

UM SÉCULO NA VIDA DE PETER PAN: A PERSONAGEM DE JAMES BARRIE E AS METAMORFOSES CINEMATOGRAFICAS

A CENTURY IN THE LIFE OF PETER PAN: JAMES BARRIE'S
CHARACTER AND THE CINEMATOGRAPHIC REMEDIATION

Maria da Natividade Pires

Centro de Literatura Portuguesa

RESUMO

Neste artigo analisam-se as diversas representações que a personagem Peter Pan, da obra literária de James Barrie, *Peter Pan*, publicada em 1911, foi assumindo ao longo de mais de um século em adaptações cinematográficas (neste caso, de 1924, 1953, 2003 e 2015). A complexidade da personalidade de Peter Pan, nos seus dilemas interiores, sofre metamorfoses diversas nos processos narrativos de adaptações transliterárias e multimodais, onde o papel dos espaços na construção da própria personagem é determinante. Interessam-nos as potencialidades da personagem e das estratégias discursivas para representação das relações entre mundos reais e mundos para lá do real, de formas de ver a infância e a vida adulta, o mito da eterna infância feliz e o seu complexo reverso de solidão. A refiguração da personagem também se concretiza através das suas relações afetivas com os outros, condicionadas, em parte, por valores sociais dominantes diversos ao longo dos séc. XX e XXI, como é o caso das questões de género, que se colocam na relação de Peter Pan com as personagens femininas Wendy, Sininho e a figura materna.

Palavras-Chave: narrativa, multimodalidade, literatura, cinema, refiguração da personagem

ABSTRACT

In this article we analyse the different representations that the character Peter Pan, from James Barrie's novel *Peter Pan*, first published in 1911, have assumed over more than a century in movie adaptations (i.e. in 1924, 1953, 2003 and 2015). The complexity of this character, in his interior dilemmas, undergoes different metamorphoses in narrative processes of transliterary and multimodal adaptations, where the role of space in the construction of the literary character is crucial. We are interested in the potential of the character and the discursive strategies employed to represent the relationships between real worlds and worlds beyond the real, along with ways of looking at childhood and adulthood, the myth of eternal childhood and its reverse complex of loneliness. The refiguration of the character is also materialized through its affective relationships with others, partly conditioned by diverse dominant social values in the XX and XXI centuries, along with issues of gender that are present in Peter Pan's relationships with female characters, namely Wendy, Tinkerbell, and the maternal figure.

Keywords: narrative, multimodality, literature, cinema, character refiguration

INTRODUÇÃO

A personagem Peter Pan, criada por James Barrie em 1902 e com reaparições em diversos textos para teatro na 1.^a década do séc. XX, torna-se conhecida sobretudo depois da publicação, em 1911, do romance *Peter and Wendy*, depois conhecido apenas por *Peter Pan*, está presente numa multiplicidade de situações narratológicas, com metamorfoses literárias e multimodais. Centrar-nos-emos apenas na relação do texto literário *Peter Pan* com adaptações a narrativas fílmicas.

O papel da ficção na vida real do indivíduo é, em primeira instância, o que nos interessa como introdução a esta reflexão. Se ficção é algo intrinsecamente ligado à narrativa literária, neste caso a ficção é tanto mais importante quanto ela é determinante para a oposição entre dois mundos internos à diegese. Essa oposição permite-nos perceber até que ponto a imaginação é um elemento imprescindível no desenvolvimento do ser humano, permitindo descodificar, conscientemente ou não, as pulsões mais íntimas do indivíduo.

Frank Zipfel problematiza e apresenta uma explicação para o papel da ficção na nossa vida:

Why is it that people spend time, energy, or emotions on fictions when they could engage in activities that have a more practical impact on their lives and more direct influence on their survival? This question may be the reason why explanations of fictionality based on make-believe and imaginative activity have become so important. They prepare the ground for deeper understanding of such topics as the value of imaginings, the nature of aesthetic illusion, the phenomenon of immersion, and more generally the cognitive benefits offered by fictional works. (Zipfel, 2014:109).

Esta questão coloca-se, claro, não só em relação à literatura, mas às outras narrativas ficcionais, como as fílmicas. Por sua vez, as relações complexas entre cinema e literatura induzem frequentemente o leitor/ espectador a um tipo de avaliação que Johnson (2003) contesta, por considerar que não se justifica a análise em função da “fidelidade” porque a dinâmica do campo de produção em que os meios estão inseridos é diversa. Veremos alguns exemplos nas adaptações cinematográficas do texto de J. Barrie, analisadas neste artigo, tendo em conta o sentido e o âmbito da intermedialidade e o conceito de narratologia transmediática (Reis, 2018:18-19 e 357-360).

O aumento do interesse pela novela multimodal coincide com a descoberta da ciência cognitiva que coloca em pé de igualdade a visão e a linguagem como base do pensamento. No entanto, consideramos que a linguagem verbal, não sendo exclusiva, continua a ser, quase sempre, o principal modo de significação narrativa (Ryan e Thon, 2014). Mas, no caso da construção da personagem, as narrativas multimodais cujo suporte físico é não o papel mas a tecnologia fílmica, contam, em primeira instância, com o corpo físico que se escolhe para a sua representação: alto/ baixo; gordo/ magro; loiro/ moreno; cabelo liso/ encaracolado; olhos verdes, azuis, castanhos, traços do rosto mais ou menos angulosos, etc. Em relação à personagem Peter Pan, nenhuma destas características é referida no texto literário, elas são, portanto, resultado inevitável dos *media* narrativos, portanto, do suporte técnico da narrativa (inevitável, mas suscetível de diferentes opções). Acrescem ainda as expressões do rosto, a música que acompanha os comportamentos da personagem, os ritmos narrativos e outros recursos que intensificam a sua dimensão semântica, mais ou menos próxima da representação literária.

