratada pela Selznick produções. Todo mérito recai sobre Norman Taurog, diretor norte-americano que atingiu o auge de sua carreira em Hollywood após a eminente recepção do filme *Skippy* (1931), o qual resultou em seu reconhecimento com o prêmio de Melhor Diretor pela Academy of Motion Picture Arts and Sciences, ou seja, o Oscar. Além desse feito, Taurog também entrou para a história ao selecionar o jovem ator mirim Jackie Cooper para o elenco, o qual se tornou, com apenas 9 anos de idade, a primeira criança a receber uma nomeação de melhor ator pelos membros do Oscar (Critchlow, 2013, p. 18).

A análise da carreira de Norman Taurog, a partir dos trabalhos de Donald T. Critchlow (2013) e Michael A. Hoey (2015), evidencia uma predileção do diretor por roteiros com temáticas características dos *boys books*. O filme *Skippy* é uma adaptação homóloga do *comic strip* (série de tirinhas) criado por Percy Crosby entre os anos de 1925 e 1945 (Hoey, 2015, p. 23). A história se desenvolve a partir de diversas aventuras vividas pelo garoto Skippy e seus amigos, os quais necessitam arrecadar dinheiro após quebrar o pára-brisas do carro de umas das personagens mais perigosas da vizinhança.

Figura 13: Poster do filme *Skippy* (1931)



Fonte: Paramount Picture (1931)

Nessa mesma trajetória como roteirista e diretor de obras com a combinação de temáticas sobre garotos, infância, aventuras e heroísmos, o nome de Norman Taurog também marca a direção de filmes como *Lucky Boy* (1929), *Huckleberry Finn* (1931), *Sooky* (1931), *Boys Town* (1938), *Young Tom Edison* (1940), *Men of Boys Town* (1941) e *You're Never Too Young* (1955). Ainda nesse espírito de juventude e rebeldia masculina nas telas, Taurog, segundo Michael A. Hoey em seu livro *Elvis' Favorite Director: The Amazing 52-Year Career of Norman Taurog* (2015), foi considerado o diretor favorito pelo astro do rock Elvis Presley, tendo trabalhado em nove filmes protagonizados pelo cantor, sendo os “recordes de bilheterias” *Tickle Me* (1965) e *Speedway* (1968) (Hoey, 2015, p. 45).

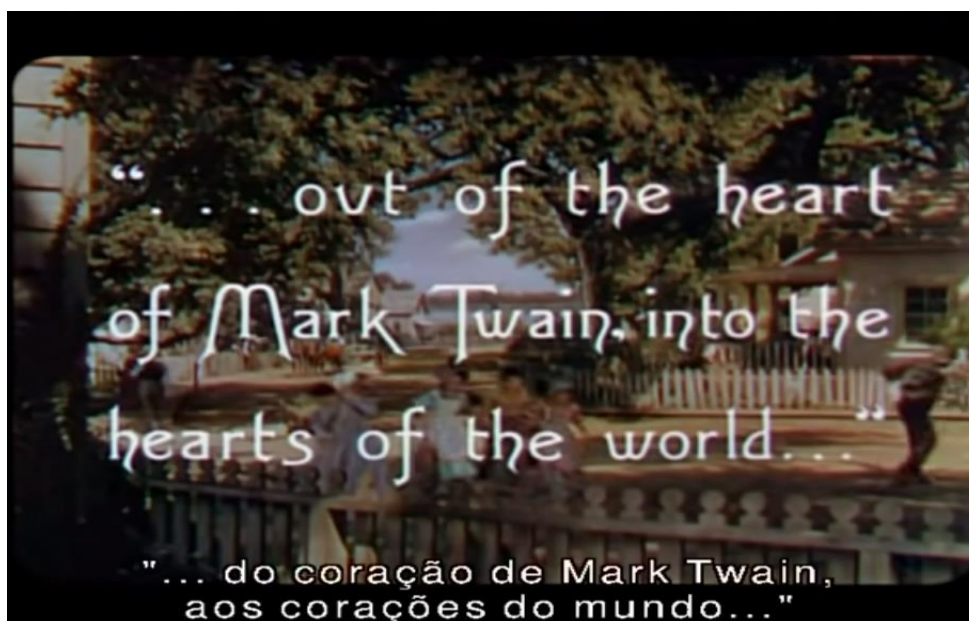
Apesar de não ser diretamente creditado, George Cukor também contribuiu para a referida adaptação de Tom Sawyer para o cinema. Segundo Patrick McGillian



(1997, p. 69), Cukor substituiu Taurog em algumas tomadas nas gravações e sua participação merece destaque por ele ter sido um diretor renomado por produções de adaptações fílmicas. McGillian (1997, p. 75) ainda evidencia o título de Cukor como “diretor das mulheres”, dado as suas diversas produções notadamente repletas de elencos em sua maioria feminino, tendo ele trabalhado com atrizes consagradas como Audrey Hepburn, Greta Garbo e Judy Garland. Sobreleva-se entre seus trabalhos *Little Women* (1933), adaptação do romance homônimo de Louisa May Alcott e *Camille* (1936), baseado no clássico literário *A Dama das Camélias* (1848) de Alexandre Dumas.

A primeira estratégia de adaptação visível ao iniciarmos as *Aventuras de Tom Sawyer* de Norman Taurog é a massiva utilização do nome do escritor Mark Twain na tela. A primeira traz todo um tom poético acerca da obra de Twain, sendo uma estratégia cativante de revelar que o filme se trata de uma adaptação: “do coração de Mark Twain para os corações do mundo”<sup>58</sup> (tradução própria). Ainda nessa linha apelativa, logo mais adiante, vemos a exposição do tipo de tecnologia aplicada ao filme, *picturization in technicolor*, seguida por um posicionamento claro e romantizado dos produtores sobre seu material fonte de inspiração: “...do amado clássico de Mark Twain”<sup>59</sup> (tradução própria). Vejamos as figuras 14 e 15:

Figura 14: Primeira cena



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

<sup>58</sup> “Out of the heart of Mark Twain, into the hearts of the world.”

<sup>59</sup> “...of the beloved classic by Mark Twain.”

Figura 15: Outra menção ao nome de Mark Twain



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

Podemos nomear tais exposições do nome de Twain na tela como estratégias de tradução ao corroboramos as análises dos estudos de adaptação dirigidos por Laurence Raw (2014). Segundo Raw (2014, p. 22), a inclusão do nome do autor pode ser vista como uma estratégia de tradução, pois ele afirma que “ao colocar o nome do autor no título ou nos créditos, o filme se posiciona como uma adaptação fiel da obra original.”<sup>60</sup>. Ao complementar tal argumento, o autor afirma que esse fenômeno acontece, principalmente, com obras literárias consideradas clássicas, pertencentes ao cânone e explica o porquê:

A inclusão do nome do autor em uma adaptação cinematográfica pode ser vista como uma forma de criar um senso de autenticidade e autoridade. Ao associar o filme ao autor da obra original, o filme é visto como uma representação mais fiel da obra do autor. Isso pode ser importante no caso de adaptações de clássicos da literatura, onde o público pode ter fortes expectativas sobre como o filme deve ser adaptado (Raw, 2014, p. 22)<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> " In the case of film adaptations, the inclusion of the author's name can be seen as a strategy of translation. By placing the author's name in the title or credits, the film is positioned as a faithful adaptation of the original work."

<sup>61</sup> "The inclusion of the author's name in a film adaptation can be seen as a way of creating a sense of authenticity and authority. By associating the film with the author of the original work, the film is seen

É relevante destacar que essa busca por uma fidelidade, referida anteriormente por Laurence Raw, não parte exatamente daqueles que produzem o filme adaptado, mas é um interesse pertinente a grande parte do público espectador que conhece a obra literária de partida e “pode ter um profundo apego emocional ao trabalho original” (Raw, 2014, p. 23). Ainda, para Raw (2014, p. 23), o uso do nome do escritor de forma tão presente nos créditos finais ou mesmo na abertura do filme gera uma expectativa de um produto de “alta qualidade” e é uma forma de “marketing” para atrair tanto os leitores familiarizados com o texto de partida quanto a atenção daqueles que buscam um novo entretenimento de alta categoria.

Diferente do texto literário, o filme de Taurog expõe seu protagonista, Tom, em sua primeira aparição na tela em ação que denota coragem, esperteza ou, podemos ainda inferir, como apenas mais uma criança em momento de diversão. Por outro lado, Twain, nas primeiras linhas, apresenta aos seus leitores Tom Sawyer levando uma bronca de sua tia Polly por ter comido geleia escondido e, em meio a toda situação, o garoto se esquivando de levar uma chicotada dela, fugindo de casa ao pular a cerca de madeira que dá para rua. Na adaptação, o espectador conhece Tom Sawyer a partir da cena em que ele está prestes a se pendurar em uma corda, bem ao estilo Tarzan, a qual ele usa para pular em direção ao rio, tudo isso em meio a altas risadas com seu parceiro Jim.

---

as a more faithful representation of the author's vision. This can be important in the case of adaptations of literary classics, where audiences may have strong expectations about how the film should be adapted."

Figura 16: Primeira cena de Tom Sawyer



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

É, também, no logo no início de ambas as obras, literária e cinematográfica, que o público se torna consciente sobre o tipo de relação entre a tia Polly e Tom Sawyer. A importância no destaque desse relacionamento se deve ao fato que é a partir da interação entre esses dois personagens que se desenha aos olhos do público, leitor e espectador, a construção das características de personalidade e comportamento de Tom Sawyer. Twain descreve tia Polly como “velha senhora” e que constantemente está a ameaçar Tom, com frases do tipo: “Olha, garanto, se eu pegar você...” (Twain, 2002, p. 04) ou “...eu ia arrancar sua pele. Onde está meu chicote?” (Twain, 2002, p. 04), e que também, com frequência, prolifera deliberadamente, falando sozinha, sobre as atitudes de Tom e o modo como ela educa-o, como prova o trecho a seguir:

- Esse menino é um grande maroto, mas pelo amor de Deus! Ele é filho de minha pobre irmã falecida, não tem pai nem mãe, o coitadinho! E não tenho coragem de lhe dar umas boas lambadas, como ele merece. Mas a cada vez que eu deixo de lhe dar uma boa sova, fico com uma dor na consciência! E se por acaso eu consigo lhe bater, meu coração parece que vai partir-se em dois! Mas o que é que eu posso fazer? “O homem, nascido de mulher, é de poucos dias e cheio de inquietação”, conforme dizem as Sagradas Escrituras,

e eu acho que é isso mesmo. Agora, ele vai passar escondido a tarde toda, vai matar as aulas e eu vou ser obrigada a fazê-lo trabalhar amanhã como castigo. Acho que vou até me sentir mal, obrigando o menino a trabalhar em um sábado, quando todos os outros garotos vão estar de folga da escola! Mas ele odeia ter de fazer qualquer trabalho, muito mais que qualquer outra coisa, e eu tenho de cumprir meu dever para com ele, senão vou estragar completamente a criança! (Twain, 2002, p. 04).

Essas divagações da tia Polly nos possibilita traçar um perfil de Tom Sawyer durante toda narrativa. No filme, especificamente, a segunda aparição do garoto se desenvolve em meio a um intrincado enredo de falsidades. Tom entra em casa e se senta à mesa para o jantar com os cabelos molhados, pois havia faltado à escola para tomar banho no rio. No entanto, ele mente para sua tia afirmando que esteve presente nas aulas e que a umidade perceptível em suas roupas se devia a uma brincadeira entre amigos (figura 17). A velha senhora o questiona de todas as formas, mas bastante diferente do texto de Twain (Tom consegue enganar sua tia e foge de casa), ela desvenda o segredo do garoto e o pune com um forte puxão de orelha (figura 18).

Figura 17: Tom mente sobre ida à escola



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

Figura 18: Tom é punido por sua mentira



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

Norman Taurog elabora, na adaptação filmica, os momentos exatos e as maneiras que Tom Sawyer inventava para fugir de casa e viver suas aventuras, situações não descritas pelo narrador na obra literária. A janela do quarto e uma

extensão da tubulação de canos são os elementos protagonistas nas cenas de fuga de Tom na obra cinematográfica, os quais ele usa como aliados para sua liberdade. Toda essa montagem de cenas do garoto usar um cano distante da janela para descer de uma altura significativa (ver figura 19) e a frequente repetição desse cenário e ação no filme, se torna uma estratégia do diretor para mostrar firmemente aos espectadores os traços de Tom associados à esperteza, bravura e ousadia.

Figura 19: Tom foge de casa



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog



Figura 20: Tom é flagrado em fuga



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

A construção dessa sequência de cenas, figuras 19 e 20, também são exemplos cruciais para a análise da dinâmica da narrativa fílmica criada por Taurog. Acompanhando os pressupostos de David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 274), o diretor faz uso da técnica da aceleração dos movimentos, como estratégia de tradução para recriar nas telas o efeito de comicidade presente no texto de Twain. Bordwell e Thompson (2013, p. 274) apontam que a “velocidade do movimento” é umas das maneiras que os diretores recorrem para ditar o dinamismo dos filmes para seus espectadores, gerenciando “emoções e ideias”, sendo essa uma escolha peculiar que contribui para ordenar o “ritmo da ação”.

