

La reescritura de Romeo y Julieta en la película animada Pocahontas, de Walt Disney: estudios de adaptación, literatura comparada y teoría de la intertextualidad

Romeo and Juliet's Rewriting in the Walt Disney Animated Movie Pocahontas: Adaptation Studies, Comparative Literature and Intertextuality Theory

A reescrita de Romeu e Julieta na animação Pocahontas, de Walt Disney: estudos de adaptação, literatura comparada e teoria da intertextualidade

Tiago Marques Luiz
Centro Universitário Leonardo da Vinci (Uniasselvi)

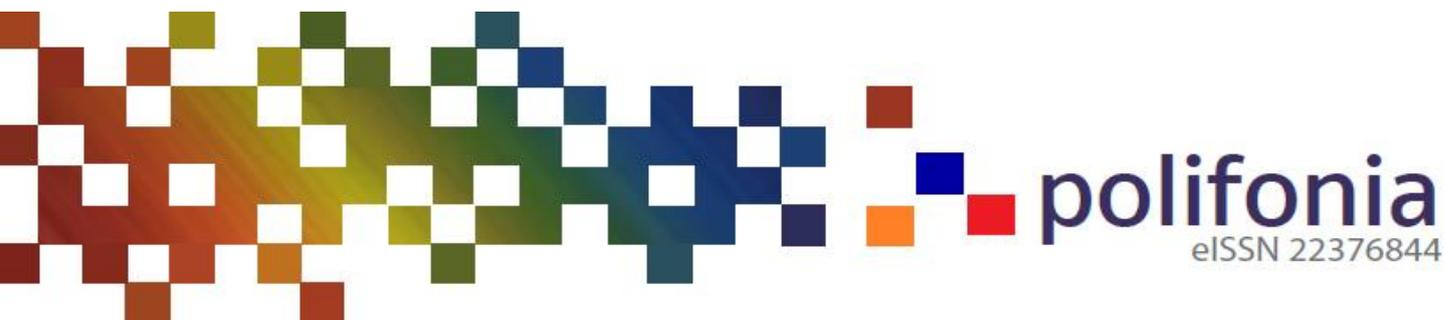
Resumen

La intertextualidad ha sido un motor para el estudio de una adaptación, pero pocos estudiosos han enaltecido su relevancia, priorizando cuestiones como la recepción del público, la técnica o estética cinematográfica y, en ocasiones, la égida de la fidelidad. Sin embargo, el punto de partida de cualquier producción audiovisual (ya sea cine, televisión o teatro) parte del material escrito, el texto. Insertado en el campo de los Estudios de Adaptación en diálogo con la Literatura Comparada y la Teoría de la Intertextualidad, este texto tiene como objetivo investigar en qué medida hay una aproximación entre la obra trágica *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, y la animación *Pocahontas*, de Walt Disney. El presente trabajo se estructura en: consideraciones iniciales sobre la adaptación del texto de Shakespeare como punto de partida para producciones cinematográficas, seguidas de reflexiones teóricas entre Literatura Comparada, Teoría de la Adaptación, Intertextualidad y Reescritura, así como el análisis comparativo entre el texto dramático y cinematográfico, llevándonos a la conclusión de un movimiento de retroversión entre texto base y texto adaptado favorable a la cuestión de la reescritura intertextual en los estudios de adaptación.

Palabras clave: Pocahontas; Romeo y Julieta; Adaptación; Intertextualidad; Reescritura.

Abstract

Intertextuality has been a driving force for study of an adaptation; however, few scholars have sublimated its relevance, since they prioritized issues such as audience's reception, cinematographic technique or aesthetics, and, sometimes, the aegis of fidelity. Nevertheless, the starting point of any audiovisual production (whether it is cinema, television, or theater) departs from the written material, the text. In the scope of Adaptation Studies in dialogue with Comparative Literature and Intertextuality Theory, this text aims to investigate to what extent there is an approximation between the William Shakespeare's tragic play



Romeo and Juliet, and Walt Disney's animation Pocahontas. This work first lay out preliminary considerations on the adaptation of Shakespeare's text as a starting point for cinematographic productions; this section in then followed by theoretical considerations between comparative literature, adaptation theory, intertextuality and rewriting as well as a comparative analysis between dramatic and cinematographic text. Thus, it leads us to the conclusion of a retroversion movement between the base text and the adapted text, favoring the issue of intertextual rewriting in adaptation studies.