A “marca” distintiva mais forte da famosa personagem Peter Pan é a possibilidade de ser sempre criança, algo só possível na ficção e, por isso, símbolo de algo inatingível no mundo real. Mas essa é apenas a característica mais óbvia da personagem, associada ao mito “eternamente criança – eternamente feliz”, que domina o imaginário do ser humano, reafirmado pela versão cinematográfica da Disney (1953). Trata-se de uma redução da dimensão simbólica desta personagem, bastante mais complexa na sua origem literária, onde a sua personalidade é resultado da falta de afeto, da consciência da rejeição materna, vivendo numa profunda solidão, escondida por detrás das manifestações de alegre irresponsabilidade.

1. ESPAÇO – IMPORTÂNCIA NARRATOLÓGICA E PAPEL NA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

O espaço desempenha papéis importantes na narrativa que não têm sido explorados, podendo ser um elemento de sentido simbólico, um objeto de investimento emocional, um meio estratégico de planificação do enredo e um princípio organizacional, entre outras dimensões (Ryan, Foote e Azaryahu, 2016). Todos estes papéis do espaço são importantes na construção da narrativa de Barrie e na identidade da personagem Peter Pan. A personagem só ganha o seu valor simbólico completo quando associada ao espaço que é a Terra do Nunca.

A representação das relações entre mundos reais e mundos para lá do real, das formas de ver a infância e a vida adulta, do mito da eterna infância feliz e o seu complexo reverso de solidão é também conseguida através do espaço como estratégia narrativa de oposição entre estas dualidades. A localização do sítio onde Peter vive não é vinculada a espaços específicos, por isso, quando Wendy lhe pergunta onde ele vive, Peter responde: “Na segunda à direita, e sempre em frente até de manhã” (2005: 33), o que surpreende Wendy, a qual lhe pergunta se é o que as pessoas escrevem nas cartas quando lhe escrevem. A indefinição do lugar salienta a sua não ligação a um espaço real. A verdade é que Peter não tem ninguém que lhe escreva, mas essa é uma dimensão a analisar posteriormente.

O espaço do mundo real é o espaço do crescimento do indivíduo, do tempo que passa, das responsabilidades; o espaço do mundo para lá do real que é a Terra do Nunca não surge representado como **uma ilha** por acaso: a ilha pode estar perdida no oceano, isolada das rotas terrestres, mais inacessível, preservando micro-organizações sociais, culturais e ecossistemas. A esta ilha só se chega voando, mesmo os barcos, em viagens longas, não navegam no mar, voam pelo ar.

Nesse microssistema global, é mais plausível que a infância não se confronte com as regras da sociedade que os adultos determi-

nam; também só aí se pode acreditar no mito da eterna infância feliz (onde há perigos a enfrentar mas sempre encarados como aventura e desafio); mas, quando esse mundo se confronta com o real (onde existem famílias, mães que contam histórias e que beijam os filhos), esse mundo para lá do real perde consistência pelo reverso de solidão que implica.

Ser sempre criança só faz sentido no espaço específico da Terra do Nunca, espaço simbólico da infância, mas também objeto de um investimento emocional que os adultos sensíveis e aventureiros não podem apagar da sua memória. Por isso, a Senhora Darling, mãe de Wendy, recorda vagamente a imagem de um rapazinho parecido com aquele que a filha lhe descreve e que conhecera na infância; por isso, muitos anos depois de crescer, quando Wendy, à noite, já adulta, vigia o sono da sua filha e Peter regressa, ela o reconhece emocionada. Só que sabe que já não pode viajar com ele. Peter, para quem o tempo não existe, quando num primeiro momento percebe que algo mudou, pede a Wendy para não acender a luz. Ele receia, precisamente, ver que Wendy já não é a criança que viveu com ele aventuras fantásticas e tem medo de se sentir completamente só, sem ter ninguém com quem partilhar essas aventuras. No entanto, Wendy, adulta, sabe que agora é a vez da sua filha conhecer a Terra do Nunca. Esse espaço só pode ser vivido pelo indivíduo enquanto criança.

2. DO TEXTO LITERÁRIO *PETER PAN* ÀS TRANSPOSIÇÕES INTERMEDIÁTICAS – AS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS

2.1. AS REELABORAÇÕES DA PERSONAGEM PETER PAN

Peter Pan é a personagem-metáfora da eterna infância, sempre simplificada nas adaptações cinematográficas, cujos jovens destinatários, em primeira instância, poderiam, eventualmente, não ser sensíveis à complexidade da personagem literária. Talvez seja essa preocupação

com o destinatário que levou os diversos realizadores a retirar densidade psicológica à personagem.

Nos momentos nucleares da evolução da ação, Peter é representado de formas diversas nas várias adaptações cinematográficas da obra literária: referir-se-ão os filmes de 1924, 1953, 2003 e 2015.