Essa dinâmica referida anteriormente se evidencia também na caracterização de Tom Sawyer. Muito rapidamente, somos apresentados ao Tom “bad boy”, isto é, o comportamento, as ações e as falas que revelam o protagonista como um garoto avesso às regras morais do seu contexto social são prontamente expostas em sequências curtas, tendo a narrativa foco diretamente em Tom e não estende muita centralidade em outras personagens da trama. Tal estratégia faz o filme se distanciar do texto de Twain, pelo qual podemos reconhecer, por exemplo, que Jim é um escravo da família e não exatamente um ajudante ou empregado. Vejamos as seguintes cenas, figuras 21, 22 e 23, que mostram Tom Sawyer em três seguidas situações de “má conduta” moral:



Figura 21: Tom faz seus amigos trabalharem por ele



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

Figura 22: Tom compra o silêncio de Jim



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

Figura 23: Tom foge para viver como “pirata”



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

Tom Sawyer é um garoto multifacetado, tem uma personalidade pluralizada, pois é dessa forma que o seu próprio criador o define. Mark Twain revela, no prefácio da primeira edição de *As aventuras de Tom Sawyer*, que seu protagonista “(...) não foi modelado sobre um único indivíduo: ele é uma combinação das características de três meninos que eu conheci e, portanto, uma mistura de três personalidades” (2002, p. 03). As palavras de Twain nos ajudam na compreensão dessa infância de Tom repleta de complexidades, igualmente encontradas no texto filmico de Taurog, o qual, de sua forma, mostra um garoto que também mente, rouba, suborna e trapaceia em benefício próprio.

A cena referente à pintura de uma cerca (ver figura 21) nos dá uma dimensão do perfil de Tom. Punido pela Tia Polly com trabalhos em um dia de sábado, o garoto conduz um plano para ludibriar os seus companheiros de bairro a pintar toda a cerca a qual ele ficou encarregado. Tom, em uma espécie de jogo psicológico, engana os outros meninos ao defender a importância de tal tarefa, inclusive como prova de masculinidade, e os faz “pagar” a ele para que completassem a enfadonha labuta. Ao final, Tom passa o dia desocupado, cumpre seu castigo, sendo altamente elogiado pela tia, e ainda de porte de diversos brinquedos, ferramentas e outras quinquilharias.

Além de enganar, que é um traço da característica dele no romance, Tom Sawyer é também visto nas telas cometendo atos de suborno. Jim é constantemente alvo das tentativas de Tom em fazer os outros realizarem as tarefas designadas a ele. Em uma das cenas (ver figura 22), o garoto compra o silêncio de Jim para que ele não conte nada para a tia sobre seu astuto plano e a pintura da cerca. Em outro momento, Tom corrompe seus amigos para obter vales, os quais somente eram dados aos meninos da igreja que mais se dedicaram ao estudo da Bíblia e, assim, poderiam ser premiados. O garoto, então, consegue tais vales e tem a oportunidade de receber um prêmio na presença de Becky Thatcher e toda sua família.

Figura 24: Tom impressiona a família Thatcher



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

Ao ser questionado nesse mesmo evento sobre quem seriam os dois primeiros apóstolos na Bíblia (ver figura 24), Tom responde “Adão e Eva” e, no livro, Twain optou por “Davi e Golias” (2002, p. 18). Embora apresentem respostas diferentes tanto no texto literário quanto no filmico, gera-se um efeito humorístico à situação dado ao tamanho absurdo da resposta. Essa comicidade é bastante presente na obra literária, o que acontece pela alternância desses tipos de falas de Tom exemplificadas aqui e pelos comentários de um narrador presente, onisciente, o qual tudo vê e comenta,

adicionando mais elementos cômicos aos eventos narrados. Norman Friedman (2002) define esse recurso narrativo na literatura da seguinte maneira:

'Onisciência' significa literalmente, aqui, um ponto de vista totalmente ilimitado -e, logo, difícil de controlar. A estória pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente. Não há nada que impeça o autor de escolher qualquer deles ou de alternar de um a outro o muito ou pouco que lhe aprouver. De modo semelhante, o leitor tem acesso a toda a amplitude de tipos de informação possíveis, sendo elementos distintivos desta categoria os pensamentos, sentimentos e percepções do próprio autor; ele é livre não apenas para informar-nos as ideias e emoções das mentes de seus personagens como também as de sua própria mente. A marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão (Friedman, 2002, p. 172)

Nesse sentido, o leitor de *As Aventuras de Tom Sawyer* é guiado por um narrador que, constantemente, julga e absolve Tom, que faz piadas e comentários arditos sobre a vida e o comportamento das outras personagens e que defende seu próprio ponto de vista sobre as situações presenciadas. Em sua adaptação para as telas, Norman Taurog não se utilizou de nenhuma narração externa, contando apenas com os próprios recursos cinematográficos para perfilar Tom Sawyer, aqueles ao redor e, assim, trazer também esse elemento do humor.

Na cena de Tom, Huck e Joe experienciando a vida como piratas (ver figura 23), Taurog usa elementos visuais como as vestimentas esfarrapadas dos garotos, suas pinturas mal produzidas em seus corpos, as expressões de desconforto dos atores ao se confrontarem com a difícil jornada de cuidarem de si, tudo isso como estratégia para acrescentar o efeito de comicidade à narrativa fílmica. O espectador é guiado pela montagem das cenas, pelos efeitos sonoros acelerados e pelos *close-ups* em elementos significativos na narrativa, como na cena de Tom se divertindo com o dedal que ele rouba de sua tia Polly (ver figura 25).

Figura 25: *Close-up* no dedal de Tia Polly



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

Tom mente para a cidade inteira ao fingir sua morte para viver como pirata juntamente com seus amigos (ver figura 23). Mais tarde, entra em casa, sorrateiramente, e encontra a tia Polly chorando por sua suposta morte e nada faz para cessar a dor da velha senhora. Nesse ínterim, sua prima Mary é vista tentando confortar a todos presentes na sala (ver figura 26) e, de forma repentina, solta a seguinte frase: “Mas meninos serão sempre meninos”. É importante ressaltar que essa é uma tradução de um provérbio da língua inglesa, “boys will be boys”, bastante utilizado em situações para “ênfatisar que as pessoas não devem se surpreender quando meninos ou homens agem de maneira rude ou barulhenta, porque isso faz parte do caráter masculino”<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> “[...] said to emphasize that people should not be surprised when boys or men act in a rough or noisy way because this is part of the male character”. Retirado do Cambridge Dictionary website: < <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/boys-will-be-boys>>. Acesso em: 07/11/ 2023.

Figura 26: A concepção de Mary sobre garotos



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

O testemunho da prima e diversas outras cenas reafirmam o caráter de Tom como sendo típico dos personagens garotos protagonistas da literatura dos *bad boys books*. O frequente embate com seu irmão Sid, por exemplo, é transmutado para as telas por Taurog de modo que o espectador possa reconhecer Tom como o antagonista dessa relação. Sid é constantemente punido por Tom por ser o garoto exemplo de bom comportamento, estudioso e obediente aos adultos, mas que tem como recompensa, por parte de seu irmão, latas de tinta na cabeça (ver figura 27).

Figura 27: Tom suja Sid de tinta



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

Tom é desobediente e engana sua tia quando o assunto é tomar remédios. Em uma das cenas (ver figura 28), o garoto faz seu gato de estimação tomar o xarope que ele costumava tomar, fazendo o animal sentir reações adversas e correr freneticamente por dentro de casa. Apesar de muito jovem, Tom faz as garotas sofrerem de paixão por ele. Em um dos momentos da narrativa fílmica, Becky toma conhecimento, e assim como o espectador também, que ela não é a primeira garota na vida de Tom, o que a deixa entristecida e em fúria com a situação (ver figura 29).



Figura 28: Tom dá xarope para o gato



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

Figura 29: Becky se entristece com Tom



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

No entanto, a adaptação de *As Aventuras de Tom Sawyer* produzida por Norman Taurog tem, em sua trama, a figura de seu protagonista atrelada ao heroísmo, mesmo em meio a tantas características e atitudes rebeldes do garoto. É possível



perceber uma alternância de cenas em que Tom bate, engana, mente e gera fúria aos adultos e ora em que ele demonstra coragem, sagacidade e atitudes que o levam a ser chamado de herói. Dessa forma, Tom não é exatamente um vilão, mas, seguindo à risca o que Mark Twain deixa claro no prefácio da primeira edição da obra, Taurog mostra uma infância real, isto é, “estranhos empreendimentos” da vida de um garoto que qualquer adulto pôde já, quando criança, ter se metido (Twain, 2002, p. 02).

Essas nuances de garoto herói se exemplificam a partir de cenas afins à salvação de Becky Thatcher das chicotadas do professor na escola. Em um ato de insubordinação, a garota faz uma caricatura do sr. Dobbins e a mostra para todos da sala de aula, o que gera extensos momentos de gargalhadas. Tom se entrega e finge ser o autor do desenho para livrar Becky do castigo. O garoto leva diversas palmadas que são exibidas ao espectador por um intenso jogo de montagem/edição, construído por uma alternância de câmeras que revezam entre Tom apanhando do seu mestre escolar e Becky chorando copiosamente, tendo de fundo um efeito sonoro simulando chicotadas (ver figuras 30 e 31).

Figura 30: Tom leva chicotadas na escola



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

Figura 31: Becky chora ao ver Tom apanhando



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

Como podemos ver, apesar de todas as suas características de personalidade insurgente, observadas ao longo da narrativa fílmica, Tom também mostra nessa situação seu traço infantil de generosidade, sacrificando-se para proteger sua colega de classe.

Outros momentos marcantes na narrativa fílmica, assim como ocorre no romance, se desenvolvem a partir do crime, o assassinato do dr. Robinson, que Tom e Huck presenciam durante uma de suas aventuras. Os garotos fazem um juramento entre si para nunca contarem a ninguém sobre o que testemunharam, apesar de serem os únicos que sabiam a identidade do verdadeiro criminoso, pois o índio Injun Joe coloca toda culpa no parceiro Muff Potter que estava, na verdade, desacordado no momento da ação violenta. Tempos depois, com um profundo remorso, Tom decide contar todo fato à polícia local e resolve testemunhar no tribunal. É nesse ponto da trama que Tom mostra características como honestidade e senso de civilidade.

Figura 32: Tom testemunha no tribunal



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

A atuação do jovem ator Tommy Kelly na sequência de fatos que se seguem nas cenas do tribunal ganha destaque quando compreendemos seu trabalho como também um tipo de estratégia de tradução na adaptação fílmica. Segundo Laurence Raw e Tony Gurr (2013), todos os envolvidos em uma adaptação de um texto literário para um filme participam e implantam algo particular nesse processo. Para Law e Gurr, “a arte da adaptação cinematográfica tem apenas a ver parcialmente com a transformação textual” (2013, p. 85)<sup>63</sup>. Portanto, ao defenderem que tenhamos em mente que outros elementos se somam aos recursos cinematográficos em uma adaptação, é que os autores citam a performance dos atores como relevante e nos dão indícios que a atuação também pode ser considerada uma estratégia de tradução em uma adaptação fílmica, como podemos inferir pelos seguintes trechos:

Até que aprendam a habitá-lo e entendam as motivações dos personagens, nunca darão caracterizações convincentes. Os atores têm de se tornar sensíveis ao mundo que os rodeia; compreender o comportamento das pessoas que encontram, dentro e fora do palco, bem como as suas próprias reações, e usar essa experiência como matéria-prima para as suas performances. À medida que atuam, seja no palco ou diante da câmera de cinema, suas performances mudam o tempo todo em resposta a estímulos externos – as reações dos outros atores, a colocação de adereços – bem

<sup>63</sup> This experience should remind us that the art of screen adaptation is only *partially* to do with textual transformation;

como seus sentimentos mais íntimos. Portanto, duas performances nunca poderão ser iguais. (Raw ; Gurr, 2013, p. 88)<sup>64</sup>

E concluem que:

A intensidade das caracterizações dos atores nos oferece exemplos de adaptação em ação, além de mostrar como os textos são transformados através do uso de habilidades paralinguísticas e também sonoras. (Raw; Gurr, 2013, p. 88)<sup>65</sup>

A personagem Tom, de Norman Taurog, diferente do de Mark Twain, vive um misto de emoções e atitudes durante seu depoimento no tribunal. O garoto gagueja, grita, provoca risadas no júri (ver figuras 33 e 34) e atinge o clímax do interrogatório ao confrontar o verdadeiro assassino, o índio Injun Joe, que o ameaça veementemente com um punhal. Em mais um ato de coragem, Tom consegue se desviar da tentativa do criminoso de feri-lo com uma pequena faca e assiste os policiais perseguindo o vilão (ver figura 35). Tom é ovacionado e comemora com sua tia Polly, Huck e o inocente Muff Potter seu ato de nobreza (ver figura 36).

---

<sup>64</sup> Until they have learned to inhabit it, and understand the characters' motivations, then they will never give convincing characterizations. Actors have to become sensitive to the world around them; to unde

rstand the behavior of people they encounter, both on and off the stage, as well as their own reactions, and use that experience as the raw material for their performances. As they act, either on stage or in front of the movie camera, their performances change all the time in response to external stimuli – the other actors' reactions, the placement of props – as well as their innermost feelings. Hence no two performances can ever be the same;

<sup>65</sup> The intensity of the actors' characterizations offer us examples of adaptation in action, as well as showing how texts are transformed through use of paralinguistic as well as sonic abilities.