Keywords: Pocahontas; Romeo and Juliet; Adaptation; Intertextuality; Rewriting.

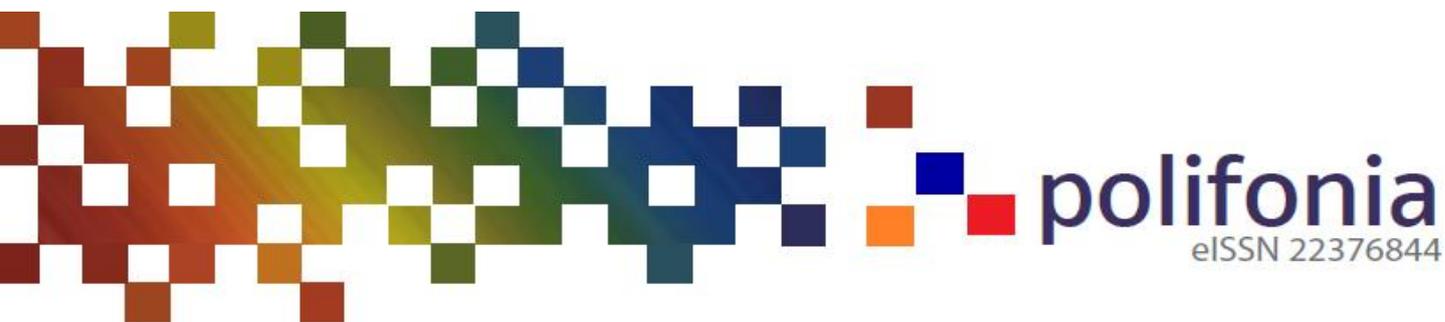
Resumo

A intertextualidade tem sido uma força motriz para o estudo de uma adaptação, mas poucos estudiosos sublimaram sua relevância, priorizando questões como recepção do público, técnica ou estética cinematográfica e, às vezes, a égide da fidelidade. No entanto, o ponto de partida de qualquer produção audiovisual (seja cinema, televisão ou teatro) parte do material escrito, o texto. Inserido no campo dos Estudos da Adaptação em diálogo com a Literatura Comparada e a Teoria da Intertextualidade, este texto tem como objetivo investigar em que medida há uma aproximação entre a peça trágica *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, e a animação *Pocahontas*, de Walt Disney. O presente trabalho está estruturado nas considerações iniciais sobre a adaptação do texto de Shakespeare como ponto de partida para produções cinematográficas, seguidas de reflexões teóricas entre Literatura Comparada, Teoria da Adaptação, Intertextualidade e Reescrita, bem como a análise comparativa entre o texto dramático e o cinematográfico, levando-nos à conclusão de um movimento de retroversão entre texto base e texto adaptado favorável à questão da reescrita intertextual nos estudos de adaptação.

Palavras-chave: Pocahontas; Romeu e Julieta; Adaptação; Intertextualidade; Reescrita.

Consideraciones iniciales

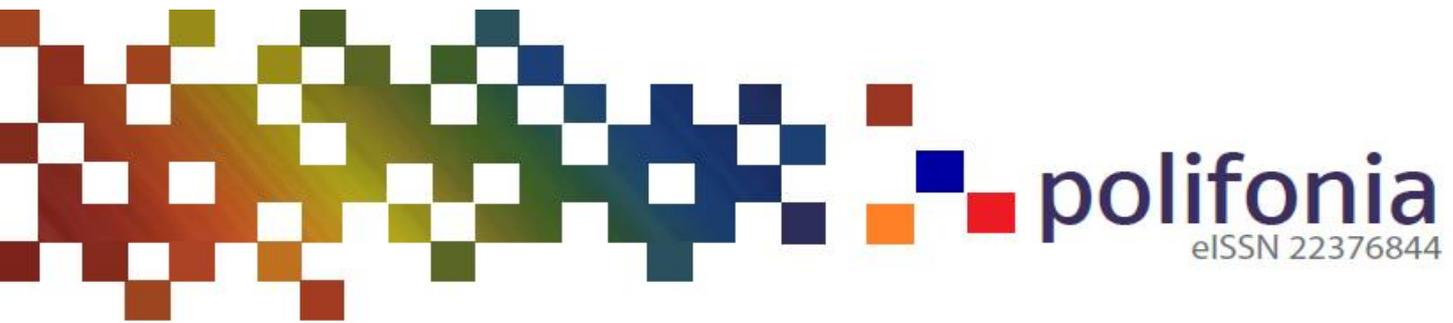
Romeo y Julieta es una pieza trágica de William Shakespeare, marcada tanto por el romanticismo y erotismo de sus personajes, como también por la querer entre sus familias, cuyo resultado es la muerte de la pareja principal, que encuentro en el suicidio la única solución para quedar se junto, siendo representado en las más variadas expresiones artísticas; desde esos cuatro siglos que separan Shakespeare de nuestro tiempo, la pieza ha sido adaptada a las múltiples lenguajes, como también a los diversos públicos, encantando generaciones y conquistando críticas adversas, pero que es necesario reconocer el talento del dramaturgo en representar la individualidad del ser humano en dos personajes complejos, que se encontraban en una fase bastante delicada