A personagem literária tem uma personalidade complexa, vivendo dilemas sobre responsabilidade e irresponsabilidade; manifestando ora ingenuidade, ora astúcia; revelando umas vezes pudor, outras sensualidade. Estas dimensões surgem em alguns momentos das várias narrativas fílmicas, mas de forma muito mais simplista do que no texto literário.

Cada um destes filmes tem particularidades a destacar logo numa primeira abordagem: a adaptação de 1924 corresponde à primeira realização cinematográfica da obra referida e é um filme mudo, a preto e branco; a segunda é um filme de animação da Disney (1953), com personagens que são desenhos animados e que perdem alguma densidade psicológica; a terceira (2003), é uma narrativa que vincula fortemente a ação, em termos socioculturais, ao início do séc. XX, quando o texto foi escrito, salientando preocupações educativas em relação às crianças marcadamente distintas em questão de género. O filme inicia-se com um episódio que não consta do texto literário – a visita de uma tia que decide levar Wendy para sua casa, já que tem mais poder económico, para lhe dar “a educação que uma jovem deve ter”. Este episódio reforça, por um lado, o contraste entre um espaço onde se pode ser sempre criança (a Terra do Nunca) e outro que exige que se comece cedo a deixar de o ser e a reger-mo-nos por outras exigências de comportamento. Por outro lado, reforça o facto de Wendy começar a deixar de ser uma menina e estar a tornar-se numa mulher – o que terá uma série de implicações na sensualidade e sexualização da sua relação com Peter.

Quanto à quarta adaptação cinematográfica (2015), ela estabelece um forte contraste com a obra literária original e com as outras adaptações cinematográficas na vivência de Peter e na sua relação com a figura materna. A sobrevida da personagem assume aqui contornos de uma reelaboração mais distante da personagem literária do que acontecera nas anteriores adaptações. Peter ser-nos-á apresentado a viver num orfanato, esperando sempre que a mãe um dia regresse e o resgate dali, o que altera completamente as características psicológicas da personagem e as motivações para as aventuras a viver no espaço simbólico da ilha. Veremos depois como ele chega à Terra do Nunca e o que o motiva para lá continuar.

Referimos ainda que não contemplamos o filme *Hook*, com realização de Spielberg, em 1991, porque o enfoque, como o título indica, é na personagem da Capitão Gancho e não em Peter Pan.

2.2. A CHEGADA DE PETER AO QUARTO DAS CRIANÇAS DA FAMÍLIA DARLING

O texto de Barrie cria no leitor uma enorme expectativa em relação à personagem de Peter, ainda antes de ele surgir fisicamente, já que, ao caracterizar-se a família que vai conhecer Peter, se refere que “Nunca houve uma família mais simples e feliz *até à chegada* de Peter Pan” (Barrie, 2005: 10). A alusão à personagem ainda desconhecida é o suficiente para fazer prever o desequilíbrio que ela irá trazer consigo. A Sr.^a Darling ouve pela primeira vez falar dela “quando estava a arrumar as ideias dos seus filhos” (Barrie, 2005: 10), algo secreto e não visível para todos, portanto. Aliás, “Por vezes, nas suas viagens através das mentes dos seus filhos, a Sr.^a Darling encontrava coisas que não conseguia perceber, e entre estas, a mais intrigante era a palavra Peter” (Barrie, 2005: 14). Isso acontecia no “mapa da mente” de John, de Michael e de Wendy. Outro indício da aproximação da personagem àquela família é o

facto de, uma manhã, se terem encontrado folhas no chão do quarto das crianças, junto à janela, folhas essas que a Sr.^a Darling analisou minuciosamente e percebeu que não pertenciam a nenhuma árvore que crescesse em Inglaterra (começando, neste momento, a constituir-se um indício da pertença da misteriosa personagem a um espaço desconhecido). Numa noite, a mãe adormeceu no quarto das crianças, as janelas abriram-se de par em par, um rapazinho saltou para o chão e a Sr.^a Darling acordou. Dá um grito e será a primeira a vê-lo: “Era um rapazinho encantador, vestido com nervuras de folhas e coberto pela seiva que escorre das árvores, mas a coisa mais intrigante acerca dele é que ainda tinha os dentes de leite. Quando ele reparou que ela era uma adulta, rangeu essas pequenas pérolas.” (Barrie, 2005: 17). Tudo se sucede depois muito rapidamente: o rapaz salta da janela, a Sr.^a Darling pensa que ele caiu e morreu, mas não existe corpo nenhum no chão e olhando o céu ela vê apenas uma estrela cadente. O mistério adensa-se porque dentro do quarto ficou a sombra do rapaz, que ela decide guardar, dobrada, numa gaveta. Afinal, quem vê esta personagem primeiro é a mãe e não as crianças. Uma noite em que o Sr. e a Sr.^a Darling saem, a janela do quarto das crianças Darling “abriu-se com o sopro das estrelinhas e Peter entrou”. Vejamos como esta entrada no quarto das crianças é representada nas narrativas fílmicas.

Na adaptação cinematográfica de 1924, Peter entra, curioso, no quarto das crianças, com alguma hesitação, colocando primeiro, cautelosamente, apenas um pé do lado de dentro do parapeito, numa atitude receosa e com ar desprotegido; a sua figura é efeminada, o que retira alguma sensualidade à personagem (aliás, o papel é representado por uma rapariga, Betty Bronson).