Figura 33: Tom conta a verdade no tribunal



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

Figura 34: Júri rir das histórias de Tom



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

Figura 35: Tom se desvia do punhal de Injun Joe



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

Figura 36: Comemoração do desfecho do caso



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

Nos momentos que levam ao encerramento da trama, Tom Sawyer ainda comete atos de desobediência e de coragem em uma mesma sequência de fatos. O garoto engana professores e colegas de turma em uma excursão e leva Becky Thatcher para conhecer lados ainda não explorados de uma caverna. Após perceberem que estavam perdidos, ambos começam a esboçar atitudes bastante singulares, as quais Becky chora, lamenta e se fragiliza enquanto Tom levanta pedras, produz fogo, escala paredes e busca incessantemente por uma saída. Assim, mais uma vez, é dado ao personagem esse traço de herói na tela. Podemos dizer que o maior desempenho heroico do garoto, então, é dividido por dois momentos: a morte do assassino Injun Joe e a salvação da amada.

O índio Injun Joe, por sua vez, ao fugir da polícia, se esconde na referida caverna, em guarda de um baú de tesouro escondido. Tom, ao descobrir tal preciosidade, começa a ser perseguido pelo vilão, tentando, ao mesmo tempo, proteger Becky. Nesse ponto, Norman Taurog inverte a ordem dos acontecimentos com relação ao romance, e, ainda, reescreve outro final para seu protagonista, diferindo, completamente, da obra de partida. Diferente do texto literário, no texto fílmico, Tom Sawyer se torna o agente causador da morte do criminoso, já que é o garoto que joga uma maçaneta dourada no índio, fazendo-o cair em um precipício. Toda perseguição até o desfecho trágico é marcada por uma trilha sonora estridente, que se alterna entre aguda e grave, à medida que a câmera capta os rostos de Tom, Injun Joe e Becky (ver figuras 37, 38 e 39).

Figura 37: Rosto de Tom tenso



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog



Figura 38: Injun Joe pronto para atacar



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

Figura 39: Becky chora assustada



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

A trilha sonora da narrativa fílmica e seus efeitos de som, como ecos, estalar de pedras e respirações ofegantes dão às cenas da caverna o tom de tensão aos acontecimentos. Assim, Taurog encontra, nesse recurso cinematográfico, a estratégia para conduzir o espectador a experimentar as emoções que Twain induz ao seu leitor na obra literária. No texto literário, o escritor se utiliza dos mais diversos adjetivos

ligados a morte, sofrimento, apatia e falta de esperança que possamos imaginar para emergir sensações de aflição naqueles que acompanham a leitura, como podemos analisar no trecho seguinte:

As crianças se acordaram, torturadas por uma fome de lobo. Tom acreditava que já fosse quarta ou quinta-feira, ou até mesmo sexta ou sábado, e que a busca tivesse sido encerrada. Propôs que explorassem outra passagem. Estava disposto a enfrentar Injun Joe e todos os demais terrores. Mas Becky estava muito fraca. Tinha mergulhado em uma apatia enfadonha e não queria ser despertada dela. Disse que preferia esperar onde estava, até morrer – não ia demorar muito mesmo. Se Tom quisesse, podia pegar o rolo de barbante e explorar sozinho, mas suplicou-lhe que voltasse de vez em quando para falar com ela, e fez com que ele promettesse que, quando chegasse a hora apavorante, ele ficaria a seu lado, segurando-lhe a mão até que tudo tivesse terminado. Tom beijou-a, sentindo sufocar-se-lhe a garganta, e demonstrou, o mais alegremente que podia, ter confiança de encontrar os exploradores ou então um caminho que lhes permitiria escaparem sozinhos da caverna. Então, prendendo de novo a ponta do fio em uma projeção de rocha, tomou a fiada em sua mão e saiu tateando por uma das muitas passagens, desta vez andando de quatro, esfolando as mãos e os joelhos, atormentado pela fome e perseguido pela ideia de um desfecho melancólico (Twain, 2002, p. 112)

Norman Taurog, em outra perspectiva, se beneficia do que Marcel Martin (2005, p. 137) classifica como “fenômeno sonoro”. Segundo Martin, “o som põe à disposição do filme um registro descritivo bastante extenso” (2005, p. 138), ou, em outras palavras, podemos entender o uso do som como parte também do contar da história, não prevalecendo apenas a imagem. Ainda para Martin, o som trouxe ao cinema “o realismo, ou melhor dizendo, a impressão de realidade”, pois “o som aumenta o coeficiente de autenticidade da imagem; a credibilidade, não somente material, mas também estética [...]” (2005, p. 144). É essa sensação de realidade, de algo próximo ao que já possamos ter ouvido, que Taurog usa, por exemplo, no jogo de sons durante a morte de Injun Joe, em que ouvimos Becky gritando ao fundo, o ruído da maçaneta batendo na cabeça do vilão e o eco produzido pelo corpo deste último (ver figura 40) durante a queda do precipício.

Figura 41: Corpo de Injun Joe caindo no precipício



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

Outro elemento bastante visível no filme de Norman Taurog, que reforça a construção do personagem *bad boy*, é o uso dos recursos cinematográficos referentes à iluminação. A partir deles, é possível caracterizar a multifacetada personalidade e o comportamento dúbio de Tom Sawyer, o qual, pelo que já analisamos até aqui, se alterna, principalmente entre ser *bad boy* e ser herói. Dessa forma, Taurog segue a linha de pressupostos de Martin sobre a iluminação no cinema, na qual essa serve para “definir e moldar os contornos dos objetos, e também para criar a impressão de profundidade espacial, assim como para criar uma atmosfera emocional e até certos efeitos dramáticos” (2005, p. 72).

Essa dramaticidade também impulsionada pela questão da luz acontece da seguinte forma: nas cenas em que Tom Sawyer vive aventuras com os amigos, faz as refeições com sua família e os momentos de romance com Becky, há uma predominância de uma luz clara, geralmente ambientadas durante o dia, realçando as cores dos espaços. Exemplificamos, aqui, a sequência em que Tom e Becky passeiam e dialogam até o momento do primeiro beijo (ver figuras 42 e 43). Por outro lado, em situações perigosas e tensas, as quais Tom precisa demonstrar coragem,

percebemos pouca iluminação, lugares sombrios, com apenas alguns pontos de luzes presentes, como na situação em que Tom se encontra no cemitério em plena meia-noite e testemunha, em silêncio, um crime de assassinato (ver figura 44).

Figura 42 e 43: Tom e Becky e o primeiro beijo



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

Figura 44: Tom e Huck no cemitério



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

Contudo, leitor e espectador, da obra literária de Mark Twain e da adaptação fílmica de Norman Taurog, respectivamente, concluem a narrativa sobre as aventuras vividas por Tom Sawyer de maneiras distintas. Em Twain, temos a conclusão da história com uma conversa de Tom persuadindo Huck a voltar para casa. O garoto promete que se seu amigo voltar a viver na casa da viúva e se comportar, o deixará entrar de vez no bando. É a imagem de um Tom que parece atingir certa maturidade. No entanto, o desfecho dessa empreitada de Tom fica em aberto, pois é assim que Twain planejou quando afirma no fim que: “assim termina esta crônica. Uma vez que foi planejada para descrever a história de um menino, deve parar por aqui, pois a história não poderia ir muito mais além sem se tornar a história de um homem” (Twain, 2002, p. 125).

Na adaptação cinematográfica de Taurog, por sua vez, a cena final não se concentra primordialmente no protagonista principal da narrativa, Tom Sawyer, mas sim em seu irmão Sid. Tom protagoniza um ato cômico no qual arremessa uma grande torta de morango em Sid, que, imediatamente, lamenta e chora copiosamente (ver figura 45). A sequência não exhibe diretamente Tom na tela, mas, um *close-up* na sua mão retirando a torta da mesa e a projetando em direção ao rosto de seu irmão.

Posteriormente, vemos Sid todo sujo indo em direção a tia Polly se queixar do fato. Portanto, é nesse espaço caótico que se encerra *As Aventuras de Tom Sawyer*, de 1938, personificando, assim, o espírito jocosos e travesso do protagonista, é o Tom *bad boy* que encerra a trama para os espectadores.

Figura 45: Última travessura de Tom Sawyer



Fonte: *The Adventures of Tom Sawyer*, dir. Norman Taurog

#### 4.2 Huck Finn: Uma análise da protagonista em *As Aventuras de Huck Finn* (1993), por Stephen Sommers

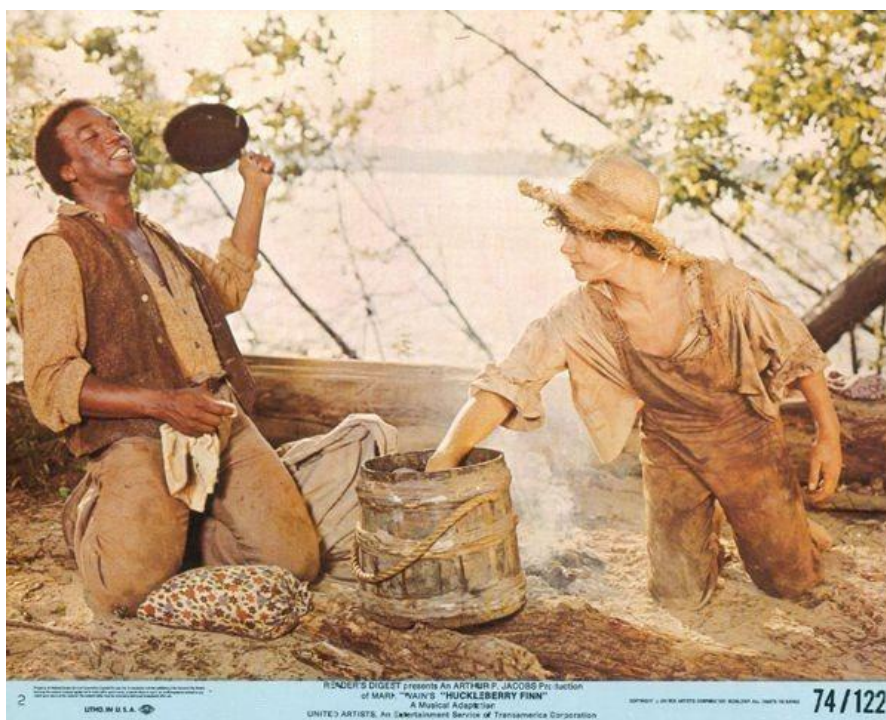
Assim como *As Aventuras de Tom Sawyer*, *As Aventuras de Huckleberry Finn*, escrita por Mark Twain, teve inúmeras adaptações para os mais diversos meios midiáticos ao longo dos tempos. Destacando o cinema e a televisão, podemos mencionar produções como *Huckleberry Finn* (1920), um filme em preto e branco e mudo, dirigido por William Desmond Taylor; *The Adventures of Huckleberry Finn* (1939), de Richard Thorpe; *The Adventures of Huckleberry Finn* (1955), para a TV, de Herbert B. Swope Jr.; *The Adventures of Huckleberry Finn* (1960), de Michael Curtiz; *Huckleberry Finn* (1974), um filme musical, de J. Lee Thompson; e *The Adventures of Huckleberry Finn* (1981), uma animação para a TV, de Jack Hively.

Figura 46: *Huckleberry Finn* (1920)

Fonte: IMDb



Figura 47: *Huckleberry Finn* (1974)



Fonte: IMDb

Figura 48: *The Adventures of Huckleberry Finn* (1981)



Fonte: IMDb



Percebamos que em quase todas as décadas do século XX, como mencionadas anteriormente, houve adaptações cinematográficas e televisivas da obra *As Aventuras de Huckleberry Finn*, demonstrando o sucesso contínuo e a relevância cultural de adaptar tal obra tão clássica e emblemática da literatura norte-americana. As adaptações, que vão desde versões silenciosas até produções musicais e animações, evidenciam o forte impacto e a durabilidade da narrativa do texto de partida de Mark Twain. A presença constante de novas produções ao longo das décadas reforça o valor literário e cultural da obra, bem como o papel significativo de Mark Twain como um dos maiores nomes da literatura norte-americana e ocidental.

Em 1993, foi a vez da significativa indústria de cinema dos estúdios Walt Disney se interessar por uma adaptação do texto literário das *Aventuras de Huckleberry Finn*. Para comandar esse projeto, foi convidado o diretor norte-americano Stephen Sommers, o qual ficou conhecido naquele período por seu filme *Catch Me If You Can* (1989), uma produção independente e vencedora de vários prêmios no Festival de Cinema de Cannes<sup>66</sup>. Ryan Gajewski (2024) em uma artigo para a revista *The Hollywood Reporter*, após uma entrevista com o próprio Sommers, destaca que o estilo do diretor é fortemente visual, caracterizado por cenas de ação elaboradas e por uma narrativa que equilibra aventura e momentos de humor.

Essa combinação de ação e humor, como veremos a seguir, segue de forma intensa no trabalho de Sommers ao transmutar Huck Finn de Mark Twain para as telas. Tempos depois, o diretor ficou conhecido por adaptar outras obras literárias para o cinema, tais como *O Livro da Selva* (*The Jungle Book*, 1994) adaptação *live-action* da obra clássica de Rudyard Kipling, *Tom e Huck* (1995), outra adaptação da obra de Mark Twain, focando nos personagens Tom Sawyer e Huckleberry Finn e, ainda, curiosamente, dirigiu *G.I Joe: The Rise of Cobra* (2009), uma adaptação a partir de uma famosa linha de super-heróis de brinquedos da indústria Hasbro<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> Em Peter Kay (February 15, 2013). "Film Shot in St. Cloud by Blockbuster Director Stephen Sommers Celebrates 25th Anniversary". WJON. Acesso em: 07/10/2024.