para tratar de temas como el amor, casamiento y, a pesar del esmero trabajo con el lenguaje poética, *Romeo y Julieta* continúan siendo aclamados como jóvenes enamorados.

El camino del amor imposible de los dos jóvenes de Verona sirvió como escenario a la producciones literarias, películas y programas televisivos, sea de manera homónima o como un intertexto con el cual el texto vehiculado dialoga de manera asidua y, a partir de ese eco intertextual, nos deparamos con una animación de Walt Disney, *Pocahontas* que, a nuestra manera de ver, presenta rasgos del texto shakespeariano, *él* va a tratar de la relación entre una indígena americana y un colonizador inglés, John Smith, por medio de metáforas, músicas y actitudes de los personajes en el pasar de la trama. La versión Disney de la historia de Pocahontas dialoga con el estilo de *Romeo y Julieta*, en que una joven espirituosa y corajosa que, contra todas las adversidades, se enamora por un inglés y salva su vida, calmando las relaciones entre nativos y colonos. Es indiscutible que la película está repleta de imprecisiones históricas, como el romance entre la pareja protagonista, la edad y la naturaleza de la mayor parte del conflicto.

Insertado en el campo de la Literatura Comparada consonancia con los Estudios de Adaptación y la Teoría de la Intertextualidad, este texto propone una comparación de la pieza trágica con la animación infantil, por medio de la parcialidad de la reescritura, concepto propuesto por André Lefevere (1992), lo cual sostiene nuestro análisis. De las nuestras consideraciones iniciales, seguimos a la discusión de la relación entre la literatura comparada con los estudios de adaptación y la teoría de la intertextualidad, acompañada de las discusiones sobre la teoría de la reescrita de André Lefevere. Después del marco teórico, seguimos al análisis comparativa y finalizamos con nuestras reflexiones sobre de este tema.



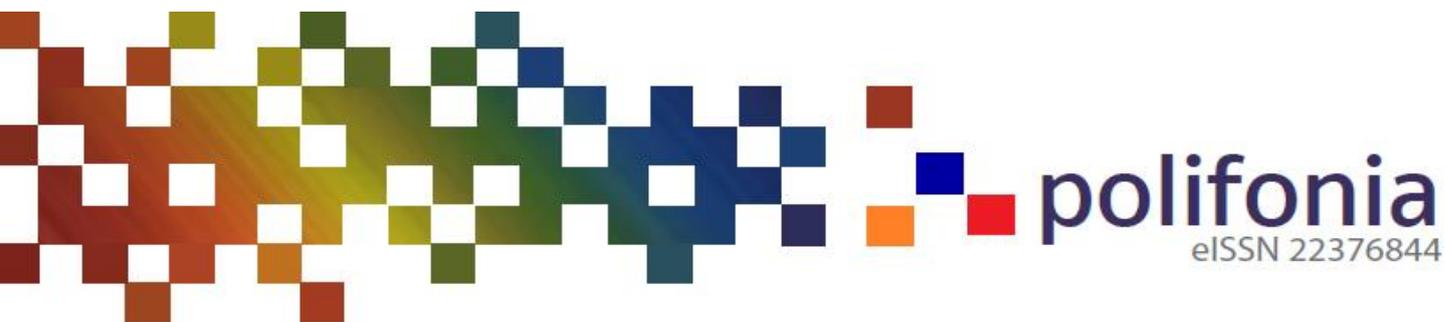
1. La literatura comparada frente a los estudios de adaptación y la intertextualidad: la reescritura en su punto de vista

El lector naturalizó el hábito de comparar la producción audiovisual con el texto que le inspiró por la égida de la fidelidad, con todo, ese concepto no más sostiene un análisis de una adaptación, según argumentan los trabajos de Diniz (2005), Whelehan (1999) y Hutcheon (2011).