Na adaptação de 1953, Peter é uma criança sem medos nem hesitações e entra abruptamente no quarto, com a maior das irreverências. Os *frames* desses momentos, que não temos condições para

reproduzir aqui, ilustram claramente essas diferenças, nos gestos, movimentos e expressões da personagem.

Na adaptação de 2003, Peter é consideravelmente mais cuidadoso e transmite uma sensação de personagem misteriosa desde o primeiro momento: nas imagens, vemos primeiro só os seus pés a ultrapassarem o parapeito da janela, depois o corpo a contraluz e só num terceiro momento conseguimos ver o seu rosto. Este rosto tem uma expressão indefinida, que deixa o espetador um pouco inquieto, dividido entre a ingenuidade, a atitude destemida e a beleza perturbadora da personagem.

Na narrativa fílmica de 2015, não existe esse episódio porque não surge a casa da família Darling e Wendy nem sequer existe. Por isso, este filme será abordado numa etapa posterior a esta, em que analisaremos as três adaptações primeiro referidas.

2.3. A RELAÇÃO DE PETER COM AS PERSONAGENS FEMININAS

Logo no momento em que Peter chega ao quarto das crianças da família Darling, esta personagem define-se também pela relação que se estabelece entre ele e as duas figuras femininas, pertencentes a dois mundos diferentes: Wendy e Sininho. Wendy, a menina Darling, pertence ao mundo “real”, enquanto Sininho, a fada, pertence ao mundo “ficcional”. Mas, tanto em relação a uma como a outra, Peter mostra-se egocêntrico. As personagens femininas são mais decididas do que Peter e o facto de ele não entender a atração que tanto Wendy como Sininho sentem por ele revela a sua infantilidade e pouca maturidade mas também como está sempre centrado nos seus interesses pessoais e nunca nos sentimentos dos outros.

Peter considera-se mais inteligente do que todos os outros e conserva nas narrativas fílmicas de 1924, 1953 e 2003 essa personalidade arrogante. Depois de Wendy coser a sombra, que ficara guardada numa gaveta do quarto, ao corpo de Peter, este, esquecendo de ime-

diato que devera essa recuperação a Wendy, vangloria-se: “Que esperto que eu sou!” (Barrie, 2005:36). Essa frase mantém-se nos diálogos de 1924 e 1953, desaparecendo nos de 2003, onde, no entanto, Peter se revela autoritário e insolente quando fala para Wendy: “Vá, despacha-te lá, miúda!”.

Quando Wendy pergunta a Peter se a mãe dele não recebe cartas (a propósito da direção que ele indicara. Vd. Supra) ele responde que não tem mãe e considera até que “se tratava de pessoas sobrevalorizadas.”, mas Wendy comenta: “– Ó Peter, não admira que estejas a chorar.” Só que a reação do rapaz é de indignação, dizendo que não estava a chorar por causa das mães. Na verdade, um pouco mais à frente, quando diz que vive com os rapazes que se perderam, explica que “São as crianças que caíram dos carrinhos de bebé, quando as amas estavam a olhar para outro lado” (Barrie, 2005: 40). Inferimos que não só as mães não se preocupavam, como nem sequer as suas “substitutas” o faziam, distraíndo-se do que deveria ser a sua preocupação principal – cuidar das crianças. Por isso, a personagem Peter Pan se afirma como alguém sem progenitora e, na continuidade da narrativa literária, leremos que as crianças na Terra do Nunca só podem falar das mães quando Peter se ausenta (Barrie, 2005: 72).

No filme de 1924 e no de 1953, a figura materna não é referida, pelo que a personagem não tem esta dimensão de criança desprotegida e inconscientemente revoltada, desaparecendo muita da densidade psicológica que o texto literário lhe confere. No filme de 2003, as referências à figura materna são ambivalentes (desencadeiam rejeição *vs* nostalgia) e no filme de 2015, mercê de um desenvolvimento do enredo bastante diferente, a figura materna é o fio condutor da aventura que Peter vive, reconfigurando-se numa mãe doce e corajosa, como é a Sr.^a Darling, figura materna idealizada em todas estas narrativas.

Mas, também em todas as narrativas, a personagem Peter está tão distante de uma vivência social e familiar que não sabe o que é um beijo. Quando Wendy decide compensá-lo porque ele considera que “as raparigas são demasiado inteligentes para caírem do carrinho” (Barrie, 2005: 41), e lhe diz que ele lhe pode dar um beijo, Peter não sabe o que isso é e oferece-lhe um dedal. “Que é isso?”, pergunta. Wendy responde: “É assim” e “dá-lhe um beijo”. Mas Peter, mesmo sem essas experiências de manifestações de afeto, é sedutor: “Wendy – continuou ele com uma voz a que nenhuma mulher poderia resistir – uma rapariga vale mais do que vinte rapazes” (Barrie, 2005: 36).