<sup>67</sup> "G.I. Joe: The Rise of Cobra rated 12A by the BBFC". BBFC. July 24, 2009. Archived from the original on August 11, 2009. Acesso em: 07/10/2024.

A adaptação de Huck Finn de Sommers é notável pela sua recepção crítica positiva e pelo sucesso financeiro, alcançando um total de \$24,1 milhões<sup>68</sup> de dólares em bilheteria, o que demonstrou o apelo contínuo da obra de Twain. Críticos como Roger Ebert (1993, p. 01) elogiaram o filme por sua abordagem "graciosa e envolvente" do material original, apontando que Sommers conseguiu encontrar um equilíbrio entre a mensagem humanitária subjacente do livro e uma narrativa acessível e divertida. Essa adaptação foi especialmente elogiada por não evitar os temas sociais e políticos presentes no romance, mas por apresentá-los de forma que fosse compreensível e relevante para um público jovem.

Figura 49: Poster The Adventures of Huck Finn (1993)



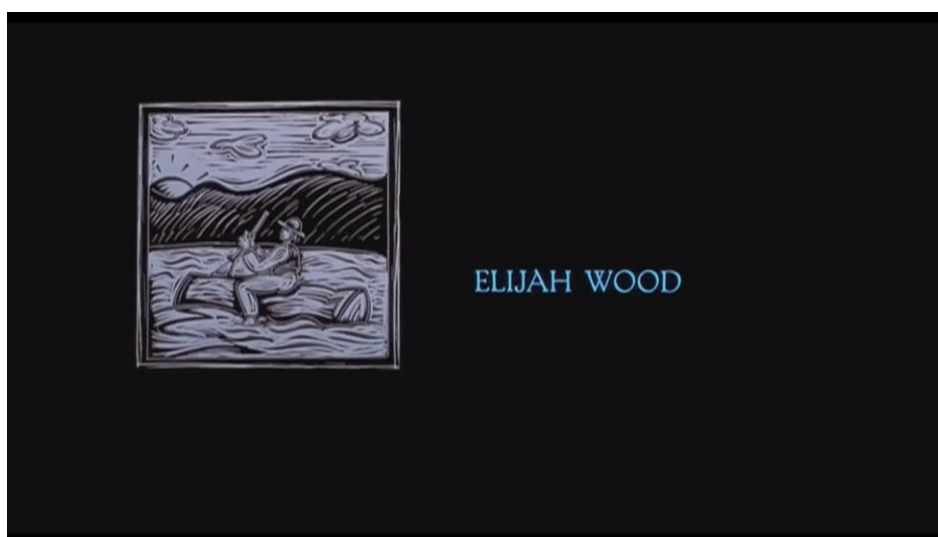
Fonte: IMDb

---

<sup>68</sup> Fox, David J. (April 6, 1993). "Weekend Box Office: 4 Oscars Give 'Unforgiven' a Boost". *The Los Angeles Times*. Acesso em 07/10/2024.

A primeira estratégia de tradução adotada por Sommers em sua adaptação é evidente já nos primeiros minutos do filme. O diretor escolhe introduzir os créditos de produção — como maquiagem, figurino, elenco de atores e outros — de forma integrada a imagens em preto e branco que remetem às experiências vividas pelos personagens ao longo da narrativa. Essas imagens funcionam como uma espécie de antecipação visual, oferecendo aos espectadores pequenos vislumbres do que eles encontrarão mais adiante na narrativa, uma técnica que poderíamos chamar de “spoilers sutis”<sup>69</sup>.

Figura 50: Créditos iniciais



Fonte: *The Adventures of Huck Finn*, dir. Stephen Sommers

---

<sup>69</sup> Elementos que dão indícios sobre o que virá a seguir na narrativa.

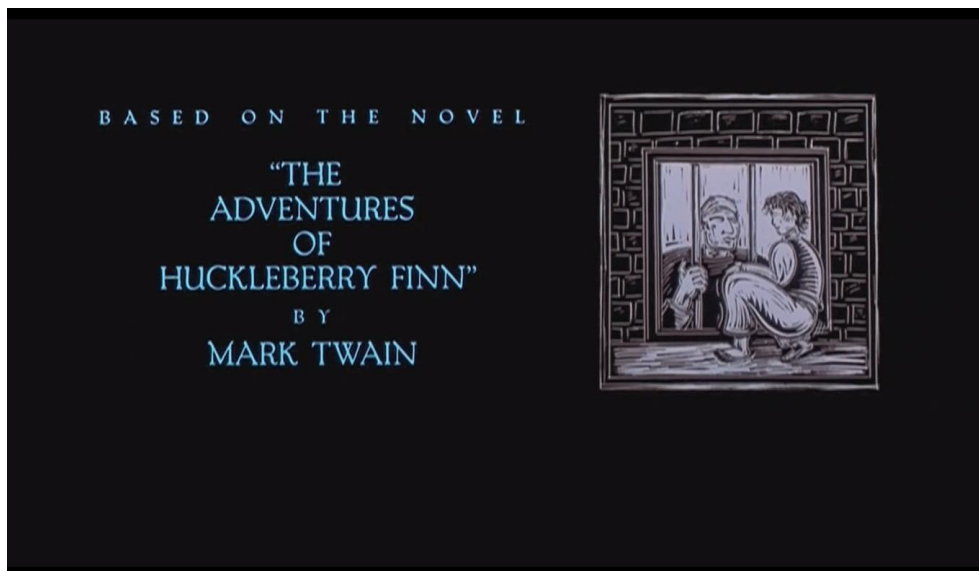
Figura 50: Créditos iniciais (2)



Fonte: *The Adventures of Huck Finn*, dir. Stephen Sommers

Diferentemente de Norman Taurog, como discutido anteriormente, que faz constantes homenagens a Mark Twain logo na abertura de sua adaptação *de As Aventuras de Tom Sawyer*, Sommers limita-se a uma breve menção ao nome do autor e à obra que serve como ponto de partida. O espectador é apresentado de forma direta e objetiva à relação entre o livro *As Aventuras de Huckleberry Finn* e a produção cinematográfica que se segue, com a seguinte informação: “baseado no romance *As Aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain”.

Figura 52: Créditos a obra literária e autor



Fonte: *The Adventures of Huck Finn*, dir. Stephen Sommers

Uma das mudanças mais significativas na adaptação de Sommers é o apagamento quase completo da figura de Tom Sawyer, o qual desempenha um papel crucial na obra de partida de Mark Twain. Enquanto no texto literário Tom é um personagem central, cuja presença enriquece e complementa a jornada de Huckleberry Finn, no filme de Sommers, ele é praticamente inexistente, sem sequer ter uma única aparição. Essa omissão, que se estende a toda narrativa fílmica, altera profundamente a dinâmica da trama e a relação entre os personagens, transformando a trajetória de Huck em uma aventura mais solitária e centrada exclusivamente em sua própria evolução.

O apagamento de elementos ou personagens importantes durante o processo de adaptação de uma obra literária para o cinema é uma estratégia de tradução intersemiótica que pode ter profundas implicações na recepção da narrativa final. No caso de Tom Sawyer, sua ausência na adaptação de Sommers altera a relação entre os personagens e modifica o desenvolvimento de Huck como protagonista. Podemos analisar esse fato como uma tentativa de centralizar o foco exclusivamente em Huckleberry Finn e suas aventuras, simplificando a trama para torná-la mais acessível

ao público cinematográfico. Por outro lado, essa simplificação pode gerar uma reconfiguração de nuances importantes que enriquecem o texto de partida de Twain, especialmente no que diz respeito à amizade entre Tom e Huck e às aventuras que compartilham. Vejamos as primeiras palavras de Huck na obra literária:

O leitor não me conhece, a não ser que haja lido as “Aventuras de Tom Sawyer”, escritas por um tal Mark Twain. Tudo quanto esse livro diz é verdade, com um pouquinho de exagero, apenas. Ainda não conheci ninguém que não mentisse lá uma vez ou outra — exceto Tia Polly (tia de Tom, não minha), Mary e a viúva Douglas, todas três personagens daquele livro. Quem leu tais aventuras estará lembrado do modo pelo qual Tom e eu descobrimos o dinheiro escondido na caverna dos ladrões. Isso nos fez ricos dum momento para outro. Seis mil dólares para cada um, e em ouro! O juiz Thatcher tomou conta dessa pequena fortuna para pô-la a render e cada um de nós passou a usufruir um dólar por dia. Era dinheiro a rodo. (Twain, 2005, p. 05).

Em *Um Teoria da Adaptação* (2013), Linda Hutcheon nos lembra que toda adaptação envolve inevitavelmente um processo de seleção e omissão. Adaptar um texto literário para o cinema não é apenas uma questão de “copiar” a história, mas de recriar uma narrativa que funcione dentro das limitações e possibilidades do novo meio. Segundo Hutcheon (2023, p. 25), as adaptações cinematográficas tendem a ‘abandonar’ alguns elementos da obra original, ou os transformam, de modo a priorizar aspectos que melhor se traduzem visualmente ou que se encaixam na estrutura narrativa do cinema, muitas vezes sob pressão de tempo e convenções da indústria.

No caso de *As Aventuras de Huckleberry Finn*, a decisão de Sommers de eliminar a figura de Tom Sawyer pode ser vista como uma tentativa de “enxugar” a narrativa, centrando-se em um arco dramático mais conciso. Ao fazer isso, ele reconfigura o papel de Huck, que se torna um herói solitário, destacando sua jornada pessoal de autodescoberta e liberdade. O sentimento de amizade entre Huck e Tom tão presente no texto literário é ressignificado, sendo Jim, o escravo fugitivo, aquele único que detém o posto de companheiro de Huck na narrativa fílmica (ver figura 53).

Figura 53: Huck se apresenta para os espectadores



Fonte: *The Adventures of Huck Finn*, dir. Stephen Sommers

Sommers opta por mostrar, logo na primeira tomada de cenas do filme, Huckleberry Finn como sendo a personificação do garoto *bad boy* norte-americano daquele período. Enquanto o escritor Mark Twain introduz seu protagonista sob descrições a partir do ambiente em que se passa a narrativa e caracterização dos adultos ao redor do garoto, Sommers já apresenta Huck como um tipo de “valentão”, por meio de uma sequência de imagens repleta de muita briga, gritos e pancadaria. Huck enfrenta, bate e apanha de um outro garoto maior do que ele enquanto um grupo de outros jovens grita e torce por mais e mais violência. Vejamos, então, como Twain e Sommer apresentam seus protagonistas, respectivamente, a seguir:

A viúva Douglas entendeu transformar-me em seu filho adotivo. Queria civilizar-me e me forçava a ficar em casa todo o dia, fazendo-lhe sala. Não suportei aquilo. Fugi. Que satisfação quando de novo enverguei minha roupa velha e me vi em situação de agir como entendesse! Livre, livre outra vez! Tom Sawyer, porém, não concordou com a minha fuga; fez-me um longo sermão e acabou dizendo que estava a formar uma nova quadrilha da qual eu poderia fazer parte, com a condição de retornar da viúva. Isso me seduziu. Voltei. A viúva Douglas recebeu-me com lágrimas nos olhos. Chamou-me ovelha desgarrada, pobrezinho e outras coisas comoventes. Brindou-me depois com roupas novas — e lá tive de suar em bicas dentro dum terno engomado, de colarinho duro. As refeições eram anunciadas com um toque de campainha, e, quando na mesa, eu não podia dar início ao bródio antes que ela acabasse de engolar as palavras da reza — coisa que em nada

melhorava o gosto da comida. Finda a refeição, a viúva Douglas tomava dum livro grosso e lia-me histórias dum tal Moisés. A princípio interessei-me por esse cidadão; depois sabendo que já era morto havia inúmeros anos, esfriei. Gente morta nunca me interessou. Certa vez tive desejos de fumar e lhe pedi licença. Que tolo fui! Além de responder-me com ríspida negativa, fez-me todo um sermão sobre esse mau hábito, que os meninos adquirem por espírito de macaquice. Há muita gente assim, que fala do que não entende. A viúva, por exemplo, vivia a lidar com aquele Moisés, um morto que nem seu parente era, e opinava contra o fumo. Mas sempre que podia fungava as suas pitadinhas de rapé. Mal Mrs. Douglas fechava o livro de Moisés, aparecia em cena a sua irmã, Miss Watson — uma velha alta e magra, de óculos de ouro, que tinha vindo residir na casa. E o pobre de mim era obrigado a soletrar nomes, e ler as idiotíssimas histórias duma cartilha durante muito tempo. Martírio. E quando acabava a lição e a sala recaía em silêncio, vinham os lembretes de Miss Watson. — Huck, não ponha os pés na cadeira. Sente-se direito, Huck. Não boceje assim, Huck. Não se espreguice, Huck. (Twain, 2005, p. 03-05).