En sus años iniciales, la Literatura Comparada lanzaba una “mirada monológica sobre las literaturas y culturas, privilegiando un método que integra el rol de procesos cognitivos que activamos cuando estamos delante de algo desconocido” (BRANDINI, 2018, p. 68).¹ En otras palabras, ese campo del conocimiento monopolizaba la niñez de una determinada literatura sobre otra, todavía, con el pasar de los años, nuevas perspectivas fueron siendo adoptadas a la mejor comprensión del fenómeno comparatista, se absteniendo de las semejanzas y distinciones y demarcando un nuevo tipo de texto, yendo al encuentro de “una comprensión particular de la Literatura calcada básicamente en valores como el diálogo entre las culturas y los saberes, bien como la circulación de los textos y de las ideas” (BRANDINI, 2018, p. 68). A partir de ahí, se nota la relevancia de la intertextualidad a los estudios comparados, en que determinados aspectos y/o textos de un sistema literario encuentra ecos en una nueva producción literaria o artística, huyendo de la égida de la originalidad.

A respecto de la Teoría de la Intertextualidad en diálogo con la Literatura Comparada, Leyla Perrone-Moysés (2006) argumenta que la Literatura Comparada “no solo admite, pero comprueba que la literatura se produce en un constante diálogo de textos, por retomadas, préstamos y cambios”, dando a comprender que la “literatura nace de la literatura; cada obra es una nueva continuación, por consentimiento o contestación, de las obras anteriores, de los géneros y temas ya existentes. Escribir es, pues, dialogar

¹ Todas las traducciones de citas brasileñas son nuestras y presentaremos la cita original del texto en inglés que se tradujo.

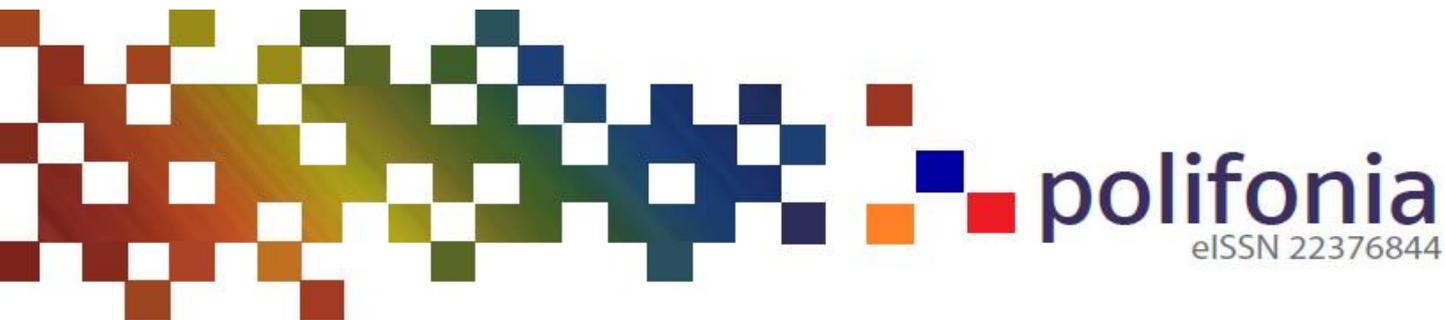


con la literatura anterior y con la contemporánea” (PERRONE-MOYSÉS, 2006, p. 94). En términos de Alfaro (1996) las palabras y los textos siempre sonaran en nuevas palabras y en nuevos textos y, así, tratar de intertextualidad nos hacen comprender los textos “no como sistemas autocontenidos, pero como diferenciales e históricos, como rasgos de alteridad, una vez que son moldados por la repetición y transformación de otras estructuras textuales” (ALFARO, 1996, p. 268, traducción nuestra).²

Perrone-Moysés también acentúan que la intertextualidad, en el dominio de la Literatura Comparada, tiene como propósito “examinar de qué manera ocurre esa producción del nuevo texto, los procesos de raptó, absorción e integración de elementos ajenos en la creación de la obra nueva” (2006, p. 94), se alejando de la cuestión de las influencias – tópico mucho en moda en los primordios de la Literatura Comparada –, las cuales “no se reducen a un fenómeno simples de recepción pasiva, pero es un confronto productivo con el Otro, sin que se establecen jerarquías valorativas en términos de anterioridad-posterioridad, originalidad-imitación” (PERRONE-MOYSÉS, 2006, p. 94). Por lo tanto, el texto en cuanto materia-prima no puede ser visto como un producto singular, único, pero una escrita hecha “sino por estar escrito desde, sobre y dentro de otros textos” (FERNÁNDEZ, 2001, p. 74), o, como quiere Flávio Kothe (2019), la dualidad sustracción y adición entre las obras de arte “es un gesto semántico que las estructura: es la orientación del sentido de su artefacto, es la delimitación de un espacio en contraposición o acercamiento a los espacios ocupados por otras obras” (KOTHE, 2019, p. 162).