Ora, nas adaptações cinematográficas, só na de 1924 o beijo se concretiza e só nessa narrativa o beijo é um beijo na boca, mas essa situação deixa as personagens alegres como outra brincadeira, sem constrangimentos. Pelo contrário, na narrativa fílmica de 2003 surge uma forte dimensão erótica: Peter sobe para a cama de Wendy, onde ela está deitada, zangada com ele, coloca o seu corpo por cima do dela (sem lhe tocar, apoiando-se nos braços esticados) e é nessa posição que lhe diz “Wendy, uma rapariga vale mais do que vinte rapazes!” (no texto literário, Peter senta-se aos pés da cama e bate-lhe ao de leve no pé). Se, na versão literária, ela está escondida debaixo das cobertas e começa depois a espreitar, até que se senta na beira da cama, nesta narrativa fílmica a personagem feminina fecha os olhos, esperando o beijo de Peter: “Decerto sabes o que é um beijo...” mas esse beijo não se concretiza e, como em todas as versões da história, Peter não sabe o que isso é.

O principal desejo de Peter é levar Wendy consigo para a Terra do Nunca para ela poder contar histórias aos meninos perdidos. Contar histórias configura-se como o principal papel de uma mãe e Peter, apesar de rejeitar a figura materna, cede ao fascínio de ouvir histórias, assim como Wendy cede ao fascínio de o acompanhar para as contar.

Apesar das diversas refigurações da personagem (Reis, 2018: 168) nas narrativas fílmicas, as principais características que a definem na sua criação literária mantêm-se: infantilidade (chora porque perde a sombra), presunção (“Que esperto que eu sou!”; “Sim, sou encantador, sou mesmo muito encantador!”), inconsciência (“Quero ser sempre um menino e divertir-me”), delicadeza, ainda que não consolidada e estável (faz uma vénia a Wendy), ingenuidade (não tem consciência dos sentimentos de atração que Wendy e Acuçena Alaranjada, a rapariga pele-vermelha da Terra do Nunca, têm por ele, nem dos ciúmes da fada Sininho), egocentrismo (esquece-se facilmente dos outros, como, por exemplo, ao fazer o caminho para a Terra do Nunca com as crianças Darling e, no final da história, esquece-se até de Sininho e da própria Wendy).

2.4. A CHEGADA À TERRA DO NUNCA

A Terra do Nunca não é propriamente um espaço amigável, basta saber que aí os piratas perseguem continuamente os meninos perdidos, os peles-vermelhas e especialmente Peter. E há outras personagens capazes de vinganças ferozes, como Sininho. Esta regressa primeiro à Terra do Nunca e quando os rapazes olham o céu e veem o que julgam ser um pássaro branco a aproximar-se, Sininho, furiosa e ciumenta em relação a Wendy, diz-lhes que Peter quer que eles abatem aquele pássaro. Ora, o rapazinho que dispara a flecha acaba por atingir Wendy, que chegava voando, a qual cai como morta no chão.

Na adaptação da Disney (1953), a personagem Peter transforma-se num galã salvador, que não deixa Wendy cair nem ser atingida pelas setas (retirando carga emocional ao episódio e eliminando o primeiro momento em que Peter revela sentimentos de afeto por alguém e sente angústia).

Na verdade, neste momento da narrativa, esta personagem é refigurada em todas as versões, mas é sobretudo na versão de 2003 que

a expectativa em relação ao papel de Wendy é empolgada pelas explicações que Peter dá aos rapazes, antes de se aperceber que Wendy jaz no chão sem sentidos e talvez morta: Peter está eufórico com o facto da menina lhes ir contar histórias e noticia isso entusiasticamente às outras crianças. Este papel de Wendy junto dos meninos perdidos fora fundamental, no texto literário, para Peter a convencer a viajar com ele para a Terra do Nunca. O entusiasmo em relação a essa função é agora deslocado para este momento da narrativa fílmica conferindo suspense e intensidade dramática à suposta morte da personagem feminina.

Contar histórias está no cerne da simbologia da presença de Wendy junto dos meninos perdidos. Ela assume-se, também, com o papel de mãe que cuida da casa, das roupas e da comida das crianças, numa posição ambígua junto de Peter, que tem o papel de pai das crianças, mas que pergunta, assustado, “É só de faz-de-conta que eu sou pai deles, não é verdade?” e diz que os seus sentimentos por Wendy são “os de um filho dedicado” (Barrie, 2005: 134). Portanto, Peter mantém-se uma personagem que não quer assumir responsabilidades em qualquer uma das narrativas que analisamos (exceto, como veremos, na adaptação cinematográfica *Pan – Viagem à Terra do Nunca*, de 2015).

2.5. A LUTA CONTRA OS PIRATAS

A personagem de Peter Pan, em cada adaptação, é refigurada (Reis, 2018: 421-424) conforme a visão subjetiva e emotiva que outra personagem tem dela, neste caso pelo olhar de Wendy: as narrativas multimodais, apresentando o olhar de admiração da figura feminina dirigido ao rapaz, conferem maior destaque à coragem de Peter. Veremos que esses olhares são diferentes, conforme as narrativas fílmicas.