Figura 54: Huck em uma briga



Fonte: *The Adventures of Huck Finn*, dir. Stephen Sommers



Figura 55: Huck faz nariz do oponente sangrar



Fonte: *The Adventures of Huck Finn*, dir. Stephen Sommers

Figura 56: Huck vence a luta



Fonte: *The Adventures of Huck Finn*, dir. Stephen Sommers

O espectador da adaptação cinematográfica de Sommers logo descobre, também, que Huck Finn constantemente inventa mentiras para conseguir o que quer,

principalmente para fugir da educação civilizatória que as irmãs Mrs. Douglas e Miss Watson impunham a ele. Em uma das cenas, Huck tenta entrar em casa escondido após faltar um dia de escola, mas é agarrado e confrontado pelas senhoras repentinamente:

Figura 57: Huck é confrontado



Fonte: *The Adventures of Huck Finn*, dir. Stephen Sommers

Um dos relacionamentos mais conturbados na narrativa literária de Twain é a de Huck com seu pai. Os abusos, os xingamentos e a falta de amor paternal moldam diretamente a construção da personalidade de Huck Finn. O leitor se apropria dessa controversa relação entre pai e filho pelas próprias palavras de Huck, o que descreve com detalhes seus medos, anseios e sentimentos nada agradáveis sobre o assunto. Vejamos o seguinte trecho:

Como já sabem, havia mais de ano que não via meu pai, o que era para mim motivo de satisfação, pois quando não se achava bêbado divertia-se em surrar-me, sempre que me apanhava a jeito. É verdade que me escondia muito bem no bosque, mas é sempre preferível vivermos despreocupados de constantes ameaças. Diziam que o seu cadáver fora visto boiando no rio, a doze milhas da cidade. Identificaram-no como meu pai por ser de baixa estatura, trajar pobremente e possuir basta cabeleira. O rosto estava completamente desfigurado, devido à longa permanência na água. Apareceu boiando de costas, e após ser retirado d'água foi enterrado à margem do rio.

Eu, porém, continuava a nutrir certas dúvidas que muito me preocupavam. Um afogado, não bóia de costas, mas sim de bruços. O cadáver encontrado não seria de meu pai, e sim de uma mulher trajando roupas masculinas — e a lembrança de que ele pudesse reaparecer de um momento para outro era-me um constante pesadelo (Twain, 2005, p. 24-25).

Analisando a adaptação fílmica de *Sommers*, percebemos que essa relação entre Huck e seu pai se intensifica, podendo até ser considerada de maior violência, já que, no texto literário, apesar das inúmeras ameaças, não há uma única passagem de agressão física entre os dois personagens. No filme, em todas as cenas entre Huck e seu pai, é possível presenciarmos um embate violento de forças, em que o garoto é levantado pela camisa, é jogado no chão, além de ser raptado da casa de Mrs. Douglas.

Figura 58: Huck é ameaçado pelo pai



Fonte: *The Adventures of Huck Finn*, dir. Stephen Sommers

Figura 59: Huck é raptado pelo pai



Fonte: *The Adventures of Huck Finn*, dir. Stephen Sommers

No entanto, para entendermos melhor essa questão, é importante trazermos novamente algumas características da obra literária *As Aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain. Ao ser incluído dentro do gênero dos *boy books*, fica compreensível o porquê do personagem protagonista, Huck, não ser passivo com as adversidades sofridas e nem demonstrar fraqueza, tristeza ou expressar outros sentimentos que o façam parecer derrotado. Como afirma Hunter (1963, p. 432), os personagens masculinos nos *boy books* são tipicamente retratados como “aventureiros, corajosos e ansiosos para testar limites” ou, ainda, “os protagonistas dos *boy books* frequentemente desafiam a autoridade dos adultos, refletindo seu desejo por liberdade e autonomia”.

Sommers amplia todas essas características dos personagens dos *boy books* e apresenta ao espectador um Huck Finn que não somente menospreza e tenta fugir do pai, mas que o combate ferozmente, utilizando-se até de armas. Em uma das cenas mais intensas entre Huck e seu pai, o qual se encontrava bêbado, o garoto se apropria de uma espingarda para se defender da violência dessa figura paterna e se mostra preparado para atirar caso fosse necessário. Vejamos a figura a seguir:

Figura 60: Huck aponta uma arma para o pai



Fonte: *The Adventures of Huck Finn*, dir. Stephen Sommers

É importante ressaltar que, muitas vezes, há uma quebra nessa tensão de violência do filme. Como estratégia para amenizar tais situações violentas, percebemos sequências de cenas com Huck se mostrando satisfeito com sua coragem e constantemente aparece rindo após enfrentar situações difíceis, tudo isso com uma trilha sonora de fundo repleta de batidas e acordes que remetem suavidade e até comicidade. Em outras palavras, não há Huck chorando ou se lamentando dos problemas, mas sim, um garoto com atitudes de rebeldia e que planeja sua fuga ao matar um porco para simular seu cadáver.



Figuras 61 e 62: Huck rir após enfrentar o pai



Fonte: *The Adventures of Huck Finn*, dir. Stephen Sommers

Figura 63: Huck mata um porco



Fonte: *The Adventures of Huck Finn*, dir. Stephen Sommers

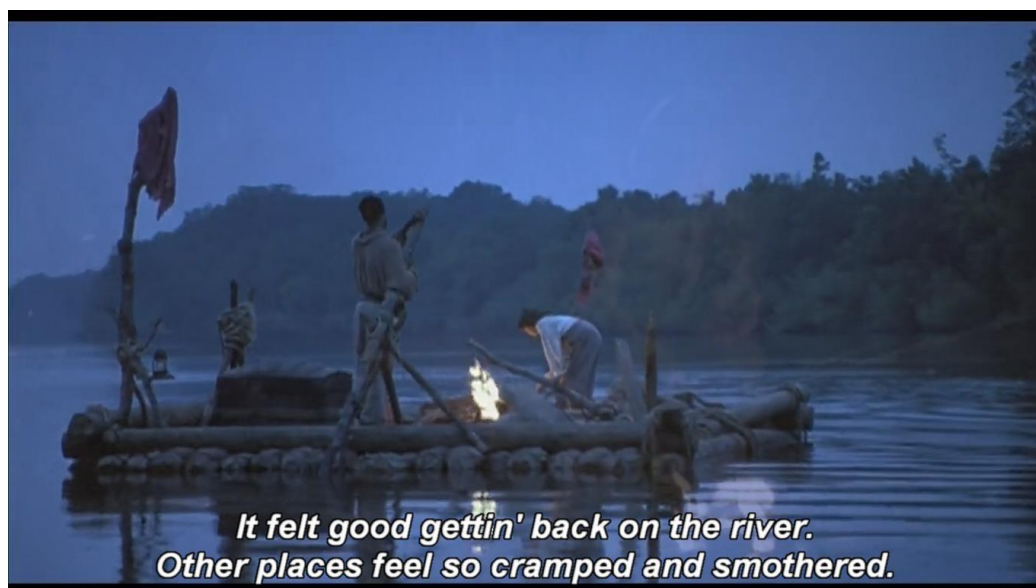
Finalmente, quando Huck consegue fugir da cidade e começa sua aventura pelo rio Mississippi, outra característica relevante na construção do garoto *bad boy* emerge, sendo ela ressignificada no filme ao compararmos com texto de Mark Twain. Na obra literária, Huck tem um grupo de amigos bastante presente em sua vida. Esses outros garotos fazem parte diretamente dos planos e das aventuras que Huck se

envolve e são fundamentais para sua construção como um integrante de espírito arrojado e estrategista. Vejamos o seguinte trecho:

No alto da colina eu e Tom nos detivemos. Víamos de lá toda a vila com algumas luzes acesas — nas casas onde talvez houvesse gente enferma. Caudaloso e tranquilo fluía o Mississippi sob o pálio das estrelas. Descemos a colina. No quintal duma vivenda abandonada, encontramos Joe Harper, Ben Rodgers e mais outros amigos à nossa espera. Reunido o bando, apoderamo-nos duma canoa e descemos o rio, indo arribar a um remanso, duas milhas e meia abaixo. Saltamos em terra e dirigimo-nos a um capão de mato, já nosso conhecido. Lá Tom fez-nos jurar segredo eterno e em seguida nos mostrou uma caverna na parte mais densa do bosque. Acendemos as velas e, acurvados, entramos por estreita fresta que dava para um túnel que se ia alargando aos poucos até chegar a um oco de alguma amplitude, onde podíamos ficar de pé. Era ali o ponto da reunião (Twain, 2005, p. 14).

No entanto, Stephen Sommers faz um apagamento dos personagens Joe Harper, Ben Rodgers e, principalmente, de Tom Sawyer, sendo esse último citado apenas uma única vez no filme. O espectador reconhece, então, Jim, o escravo fugitivo, como o único companheiro de Huck Finn, tendo toda a narrativa cinematográfica desenvolvida na perspectiva de apresentar as aventuras vividas apenas pela dupla Huck e Jim. Dessa forma, Huck adquire uma maior independência na criação e execução dos planos, não necessitando da participação de outros para tal, o que amplia também seu espírito de liderança.

Figura 64: Huck e Jim no rio Mississippi



Fonte: *The Adventures of Huck Finn*, dir. Stephen Sommers

Huck Finn é um garoto que fuma e tal ação se repete constantemente no texto de Mark Twain, como no trecho: “Sentei-me de novo, a tiritar de medo, e espevitei o cachimbo para umas baforadas” (Twain, 2005, p. 08). No entanto, o garoto é repreendido várias vezes pelos adultos ao seu redor, os quais sempre o repreendia com sermões sobre esse mau hábito: “Além de responder-me com ríspida negativa, fez-me todo um sermão sobre esse mau hábito, que os meninos adquirem por espírito de macaquice (Twain, 2005, p. 09). Na adaptação de Sommers, Huck Finn fuma livremente e não há nenhum indício de repressão ao ato. Huck e seu cachimbo são “companheiros” inseparáveis.



Figura 65: Huck fumando seu cachimbo



Fonte: *The Adventures of Huck Finn*, dir. Stephen Sommers

Huck é um *bad boy* e, como tal, ele mente, engana e comete atos nada legais, como roubar, por exemplo. Na cena em que Huck finge ser uma menina para entrar na casa de uma senhora e roubar, há uma forte presença do cômico, em especial na tentativa desajeitada de Huck ao imitar a voz e os trejeitos femininos. A tradução feita por Sommers enfatiza essa estratégia de humor, que suaviza a gravidade do ato de roubo, transformando-o em uma sequência de enganos cômicos. Ao invés de focar na violência e na imoralidade do roubo, a cena ganha uma leveza por meio das interações desajeitadas de Huck e sua tentativa falha de convencer a senhora. Esse humor acaba desarmando a tensão da situação, permitindo que o espectador veja o personagem mais como um jovem travesso, sem carregar tanto o peso do ato criminoso.

Figura 66: Huck se veste de garota



Fonte: *The Adventures of Huck Finn*, dir. Stephen Sommers

Figura 67: Huck furta comida



Fonte: *The Adventures of Huck Finn*, dir. Stephen Sommers

Uma das ações mais discutidas e estudadas sobre a construção do personagem Huckleberry Finn de Mark Twain é a atitude do garoto em ajudar um escravo fugitivo, de nome Jim, durante o período histórico dos Estados Unidos, final do século XIX, em que a escravidão era um ato legalizado, principalmente nos estados do sul do país. A partir de tal iniciativa, Huck passa a ser considerado um fora da lei, fato que leva suas aventuras a um outro patamar: o de fugir das autoridades.

Mais especificamente sobre a temática, a representação da escravidão por Twain em *As Aventuras de Huckleberry Finn* reflete, tanto as realidades históricas da era pré-Guerra Civil, quanto os conflitos raciais contínuos dos períodos de Reconstrução e pós-Reconstrução na sociedade norte-americana. O conflito interno de Huck com a moralidade de ajudar Jim a escapar é representativo da ambivalência mais ampla da sociedade em relação às relações raciais. Como Wenjie Zhang (2016, p. 03) observa, o romance retrata a consciência em evolução de Huck sobre a escravidão, ilustrando as complexidades das relações raciais americanas durante o século XIX.

Indo mais além, Huck se encontra constantemente na dualidade entre entregar Jim as autoridades e cumprir seu papel de cidadão ao “fazer o correto”, pois foi assim que fora ensinado sobre a atribuição dos negros naquele contexto cultural em que cresceu ou seguir suas próprias emoções e princípios ao ajudar Jim a escapar e viver em liberdade com sua família como qualquer ser humano deveria ter o direito. Esse “sofrimento moral” de Huck toma grande parte da narrativa literária e serve como componente de maturação moral do garoto. Isso tudo é um processo longo, como explica Zhang:

Através de uma série de episódios que fortalecem a conscientização de Huck sobre Jim como um indivíduo e um bom homem, Huck progride de uma aceitação acrítica das atitudes e moralidades tradicionais para uma postura moral independente, em clara oposição às convenções sociais [4]. Huck escolhe se juntar a seu pai e à realeza no inferno. No Capítulo 31 do romance, Huck escreve uma carta para Miss Watson, a dona de Jim, para contar a ela o paradeiro de Jim e trazê-lo de volta. No entanto, ele rasga a carta em pedaços e muda de ideia, dizendo "Vou para o inferno!". Portanto, é um longo processo para Huck cortar os preconceitos e discriminações sociais e aceitar Jim como um amigo leal. As virtudes de Huck vêm de seu bom coração e de seu senso de humanidade. Huck é grandioso e dourado porque vive em uma sociedade em que o maltrato aos negros é comum, mas ele finalmente ajuda Jim a conquistar sua liberdade, o que é considerado um ato rebelde à luz da atitude predominante da época, quando fazer amizade com negros era considerado contra a lei para os brancos. Assim, essa não foi uma decisão

fácil para Huck, e ele é grandioso nesse ponto, e Huck é dourado (Zhang, 2016, p. 03)<sup>70</sup>

Na adaptação fílmica de 1993, Sommers não deixa de lado essa rebeldia de Huck em ir contra as autoridades e aos seus pensamentos moralizantes que foram impostos a ele desde muito pequeno. No entanto, o espectador conhece um Huck muito mais propenso a entender os ensinamentos e as lições do escravo Jim sobre direito de liberdade e humanidade, sendo poucos os momentos em que o garoto reflete sozinho sobre a escravidão e seus malefícios. Na maior parte da narrativa fílmica, há cenas de conversas profundas entre Huck e Jim sobre a problemática, por meio das quais são expostas as divergências dos pontos de vista. No entanto, ressaltamos que Huck sempre sai diferente ao final de cada conversa e logo seu sentimento de amizade e parceria com Jim o faz ser fiel a si mesmo, isto é, sua particular concepção da liberdade como um direito de todos.