No final da terrível luta entre Peter e o capitão Gancho, no texto literário apenas temos a referência seguinte: “A Wendy, como seria

de esperar, ficara por perto mas não se envolvera na luta, embora estivesse sempre a olhar para o Peter com uns olhos muito brilhantes” (Barrie, 2005: 192). É esse olhar que um frame de 1924 ilustra, conferindo à personagem masculina um destaque especial, pela intensa admiração que manifesta. Pelo contrário, na versão da Disney, Wendy fecha os olhos, assustada, portanto, conferindo também, ainda que com uma estratégia inversa, o mesmo destaque à coragem de Peter. Quanto à versão cinematográfica de 2003, a personagem masculina divide o protagonismo com Wendy, a qual luta a seu lado, com uma espada que o próprio Peter lhe lança (claramente, uma marca epocal ideológica no que diz respeito às questões de género, tratando-se de uma narrativa fílmica realizada já em pleno século XXI). Quando Wendy é de novo agarrada pelo capitão, ela não deixa nunca de olhar para Peter e, conseguindo soltar-se no momento em que tudo parece perdido e Peter vai morrer, corre para junto dele, dá-lhe um beijo na boca e Peter, nesse momento, recupera os sentidos e, com uma energia imbatível, retoma a luta. Nessa altura, é Wendy que lhe diz: “Como tu és esperto!”, retomando um comentário feito por ele em relação a si próprio e que, no início da história a irritara, quando se conheceram no quarto da família Darling (vd. supra). E no seu olhar reluz toda a singularidade de Peter e o encantamento que ele desencadeia nos outros. A vertente sedutora desta personagem é de novo realçada, pela postura elegante e destemida, pelo olhar sensual e expressão convicta. Só uma narrativa multimodal poderia conferir à personagem a densidade que ela transmite neste momento ao espetador.

2.6. O REGRESSO AO ESPAÇO DA REALIDADE – IMPOSSIBILIDADES DE VIVÊNCIAS COMPATÍVEIS

Na história de Peter Pan, a janela do quarto das crianças é simbolicamente o espaço de transição entre dois mundos. Assim, Peter chega

pela primeira vez ao quarto das crianças Darling entrando pela janela e as três crianças da família, Wendy, John e Michael, partem para a Terra do Nunca saindo a voar por essa mesma janela. Por outro lado, acreditar que a mãe delas deixa sempre a janela aberta para elas poderem voltar é fulcral na representação de amor maternal que a história veicula, por isso o regresso dos irmãos ao espaço da realidade é feito através dessa janela e será por ela que Peter irá desaparecer de novo nos céus.

Peter é o único dos meninos perdidos que não quer ficar a viver com a família Darling, recusando radicalmente a possibilidade de ir à escola, trabalhar e crescer. Ele recusa o abraço da Sr.^a Darling e diz-lhe: “Mantenha-se longe de mim, minha senhora, ninguém me vai agarrar para me transformar num homem” (Barrie, 2005: 209). Na adaptação cinematográfica de 1924, vemo-lo sentado do lado de fora da janela, observando as outras crianças junto dos três irmãos, dos pais deles e da cadela Nana, sendo que essa imagem o representa longe, não só espacialmente, mas também emocionalmente, do entusiasmo das outras crianças por terem finalmente uma família.

No texto literário, a personagem voa para longe, depois de Wendy lhe perguntar “- Tu não me irás esquecer, pois não, Peter, antes que venham as limpezas da Primavera?” e de ele lhe ter prometido que não, levando, afinal, consigo, o beijo da Sr.^a Darling: “Esse beijo, que não era para ninguém arrancou-lho o Peter, sem dificuldade. É engraçado, mas ela pareceu ficar satisfeita” (Barrie, 2005: 211).

Na narrativa fílmica de 1924, a despedida entre Peter e Wendy é configurada de forma bastante mais clássica. Os dois jovens (nesta fase são percecionados pelo espetador mais como pré-adolescentes do que como crianças) despedem-se com um beijo na boca, estando Peter numa postura em que os seus pés se apoiam no parapeito da janela, com a personagem, portanto, numa posição instável, e toda a família lhe diz adeus, enquanto ele se afasta voando. Na versão de

1953, Peter Pan não protagoniza nenhuma cena de despedida, vemos apenas Wendy, sentada junto da janela em postura de desalento e, de seguida, a menina dirigindo-se ao pai, de olhos baixos, dizendo: “Estou pronta para crescer”, o que acentua a dimensão moralizante desta narrativa fílmica, com a personagem feminina aceitando a inevitabilidade do seu estatuto de género, assim como acentua a configuração da personagem Peter Pan no pólo oposto ao da vida social real. Vemos um navio elevando-se nos céus (não a personagem do rapaz, como se esta estivesse já a perder a sua identidade física) e os membros da família nuclear, abraçados, olhando esse navio longínquo à luz da lua.

Na adaptação de Hogan (2003), vemos o reencontro da família e de todos os meninos perdidos através do olhar de Peter (escondido, do lado de fora da janela), com a câmara a apresentar um grande plano do rosto de Peter, com expressão nostálgica, mas, logo de seguida, a expressão da personagem muda, revelando entusiasmo assim que a fada Sininho, símbolo de um outro mundo, aparece. E afastam-se os dois, voando a grande velocidade pelos céus. Wendy corre à janela, chama-o repetidamente, até que Peter responde que nunca vai esquecê-la e voltará para... *ouvir histórias sobre ele*. A personagem ganha contornos mais fortes ainda de egocentrismo. Curiosamente, esta parece ser uma das dimensões que os adultos (mais os espetadores do que os leitores, cremos) também desculpabilizam e acham até sedutora.