---

<sup>70</sup> Through series of episodes strengthening Huck's awareness of Jim as an individual and good boy, Huck progresses from uncritical acceptance of traditional attitudes and morals to an independent moral stance in direct defiance of social conventions [4]. Huck chooses to join his father and the royalty in hell. In Chapter 31 of the novel Huck writes Miss Watson, Jim's master a letter to tell her Jim's whereabouts to get Jim back and tears the letter into pieces, changes his mind saying "I'll go to hell!". So it is a long process for Huck to cut through the social prejudices and social discriminations to accept Jim as a loyal friend. Huck's virtues come from his good heart and his sense of humanity. Huck is great and golden because he lives in a society in which maltreatment of black exists but he finally helps Jim get freedom, which is considered to be rebellious in the light of attitude at that time. when making friends with black people is considered to be against the law for the white. So it is not a decision easily to be made by Huck and Huck is great in this point and Huck is golden.

Figura 68: Jim expõe a Huck os males da escravidão



Fonte: *The Adventures of Huck Finn*, dir. Stephen Sommers

Figura 69: Jim e Huck conversam sobre liberdade



Fonte: *The Adventures of Huck Finn*, dir. Stephen Sommers

Figura 70: Huck liberta Jim da prisão



Fonte: *The Adventures of Huck Finn*, dir. Stephen Sommers

Como podemos observar na figura anterior (70), Huck é retratado no desfecho do filme assumindo o papel de herói. Ao longo dos acontecimentos finais da sua jornada de aventuras, o personagem realiza diversas ações heroicas, entre elas destacamos a ajuda oferecida às irmãs Wilks para desmascarar os farsantes, o duque e o rei, que tentavam roubar a herança delas; a execução do plano para libertar Jim da prisão; e, finalmente, sua entrega total ao recusar a ajuda de Jim quando ele, Huck, é atingido por uma bala disparada pelos guardas da cidade, pois assim evitaria que Jim fosse recapturado.



Figura 71: Huck leva um tiro



Fonte: *The Adventures of Huck Finn*, dir. Stephen Sommers

É importante ressaltar que esse heroísmo de Huck, na cena dos tiros, se desenvolve completamente diferente no texto de Mark Twain. Lembremos que é Tom Sawyer o alvejado por uma bala na perna e fica incapacitado de andar, o que leva Jim a não querer sair de perto dele enquanto não chegasse ajuda médica. O papel de Huck nesse momento é de concordar com Jim e ficar perto do amigo Tom dando suporte por meio de palavras. Vejamos o seguinte trecho em destaque:

Nossa alegria era indescritível. Mas dos três o mais contente era Tom, por ter recebido um tiro na perna. Ao termos conhecimento disso a nossa satisfação diminuiu. Tom queixava-se de fortes dores, com o ferimento a sangrar bastante. Resolvemos deitá-lo na cabana da balsa. Quando rasgávamos uma camisa do duque para atar o ferimento, ele disse: — Dêem-me o pano que eu mesmo amarrarei. Não percam tempo; vocês estão atrasando a evasão! A postos, e levantem ferros! Nossa proeza vai ficar célebre! Que pena não termos podido dirigir a evasão de Luís XVI! Garanto que aquela frase: “Filho de São Luís, sobe aos céus!” não existiria hoje na sua biografia. Teríamos atravessado a fronteira com ele e queria ver depois quem nos pegava! ... Foi pena ... Vamos, manejem os remos! Ao invés de obedecê-lo, eu e Jim trocamos algumas palavras e ficamos a pensar. Após um minuto:

— Que acha, Jim? perguntei.

— O que penso é o seguinte, Huck. Se fosse o sinhô Tom que estivesse sendo salvo e um de nós que levasse o tiro, iria ele continuar a fuga sem antes chamar um doutor para curar o ferido? Estou certo que não; pois o mesmo vai fazer Jim; não saio daqui enquanto o doutor não vier, nem que tenha de esperar quarenta anos (Twain, 2005, p. 482 – 483).

Nessa linha de análise, percebemos importantes ressignificações na construção final de Huck Finn para o público espectador. Huck leva um tiro ao tentar fugir com seu companheiro Jim, fazendo-o assim se tornar o herói aventureiro e destemido, protagonismo que outrora fora de Tom Sawyer na obra literária. Huck Finn se encaminha então para um construto de personalidade pautado no viés da maturidade e do heroísmo por abdicar de ajuda médica para salvar Jim de ser recapturado. Em seu texto, Twain não traz exatamente um desfecho para Huck e o que os leitores têm como desfecho é apenas sobre alguns arrependimentos e possíveis planos do garoto para o futuro, vejamos:

Nada mais há, pois, para ser escrito, o que me alegra deveras. Se eu soubesse como é difícil escrever um livro não o teria começado. É a primeira e última vez que me meto a escritor. E pelo que vejo tenho de alcançar o território dos índios antes dos outros, pois a tia Sally está disposta a adotar-me e civilizar-me. E eu já sei o que isso significa... (Twain, 2005, p. 517).

Diferente do livro, no filme, por Stephen Sommers, os espectadores conseguem assimilar um desfecho claro sobre o destino de Huck Finn e sua latente personalidade. Nas últimas cenas do filme, vemos Huck com roupas elegantes e sofisticadas após ganhar parte do tesouro que ajudou as irmãs Wilks encontrar. A população ovaciona o garoto e o cobre de intensos elogios e afagos. Huck se mostra altamente desconfortável com aquela situação e logo se lembra do perigo iminente de todos tentarem civilizá-lo novamente. É, então, que ao ouvir o aviso sonoro do barco à vapor prestes a sair que Huck corre em sua direção enquanto se livra de parte daquelas roupas que o incomodavam. Jim ri daquela cena, pois, assim como o espectador, ele sabe que Huck é em sua essência um aventureiro “incivilizável”.

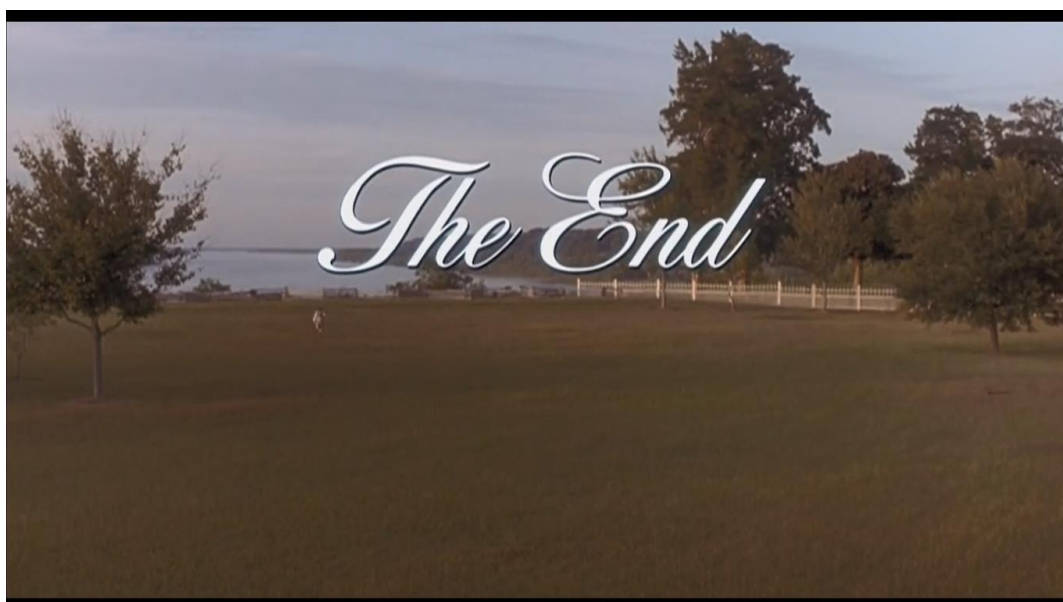


Figura 72: Huck, o herói



Fonte: *The Adventures of Huck Finn*, dir. Stephen Sommers

Figura 73: Huck corre em direção ao barco



Fonte: *The Adventures of Huck Finn*, dir. Stephen Sommers

### 4.3 *Boy - Movies*: As Ressignificações das *Aventuras nas Telas*

As adaptações de *As Aventuras de Tom Sawyer* e *As Aventuras de Huckleberry Finn* para o cinema desempenham um papel fundamental na popularização e ressignificação dos personagens de Mark Twain, especialmente no que concerne ao contexto do que passaremos a chamar nessa pesquisa de *boy-movies*. O termo não existe oficialmente nos estudos de cinema, portanto, reconheceremos tais como aqueles filmes que exploram as aventuras e rebeldias de protagonistas masculinos jovens.

A partir de adaptações intersemióticas, as narrativas fílmicas transformam os chamados *boy-books* em uma experiência audiovisual que redefine, tanto as personalidades de Tom e Huck quanto a própria interpretação das suas aventuras e desafios. Analisaremos, aqui, as principais ressignificações observadas nessas adaptações, de Taurog e Sommers, respectivamente, focando nos arquétipos heroicos, nos simbolismos das transgressões e nas complexidades morais que se diferenciam do texto literário, além da construção da imagem do herói na percepção do espectador de cinema em contraste com o leitor da obra literária.

É importante retomar o conceito de *boy-books* que se refere a um gênero literário que consiste em personagens jovens transgressores masculinos, no qual as histórias exploram o espírito de aventura, rebeldia e descoberta. Esses personagens representam um ideal de liberdade e enfrentamento de limites, sendo Tom Sawyer e Huckleberry Finn exemplos clássicos desses tipos narrativos. A transição desses *boy-books* para o cinema, no entanto, envolve a reinterpretação de elementos para adaptar a história e os personagens aos recursos e à linguagem cinematográfica.

Essa reinterpretação de elementos, assim como afirma Hutcheon (2023, p. 20), faz parte de um processo de transformação, de obra literária para filme, inevitável e responde às limitações e possibilidades próprias do cinema, incluindo a necessidade de selecionar conteúdos que melhor se traduzam visualmente e que respeitem a estrutura narrativa cinematográfica, muitas vezes submetida a convenções da indústria e restrições temporais. Filmes como *As Aventuras de Tom Sawyer* (1938), de Norman Taurog, e *As Aventuras de Huck Finn* (1993), de Stephen Sommers, trazem adaptações que reforçam a estrutura das aventuras e das principais temáticas,

mas alteram significativamente a percepção das transgressões e das características heroicas dos personagens da trama.

Pelas nossas análises, é possível afirmarmos que as versões cinematográficas em foco no nosso estudo se afastam da natureza ambígua dos personagens literários e colocam em primeiro plano a sua relação com o herói arquétipo, retratando-os de maneira mais cômica e leve, reduzindo nuances complexas de moralidade. Essas adaptações dialogam com um público ligado ao núcleo familiar e juvenil, transformando os personagens e suas aventuras para torná-los mais acessíveis, o que gera uma experiência de recepção distinta para os espectadores em comparação com a dos leitores das obras de partida.

No filme de Stephen Sommers, *As Aventuras de Huck Finn*, por exemplo, uma mudança fundamental é a omissão da figura de Tom Sawyer. Na narrativa literária, Tom representa, não apenas um companheiro de aventuras, mas também um contraponto e um elemento que acentua o crescimento moral de Huck ao longo da trama. No filme, a ausência de Tom transforma Huck em um herói solitário, centrando a narrativa em seu desenvolvimento pessoal e nas suas próprias aventuras, sem o complemento da amizade ambígua e da influência de Tom. Essa decisão parece visar a simplificação da narrativa, focando exclusivamente em Huck e, com isso, transformando sua jornada em uma história de amadurecimento individual.

Na obra literária, a amizade entre Huck e Tom oferece uma dinâmica de aprendizado e desafio mútuo, permitindo que Huck questione suas próprias atitudes e visões de mundo. A ausência de Tom na versão cinematográfica, portanto, elimina parte dessa ambiguidade e posiciona Huck como um herói arrojado, corajoso e com um arco dramático mais bem delineado. Dessa forma, o espectador tende a perceber Huck como um protagonista que, ao enfrentar dilemas e confrontar figuras de autoridade sozinho, se torna mais independente e autossuficiente. A construção de Huck como um herói solitário nas telas concede a ele uma maturidade que se destaca do Huck literário, que, em várias ocasiões, ainda demonstra incertezas e hesitações.

Norman Taurog, em sua adaptação, *As Aventuras de Tom Sawyer*, posiciona Tom como o exemplo clássico de *bad boy*, uma figura que se diverte às custas de seus pequenos delitos e transgressões. Enquanto o Tom de Twain é um personagem complexo, cujas transgressões refletem uma crítica sutil às convenções sociais e à

moralidade adulta, o Tom de Taurog é essencialmente um garoto travesso que gera simpatia pelo humor de suas escapadas e pela leveza de suas atitudes. Taurog opta por transformar atos de rebeldia, como mentir para a Tia Polly ou enganar seus amigos para fazer o trabalho por ele, em cenas de comédia que atenuam o teor transgressor das ações.

Dessa forma, o espectador não é levado a questionar as implicações éticas de seus atos, como acontece com o leitor. No filme, Tom é caracterizado como um herói cômico e leve, em contraste com o texto literário em que suas ações, embora divertidas, revelam também um lado manipulador e egoísta. Ao suavizar o comportamento de Tom, Taurog traduz a complexidade de seu personagem para um retrato mais simpático e agradável, diminuindo o impacto crítico e subversivo das aventuras de Tom para a sociedade do século XIX escritas por Mark Twain.

As adaptações cinematográficas de Tom Sawyer e Huck Finn se apoiam em elementos visuais e narrativos que alteram a percepção do herói para o público. Enquanto no texto literário, ambos os personagens, especialmente Huck, enfrentam dilemas morais profundos, as versões cinematográficas tendem a construir um heroísmo mais direto e simplificado. Essa transição do herói “realista” para o herói “aventureiro” promove uma recepção diferente para o espectador em comparação com o leitor: o primeiro tende a ver os personagens como exemplos de coragem e humor, ao passo que o segundo acompanha o desenvolvimento de jovens complexos e nem sempre cientes de sua posição no mundo.

Em particular, o final das adaptações estabelece conclusões distintas em relação à identidade dos protagonistas. No filme *As Aventuras de Tom Sawyer*, de Norman Taurog, Tom é frequentemente apresentado como um herói travesso e encantador, cujas escapadas e transgressões são suavizadas com um tom cômico. O filme constrói Tom como uma figura aventureira e corajosa, destacando suas qualidades de liderança e iniciativa. No desfecho, ele se posiciona como um jovem herói que, embora rebelde, é profundamente admirado por aqueles ao seu redor, reforçando sua imagem de “bad boy” simpático e popular.

No entanto, na obra literária de Mark Twain, o desfecho é menos conclusivo quanto ao caráter de Tom. O autor encerra o romance com Tom tentando convencer Huck a ser “civilizado”, mostrando-se ambivalente quanto ao que o futuro lhe reserva.

Twain deixa implícito que Tom ainda é um garoto em formação, cuja impulsividade e gosto pela aventura podem levá-lo a caminhos imprevisíveis. Assim, o leitor do romance se depara com um Tom que, apesar de suas habilidades e carisma, permanece incerto e vulnerável, sem a segurança heroica que o filme tenta reforçar.

Em *As Aventuras de Huckleberry Finn*, de Stephen Sommers, Huck é mostrado como um herói que, após ajudar Jim e enfrentar as autoridades, é celebrado e ovacionado pela cidade, apenas para, em seguida, lembrar o espectador de sua essência indomável ao fugir da “civilização” novamente. O desfecho contrasta com o tom mais introspectivo e inacabado da obra literária, em que Huck expressa dúvidas e pondera sobre o que o futuro lhe reserva, sem qualquer certeza de redenção ou heroísmo completo. Assim, enquanto o leitor encontra um Huck ainda em processo de autodescoberta, o espectador é apresentado a um protagonista já consolidado, que simboliza valores de bravura e liberdade.

Com base na análise, podemos concluir que, nas adaptações cinematográficas, há uma clara suavização dos dilemas morais e das críticas sociais presentes nos textos de Twain. Huck e Tom são figuras que, no contexto literário, representam uma crítica velada às injustiças e à hipocrisia da sociedade norte-americana do século XIX, especialmente no que diz respeito à escravidão e aos valores morais impostos pela sociedade adulta. No entanto, nos filmes, essa crítica é diluída em uma narrativa que privilegia o entretenimento e a aventura, em que o ato de ajudar Jim a escapar, por exemplo, é tratado como um episódio de coragem, mais do que um questionamento da própria moralidade da escravidão.

Ao final, compreendemos que o apagamento de nuances e dilemas éticos transforma os personagens em heróis mais acessíveis, mas também menos profundos. De forma mais detalhada, a escolha de representar Huck e Tom de maneira leve e cômica, com elementos de bravura e humor, contribui para a criação de uma imagem heroica que pode ser vista como redutora em comparação com a construção de autoria de Twain. Essa simplificação reflete as convenções da indústria cinematográfica voltada para o público infantojuvenil, que demanda narrativas de aventura com resoluções claras e moralmente satisfatórias.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desse estudo, buscamos compreender como as obras de Mark Twain, *As Aventuras de Tom Sawyer* e *As Aventuras de Huckleberry Finn*, ao serem adaptadas para o cinema, ressignificam os ideais de infância e liberdade na figura dos *bad boys* da literatura norte-americana. Com base em autores tais como Hunter (1963), Gribben (1988) e Ramos (2017), os quais revelam que os personagens ousados, Tom e Huck, os quais na literatura desafiavam as normas de seu tempo, ganharam novas dimensões nas adaptações dirigidas por Norman Taurog (1938) e Stephen Sommers (1993), produzindo uma versão cinematográfica dos protagonistas de Twain que dialoga com as especificidades de cada época e com as expectativas culturais dos públicos contemporâneos.

As narrativas de Twain, reconhecidas por sua complexidade moral e humor satírico, colocam a infância em uma perspectiva que vai além da inocência idealizada. *As Aventuras de Tom Sawyer* e *As Aventuras de Huckleberry Finn* abordam temas profundos, como a moralidade ambígua, a liberdade pessoal e a hipocrisia social, temas que frequentemente confrontam valores éticos e religiosos vigentes. Nesse sentido, Twain foi um dos pioneiros ao criar protagonistas juvenis que desafiavam, não apenas a autoridade adulta, mas também questionavam as estruturas sociais estabelecidas, abrindo caminho para uma nova concepção de infância, mais próxima da realidade vivida pelos jovens do período. Tom e Huck, cada um à sua maneira, representam esse “ethos” rebelde, em que a busca pela liberdade e a transgressão das normas sociais emergem como elementos centrais.

Na adaptação de *As Aventuras de Tom Sawyer*, por Norman Taurog, o uso do nome de Mark Twain é uma estratégia explícita para conferir autenticidade e fidelidade à obra de partida, uma decisão que não apenas atrai o público familiarizado com o texto literário, mas também apresenta o filme como um produto de qualidade que honra o legado do escritor. Essa escolha reflete uma tentativa de respeitar o espírito das narrativas de Twain, mesmo que o meio cinematográfico exija uma tradução dos temas e nuances literárias para uma linguagem visual. Taurog estabelece, assim, um equilíbrio entre o conteúdo literário e a demanda por um filme acessível e atraente para o público da década de 1930, reforçando o humor e a vivacidade dos

personagens de Twain, mas suavizando certos aspectos das críticas sociais presentes no texto de partida.

No entanto, enquanto o texto literário de Twain oferece uma crítica profunda à sociedade americana da época, com foco na hipocrisia e nas desigualdades raciais e sociais, a adaptação de Taurog prioriza um tom leve e aventureiro, que aproxima Tom Sawyer de um herói juvenil universal, algo comum em outras obras adaptadas da literatura infantil. Os primeiros momentos do filme destacam Tom como um garoto espirituoso e travesso, cujas escapadas e artimanhas para fugir das responsabilidades são apresentadas de forma cômica e romântica. A complexidade de Tom, que no livro é tanto um herói quanto um antissocial, é diluída na tela, resultando em um personagem mais adequado ao ideal de infância da época, que valorizava a inocência e a diversão juvenil.

Essa abordagem reflete também uma estratégia de mercado. A Hollywood da época de Taurog buscava atrair um público amplo, incluindo pais e crianças, e o tom lúdico das aventuras de Tom servia bem a esse propósito. A adaptação de Taurog, ao situar a narrativa em um contexto mais idealizado, oferece um retrato de Tom Sawyer que reforça sua essência rebelde, mas evita os aspectos mais sombrios de sua personalidade. O resultado é um personagem que, apesar de ainda ser um *bad boy* literário, se torna mais palatável e próximo do modelo de herói popular nas produções cinematográficas dos anos 1930.

A adaptação de *As Aventuras de Huckleberry Finn*, por Stephen Sommers em 1993, por sua vez, responde a uma época em que as discussões sobre raça e identidade americana eram mais evidentes na cultura popular. Nesse sentido, Sommers explora com maior sensibilidade o relacionamento entre Huck e Jim, um escravo em fuga, destacando a solidariedade e a amizade que surgem entre eles em meio à opressão racial. O filme enfatiza a luta por liberdade e igualdade, temas que, embora presentes no texto de Twain, ganham uma nova camada de significação na adaptação, refletindo o contexto social da década de 1990. Huck, que no livro enfrenta dilemas morais sobre a escravidão e seu papel na sociedade, é retratado no filme como um jovem herói em formação, cuja jornada com Jim representa tanto uma aventura quanto um despertar para a injustiça social.

Sommers faz uso de recursos visuais e narrativos para amplificar os dilemas de Huck e Jim, especialmente nas cenas que mostram a dualidade entre a amizade genuína e a pressão social de um contexto racista. Ao adaptar o romance de Twain, o diretor utiliza técnicas cinematográficas como o *close-up* e a trilha sonora de apelo emocional para intensificar os momentos de tensão e empatia, destacando o crescimento emocional de Huck. Ao mesmo tempo, essa adaptação suaviza a crítica mais explícita de Twain à sociedade americana, transformando o filme em um produto mais adequado ao público jovem, mas sem se desvincular de certos elementos de conscientização social. Assim, a trajetória de Huck e Jim é retratada de maneira a enfatizar os laços humanos e o questionamento das normas sociais de maneira acessível ao público moderno.

Ambas as adaptações exemplificam diferentes estratégias de tradução intersemiótica, em que o texto literário é reinterpretado para se adequar ao meio audiovisual e às expectativas culturais e mercadológicas da época. Taurog e Sommers traduzem o universo de Twain para o cinema de maneira distinta, cada um mantendo aspectos centrais dos personagens e da narrativa, mas introduzindo modificações que refletem os valores e sensibilidades dos períodos em que os filmes foram produzidos. Enquanto Taurog explora a leveza e o humor das travessuras de Tom, Sommers destaca o desenvolvimento moral de Huck em meio à sua relação com Jim, oferecendo ao público uma versão desses personagens que, embora reconhecível, carrega significados adaptados ao público e ao momento histórico.

As implicações dessas adaptações são significativas para a formação da imagem cultural de Tom Sawyer e Huck Finn no imaginário popular. Os filmes de Taurog e Sommers moldam a percepção do espectador sobre esses personagens, reforçando sua imagem como símbolos da juventude americana e da resistência às convenções. Contudo, ao suavizar certos aspectos da crítica social e moral de Twain, essas adaptações acabam por apresentar uma versão idealizada da infância e dos dilemas morais, nas quais os protagonistas são heróis travessos, mas ainda inseridos em um contexto mais seguro e menos confrontador. O espectador, assim, passa a ver Tom e Huck como representações da liberdade juvenil, mas não necessariamente como críticos das estruturas sociais.



Essa idealização da infância de Tom e Huck contribui para que eles sejam lembrados como “*bad boys* românticos”, cujas aventuras representam o espírito norte-americano de independência e coragem, mas cujos conflitos sociais e raciais são, em grande medida, atenuados. Para o público das décadas de 1930 e 1990, esses filmes oferecem uma visão de infância que celebra a rebeldia e a aventura, mas que evita confrontar diretamente as desigualdades e hipocrisias que Twain critica em suas obras. Em última análise, as adaptações de Taurog e Sommers evidenciam como o cinema, ao traduzir a literatura para as telas, cria significados e interpretações, adaptando não apenas a narrativa, mas também o alcance e a profundidade das mensagens dos textos adaptados.

Assim, podemos concluir que o processo de adaptação de *As Aventuras de Tom Sawyer* e *As Aventuras de Huckleberry Finn* não é apenas uma “transposição” de um meio para outro, mas uma reinterpretação que altera a percepção do público sobre os personagens e suas histórias. Taurog e Sommers transmutam elementos essenciais da obra de Twain, mas também moldam a imagem de Tom e Huck para atender às demandas culturais de suas épocas, oferecendo ao espectador uma versão dessas figuras icônicas que privilegia o entretenimento e a identificação imediata sobre a reflexão social e a crítica estrutural. Dessa forma, a imagem cultural de Tom e Huck no cinema se distancia de suas raízes literárias, transformando-os em símbolos duradouros da infância rebelde, mas cujas complexidades morais e sociais permanecem parcialmente obscurecidas no processo de tradução para o cinema. Isso poderia ser aprofundado por meio de mais estudos que ampliassem as investigações de outras obras/outros personagens de Mark Twain para ao cinema a fim de constantemente termos a atualização da representação cultural do escritor, dos personagens criados por ele e de todo seu trabalho nos diversos meios artísticos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR e SILVA. **Teoria da Literatura**: Introdução aos Estudos Literários. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

ALDRICH, T. B. **The story of a bad boy**. Project Gutenberg, 2006. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/1948>. Acesso em: 10/10/2022.

BARLETT, A. **The Eagle's Eyes**. Photoplay Magazine, v. 10, p. 10, 1918.

BIGELOW PAINE, A. **Mark Twain, A Biography**. Indypublish.com, 2002.