Todas as adaptações cinematográficas em análise ignoram o final do último capítulo da obra literária, que é, em termos de narratologia e mundos ficcionais, o mais interessante: Peter regressa regularmente, durante alguns anos, para levar Wendy consigo, durante uma semana, para a Terra do Nunca; depois, vai-se esquecendo deste compromisso; um dia, quando volta, Wendy já é adulta e ele suspeita de uma mudança que o assusta: Wendy já tem uma filha e Peter

enfrenta, pela primeira vez, a consequência do passar do tempo, mas fica infantilmente contente com a substituição de Wendy pela sua filha Jane; depois, quando Jane também já é adulta, é a filha desta, Margaret, que ele leva consigo para a Terra do Nunca; e “Quando Margaret crescer, irá ter uma filha que será, por sua vez, a mãe de Peter” (Barrie, 2005: 220).

Esta é a condição humana que encerra, com algum dramatismo emocional, a obra literária, mas que se dilui nas adaptações cinematográficas.

3. UMA REFIGURAÇÃO INESPERADA – PETER EM “PAN – VIAGEM À TERRA DO NUNCA”

Na narrativa fílmica realizada por Joe Wright, em 2015, a grande diferença da história de Peter e da refiguração desta personagem reside na sua relação com a figura materna. Desde sempre que o rapazinho, que vive num orfanato, acredita que a mãe virá buscá-lo e partilha isso com um amigo. Na verdade, o espetador, no início da narrativa fílmica, vê uma jovem mulher fugindo, tentando proteger o filho, e deixando-o à porta do orfanato, dizendo, ao mesmo tempo que lhe dá um beijo: “Espero pelo dia em que poderei voltar para te explicar tudo”. Portanto, Peter, nesta narrativa, não viverá nenhum episódio equivalente ao da personagem literária original, quando é confrontada com a referência ao “beijo”, que ela não sabe o que é.

Doze anos depois, durante a II Guerra Mundial, “entramos” num orfanato, onde muitos meninos estão “perdidos”, mas uma das crianças descobre o processo de entrada de Peter nesse orfanato e lê-lhe uma carta que a mãe deixara escrita, onde lhe dizia que ansiava pelo dia em que voltaria para o levar consigo e que iriam voltar a ver-se um dia, neste mundo ou no outro, o que comprova que ele tinha razão em acreditar que a mãe o amava. Imprevistamente, uma noite, é levado à força do orfanato por piratas, mas promete ao seu amigo

que fica que não o esquecerá – o que, na verdade, irá acontecer, portanto, nesta reconfiguração da personagem, outro traço que muda é este: Peter não esquecerá os amigos, o que lhe retira também a característica egocêntrica da personagem original e de todas as outras refigurações cinematográficas.

Peter chega à Terra do Nunca num navio voador, e não voando por si próprio, e encontra uma outra face desse espaço, que agora nada tem de encantatório: numa terrivelmente profunda e escura mina confronta-se com a exploração de milhares de seres humanos, adultos e crianças. O facto de a Terra do Nunca, neste primeiro momento, ser apresentada ao espetador não com uma natureza exuberante (que irá, no entanto, aparecer mais tarde) mas através deste espaço das profundezas da terra, destaca o papel do espaço na construção da narrativa. Este espaço não é o mundo ideal que alguma criança possa desejar, mas um espaço perigoso, de transição, que irá permitir a Peter descobrir quem é. Neste filme, como nos anteriormente analisados, a carga dramática é intensificada por estratégias como as que Arnaut refere (2017), a propósito da adaptação para cinema de *A Jangada de Pedra*, de Saramago: o enquadramento sonoro, as características da paisagem e a expressividade dos rostos dos atores. No entanto, consideramos que nesta adaptação cinematográfica, estes recursos plurimediativos ganham significados que “sofrem um processo de negociação, na medida em que o texto interage com a experiência cultural e pessoal do leitor” (Mota e Vieira, 2017: 293). Nesta narrativa fílmica, a “negociação” é fundamental já que estes recursos diferem significativamente, na sua conotação, de outros semelhantes que são usados nas adaptações cinematográficas antes analisadas (assim como da imagem literária que o leitor encontra desde o primeiro momento em que lê o texto original), sobretudo no que diz respeito à caracterização do espaço da Terra do Nunca (fortemente bucólico e verdejante nas outras versões, face à paisa-

gem inóspita e árida que surge neste filme). Na verdade, a dimensão bucólica também surgirá, mas associada a outras vivências, que não as que são inicialmente impostas à personagem Peter Pan.

Peter, perante a experiência tão traumatizante da sua chegada à Terra do Nunca, revela coragem e dignidade, não se deixando humilhar e tentando compreender o que se passa naquele espaço. Fica a saber que, na mina, se procura “poeira de fada”. Mas ele é também um rapaz ingênuo e indefeso, que admite ter medo perante o pirata Barba Negra, o qual explora a mina. Por isso, a coragem que ele irá revelar, ganha ainda maior significado na construção da sua personalidade. O cruel pirata Barba Negra conta-lhe que “A profecia fala de um rapaz que nasceu do amor ente um príncipe-fada e uma rapariga humana”, deduzindo-se que suspeita que esse rapaz seja Peter e que este veio à Terra do Nunca para o matar. Ora, Peter irá conhecer um adulto, que está também naquele espaço como escravo, e que se chama James Gancho. Este capitão Gancho, agora no polo oposto ao do Capitão Gancho da obra original, consegue encontrar forma de fugir e levar Peter com ele, mas este recusa-se a partir sem encontrar a mãe.

A refiguração desta personagem constrói-se também na sua relação com Tiger Lily, a princesa da tribo indígena, que é, aqui, a única personagem completamente vinculada à Terra do Nunca. Não foi, até agora, relevante referir esta personagem (nomeada, na tradução que usamos de obra de James Barrie, como Açucena Alaranjada), porque ela não é determinante para a construção da personagem Peter Pan, como acontece nesta mais recente narrativa fílmica. Através dela, encontramos um diálogo claramente intertextual com um dos filmes já analisados: na sua primeira aparição, o espetador vê-lhe apenas os pés, transferindo-se o mistério associado à figura de Peter, quando chega ao quarto de Wendy e dos irmãos para esta personagem (vd. Supra, adaptação de 2003). Acresce o facto de ela

surgir abruptamente e ficar em pé, por cima de Peter, que caiu no chão, apresentando-se a cena sob o ponto de vista de Peter, em “contrapicado”, estando a princesa da tribo indígena, portanto, numa posição de supremacia. É ela que revela a Peter que foi a sua tribo que ajudou a mãe dele a esconder-se do pirata Barba Negra. A ela está associado o espaço de natureza exuberante que ainda existe na Terra do Nunca. Nesta refiguração, a personagem Peter tem um problema acrescido: não consegue compreender a sua identidade, já que parece ser meio ser humano, meio ser fantástico (por isso ele conseguirá voar). Por isso também ele diz ao Gancho: “Que raio sou eu? Tu, ao menos, sabes donde vieste...”. Mantém-se o problema da identidade da personagem, ainda que por razões diferentes.

Peter irá encontrar, momentaneamente, uma forma de família, na sua relação com Gancho e com Tiger Lily, quando os vemos aos três (imagem que se assimila à de um casal com o seu filho), vogando dentro de uma espécie de cesto-jangada, nos poucos momentos tranquilos que lhes são concedidos. Não nos parece irrelevante o facto de não ser uma jangada comum mas sim um enorme cesto feito de plantas entrelaçadas, cujas bordas parecem, por um lado, proteger mais as personagens, por outro, os materiais parecem ainda mais frágeis do que a madeira. Peter irá, finalmente, encontrar a sua mãe, num mundo para lá do real tangível, depois de ele e os seus amigos lutarem corajosamente contra Barba Negra. A figura feminina Tiger Lily não só ocupa, transitoriamente, o papel de figura materna (papel que “usurpa” a Wendy), como se revela uma hábil guerreira – ao que a época de realização do filme não é, claramente, indiferente. Na cena final, depois de várias peripécias que atestam a figura especial que é Peter, ele deixará a Terra do Nunca, juntamente com todos os meninos escravos, com Gancho e com Tiger Lily, num verdadeiro barco, com se de uma casa se tratasse e como se aquela fosse a família à qual todos pertencessem.

A sua missão está cumprida e em momento nenhum esta personagem, que lutou por todos os que amava, diz que quer ser sempre criança. Nesta narrativa fílmica, a refiguração da personagem apresenta-nos um Peter Pan não expectável, mas *reconhecível* e igualmente fascinante, ilustrando, uma vez mais, as potencialidades significativas das figuras ficcionais e as suas possibilidades de *sobrevida*.

REFERÊNCIAS

- ARNAUT, Ana Paula (2017). “A palavra em movimento: a adaptação para cinema de “Embargo” e de *A Jangada de Pedra* de José Saramago”, in Ana Teresa Peixinho e Bruno Araújo (eds.), *Narrativa e Media: Géneros, Figuras e Contextos*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 205 – 232.
- BARRIE, James (2005). *Peter Pan*. Trad. José Manuel Lopes; Ilustrações de Paula Rego. Lisboa: Cavalo de Ferro [1911].
- JOHNSON, Randal (2003). “Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas”, in Tânia Pellegrini *et al.* (eds.), *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac/Instituto Itaú Cultural. 37-60.
- MOTA, Cecília Maria e Leyane Alves Vieira (2017). “Caminhos narrativos: um personagem: o brasileiro”, in Ana Teresa Peixinho e Bruno Araújo (eds.), *Narrativa e Media: Géneros, Figuras e Contextos*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 289-313.
- REIS, Carlos (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.
- RYAN, Marie-Laure e Jan-Noël THON (eds.) (2014). *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- RYAN, Marie-Laure, Kenneth FOOTE and Maoz AZARYAHU (2016). *Narrating Space/Spatializing Narrative. Where narrative theory and geography meet*. Columbus: Ohio State University Press.
- ZIPFEL, Frank (2014). “Fiction across media: Toward a transmedial concept of fictionality”. In Marie-Laure Ryan and Jan-Noël Thon (Eds.).

Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology.
Lincoln: University of Nebraska Press. 103-125.

FILMES:

PETER PAN (1924). Direção de Herbert Brenon, Paramount Pictures.

AS AVENTURAS DE PETER PAN (1953). Direção de Hamilton Luske e Clyde Geronimi, Disney.

PETER PAN (2003). Direção de P. J. Hogan, Columbia Pictures.

PAN – VIAGEM À TERRA DO NUNCA (2015). Realização Joe Wright, Warner Bros.