BLAIR, W. **On the structure of Tom Sawyer**. Modern Philology, v. 37, n. 1, p. 75-88, 1939. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/433997>. Acesso em: 21/04/2023.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A Arte do Cinema**: Uma Introdução. São Paulo: Editora da USP, 2013.

BUSH, H. K. **Mark Twain and the spiritual crisis of his age**. Studies in American Literary Realism and Naturalism. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2008.

CAHIR, L. **Literature into film: theory and practical approaches**. Jefferson: McFarland & Company, 2006.

CATTRYSSE, P. **Descriptive Adaptation Studies: Epistemological and Methodological Issues**. Antwerp/Apeldoorn: Garant, 2014.

CLEMENS, C. **My cousin Mark Twain**. New York: Harper & Brothers, 1939.

COUSINS, M. **The story of film**. Nova York: Pavilion, 2013.

CRITCHLOW, D. **When Hollywood Was Right: How Movie Stars, Studio Moguls, and Big Business**. London: Cambridge University Press, 2013. Disponível em: [https://books.google.com.br/books/about/When\\_Hollywood\\_Was\\_Right.html?id=Efl0AgAAQBAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/When_Hollywood_Was_Right.html?id=Efl0AgAAQBAJ&redir_esc=y). Acesso em: 02/11/ 2022.

EAMES, J. D. **The Paramount Story**. Londres: Octopus Books, 1985.

EBERT, R. **The adventures of Huck Finn reviews**. Rogerebert.com, 2 abr. 1993. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/the-adventures-of-huck-finn-1993>. Acesso em: 10/10/ 2024.

EDWARDS, A. **Shirley Temple: American Princess**. William Morrow and Company, Inc., 1988. ISBN 978-0-688-06051-0.

EYMAN, S. **Mary Pickford: From Here to Hollywood**. New York, NY: Donald E. Fine, Inc., 1990. ISBN 1-55611-243-2.

FANTIN, M. **Cinema e Imaginário Infantil: A Mediação entre o Visível e o Invisível**. Educação & Realidade, [S. l.], v. 34, n. 2, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/9357>. Acesso em: 15/12/2022.

FISHKIN, S. F. **A Historical Guide to Mark Twain**. Oxford University Press, 2002.

FLETCHER, T. "May Clark." In Jane Gaines, Radha Vatsal, and Monica Dall'Asta, eds. **Women Film Pioneers Project**. New York, NY: Columbia University Libraries, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.7916/d8-av2p-qv38>. Acesso em 15/07/2023.

FRIEDMAN, N. **O Ponto de Vista na Ficção: O Desenvolvimento de um Conceito Crítico**. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, v. 1, n. 53, p. 166-182, mai. 2002.

GAJEWSKI, R. **The Mummy director Stephen Sommers on Brendan Fraser**. Hollywood Reporter, 11 maio 2024. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/the-mummy-director-stephen-sommers-brendan-fraser-interview-1235893764/>. Acesso em: 10/10/ 2024.

GORDEEFF, E. M. Luminaris: Sob a Luz do Cinema de Atrações. **Revista Estúdio, Artistas sobre Outras Obras**, v. 6, n. 11, p. 20-30, 2015.

GRIBBEN, A. **Manipulating a genre: "Huckleberry Finn" as boy book**. South Central Review, v. 5, n. 4, p. 15-21, 1988. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3189046>. Acesso em: 15/02/2023

GRIBBEN, A. **Tom Sawyer, Tom Canty, and Huckleberry Finn: the boy book and Mark Twain**. Mark Twain Journal, v. 55, n. 1/2, p. 127-144, 2017. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44504999>. Acesso em : 23/08/2023.

GRIFFITH, D. W. **A montagem em paralelo**. apud STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008. p. 49.

HARRIS, J. C. **On the Plantation: A Story of a Georgia Boy's Adventures During the War**. 1892.

HAYER, R. **David O'Selznick's Hollywood**. Estados Unidos: Random House Value Publishing, 1987. Disponível em: <https://www.marlowesbooks.com/David-O-Selznick's-Hollywood-Haver-Ronald-Book-179082>. Acesso em: 12/07/2023.

HOEY, M. A. **Elvis' Favorite Director: The Amazing 52-Year Career of Norman Taurog**. BearManor Media. Disponível em: <https://bearmanor-digital.myshopify.com/products/elvis-favorite-director-the-amazing-52-year-career-of-norman-taurog-by-michael-a-hoey>. Acesso em 08/07/2023.

HUBBELL, G. **Alice**: crítica de figuras autoritárias. *Harvard Journal*, v. 11, n. 5, p. 181, 1940.

HUNTER, J. **Mark Twain and the boy-book in 19th-century America**. *College English*, v. 24, n. 6, p. 430-438, 1963. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/373881>. Acesso em: 15/03/2023

HUTCHEON, L. **Uma Teoria da Adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

INGE, M. T. **Huck Finn among the critics**: a centennial selection. Frederick, Maryland: University Publications of America: 1985.

JACKSON, K. M. **Images of Children in American Film: A Sociocultural Analysis**. London: Scarecrow Press, 1986.

JACOBSON, M. A. **Being a boy again: autobiography and the American boy book**. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1994.

JOHNSON, R. **Phaeton Rogers**: A Novel of a boy's life. Alpha Edition: 2021.

KAPLAN, J. Mr. **Clemens and Mark Twain: a biography**. New York: Simon and Schuster, 2008.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **Literatura Infantil Brasileira: História & Histórias**. 6 ed. São Paulo: Ed. Ática, 1999.

LEFEVERE, A. **Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.

LEITCH, T. **Film adaptation and its discontents: from *Gone with the Wind* to *The Passion of the Christ***. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007.

LENBURG, J. **The encyclopedia of animated cartoons**. Nova York: Checkmark Books, 1999.

LEVY, A. **Huck Finn's America: Mark Twain and the Era That Shaped His Masterpiece**. Simon and Schuster, 2015.

MALTIN, L. **The Disney Films**. Disney Editions, 1995.

MARINS, L. C. **Literatura traduzida e formação do leitor**: a recepção de *As aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain, traduzida por Monteiro Lobato. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, v. 31, n. 1, p. 15-21, Universidade Estadual de Maringá, 2009.

MARTIN, M. **A Linguagem Cinematográfica**. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa, Portugal: Dinalivro, 2005.

McFARLANE, B. **Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation**. Clarendon Press, 1996, Oxford.

MILTON, J. **Monteiro Lobato and translation: um país se faz com homens e livros**. D.E.L.T.A., v. 19, ed. especial, p. 117-132, 2002.

PAINE, A. B. **Mark Twain, a biography**. 1 ed. São Paulo: Indypublish.Com, 2002.

POWERS, R. **Mark Twain: a life**. New York: Free Press, 2005.

RAMOS, V. **A sivilização-civilização de Huckleberry Finn: uma proposta de tradução**. São Paulo, 2008. 257 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008.

RAMUSSEN, R. Kent. **Critical companion to Mark Twain: a literary reference to his life and work**. New York: Infobase Publishing, 2014.

RAMUSSEN, R. Kent. **Mark Twain's book for bad boys and girls**. New York: McGraw-Hill Education, 1995.

RAW, L. **Translation, Adaptation and Transformation**. Bloomsbury Publishing, 2012. Disponível em: <https://www.perlego.com/book/805934/translation-adaptation-and-transformation-pdf>. Acesso em 10/10/2023.

ROLLBERG, P. **Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema**. US: Rowman & Littlefield, 2016. pp. 591-593. ISBN 1442268425.

STAM, R. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

Stam, R. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, 51(3), 2006, pp. 19-53.

STREET, D. **An overview of commercial filmic adaptation of children's fiction**. *Journal of Children's Literature*, v. 11, n. 5, p. 13, 1982.

THOMAS, B. **Disney's Art of Animation: From Mickey Mouse to Beauty and the Beast**. New York: Hyperion, 1991. ISBN 1-56282-899-1.

TIFFIN, G. **All the Best Lines: An Informal History of the Movies in Quotes, Notes, and Anecdotes**. Chicago: Head of Zeus, 2014.

TRENSKY, A. **The bad boy in nineteenth-century American fiction**. *The Georgia Review*, v. 27, n. 4, p. 503-517, 1973. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41397005>. Acesso em: 10/08/2024.

TWAIN, M. **As Aventuras de Huckleberry Finn**. Tradução de Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

TWAIN, M. **As Aventuras de Tom Sawyer**. Tradução de William Lagos. Porto Alegre: L&Pm Pocket, 2002.

TWAIN, M. **King Leopold's Soliloquy**. International Publishers, 1905.

TWAIN, M. **Life on the Mississippi**. Penguin Classics, 1985.

TWAIN, M. **The War Prayer**. Harper Perennial Publisher, 1923.

VALE, M. **100 Anos de Uma Forma de Contar Histórias**. Revista Laika, [s. /], 2012. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/wp-content/uploads/2012/06/100-ANOS-DE-UMA-FORMA-DE-CONTAR-HIST%C3%93RIAS.pdf>. Acesso em 17 /01/ 2022.

WOJCIK-ANDREWS, I. **Children's films: history, ideology, pedagogy, theory**. Nova York: Garland, 2000.

XAVIER, I. **Do Texto ao Filme: A Trama, a Cena e a Construção do Olhar no Cinema**. *In*: PELLEGRINI, Tânia [et al.]. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: SENAC: Instituto Itaú Cultural, 2003.

ZHANG, W. **Huckleberry Finn's "I'll go to hell"**. Proceedings of the 2016 International Conference on Education, Management and Computing Technology (ICEMCT-16), p. 173-180. Atlantis Press, 2016.

ZIPES, J. **Fairy Tales and the Art of Subversion**. USA: Routledge, 2012. ISBN: 978-0-415-61025.

ZOLA, E. **Adaptation and fidelity: Snow White and the seven dwarfs on screen**. Ann Arbor: Michigan Publishing, 2016.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- A BRANCA de Neve e os Sete Anões. Direção de David Hand. EUA: Walt Disney Studios, 1937. Animação.
- AS AVENTURAS de Tom Sawyer. Dirigido por Norman Taurog. EUA: Selznick International Pictures, 1938. Filme em preto e branco, 90 min.
- AS AVENTURAS de Huck Finn. Dirigido por Stephen Sommers. EUA: Walt Disney Pictures, 1993. Filme colorido.
- BOYS Town. Dirigido por Norman Taurog. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1938. Filme em preto e branco, 96 min.
- E.T. - THE EXTRA-TERRESTRIAL. Direção de Steven Spielberg. EUA: Universal Pictures, 1982.
- HARRY Potter e a Ordem da Fênix. Direção de David Yates. EUA/Reino Unido: Warner Bros., 2007.
- HOME alone. Direção de Chris Columbus. EUA: 20th Century Fox, 1990.
- HUCKLEBERRY Finn and His Friends. Dirigido por Jack B. Hively. Canadá/Alemanha: Charles B. Fitzsimons Productions, 1979. Série de televisão, colorida.
- HUCKLEBERRY Finn. Dirigido por J. Lee Thompson. EUA: United Artists, 1974. Filme musical.
- HUCKLEBERRY Finn. Dirigido por William Desmond Taylor. EUA: Paramount Pictures, 1920. Filme em preto e branco, mudo.
- LUCKY Boy. Dirigido por Norman Taurog. EUA: Universal Pictures, 1929. Filme em preto e branco, 95 min.
- MEN Of Boys Town. Dirigido por Norman Taurog. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1941. Filme em preto e branco, 106 min.
- PINÓQUIO. Direção de Ben Sharpsteen e Hamilton Luske. EUA: Walt Disney Studios, 1940. Animação
- SKIPPY. Dirigido por Norman Taurog. EUA: Paramount Pictures, 1931. Filme em preto e branco, 85 min.
- THE ADVENTURES of Huckleberry Finn. Dirigido por Herbert B. Swope Jr. EUA: NBC, 1955. Filme para televisão.
- THE ADVENTURES of Huckleberry Finn. Dirigido por Jack Hively. EUA: Hanna-Barbera, 1981. Animação para televisão.

THE ADVENTURES of Huck Finn. Direção de Jo Kastner. EUA: Kastner Productions, 2014. Telefilme.

THE ADVENTURES of Huckleberry Finn. Direção de Kōzō Kusuba. Japão: Nippon Animation, 1976. Série de animação.

THE ADVENTURES of Huckleberry Finn. Dirigido por Michael Curtiz. EUA: MGM, 1960. Filme colorido.

THE ADVENTURES of Huckleberry Finn. Dirigido por Richard Thorpe. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1939. Filme em preto e branco.

THE ADVENTURES of Mark Twain. Dirigido por Will Vinton. EUA: Will Vinton Productions, 1985. Filme de animação em stop motion, 86 min.

THE ADVENTURES of Tom Sawyer. Dirigido por George Cukor e Norman Taurog. EUA: Paramount Pictures, 1938. Filme em preto e branco, 91 min.

THE ADVENTURES of Tom Sawyer. Direção de John Cromwell. EUA: Paramount Pictures, 1930.

TOM and Huck. Dirigido por Peter Hewitt. EUA: Walt Disney Pictures, 1995. Filme colorido, 97 min.

YOUNG Tom Edison. Dirigido por Norman Taurog. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1940. Filme em preto e branco, 86 min.

YOU'RE Never Too Young. Dirigido por Norman Taurog. EUA: Paramount Pictures, 1955. Filme em preto e branco, 102 min.