Así, Luiz (2021) cita que la obra literaria se aleja de una lectura cerrada y “abre margen a la lectura intertextual. Esa lectura, por su naturaleza, establece una diferencia con base en la semejanza, yendo en la contracorriente de la atribución de un carácter homogéneo a la producción artística” (LUIZ, 2021, p. 59). Esa lectura dialoga con la

² En el original: “not as self-contained systems but as differential and historical, as traces and tracings of otherness, since they are shaped by the repetition and transformation of other textual structures”

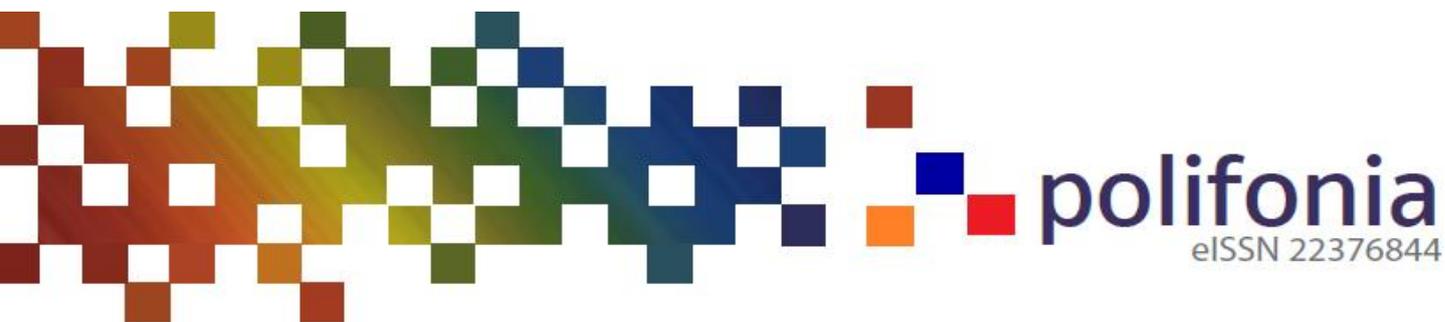


propuesta hecha por Julia Kristeva (2005) acerca de la intertextualidad – la teórica subraya que ningún texto es completo por sí solo, pues su escrita es constantemente retomada y renovada. Así, podemos decir que el rol de la intertextualidad en la teoría de la adaptación no envuelve sólo una palabra o alguna fuente conocida, permitiendo argumentar que un intertexto es un texto que se esconde y se molda dentro de otro, moldando significados, quiere el autor esté consciente de eso o no.

La intertextualidad, como vemos, es un fenómeno que mucho dialoga y contribuye para no solamente a la Literatura Comparada, pero también las otras maneras de representación textual como las adaptaciones, por ejemplo. Las adaptaciones, como subrayan los teóricos Linda Hutcheon (2013) y Gentil de Faria (2019), han sido pautadas en el préstamo del texto literario a la composición cinematográfica, cuyo resultado ha sido la crítica pautada en la aporía de la fidelidad, mejor hablando, de la imagofilia versus la logofobia. Felizmente, esa cuestión se cambió obsoleta para evaluar las producciones cinematográficas y audiovisuales de una manera general – la crítica especializada ha considerado los aspectos técnicos como la interpretación del actor, la cinografía y el proceso creativo como un todo, en que palabra e imagen están en niveles de equidad y no de superioridad (DESMOND; HAWKES, 2005; ESSLIN, 2000; WESTBROOK, 2010).

Se empezamos de la suposición de que todo intertexto es un nuevo original, iremos al encuentro de la asertiva de Neubert y Shreve (1992) de que la intertextualidad consiste en un padrón global “que lleva el lector compara a modelos cognitivos preexistentes sacados de la experiencia. La intertextualidad es una propiedad de ser como otros textos de esa manera’ que los lectores atribuyen a los textos” (NEUBERT; SHREVE, 1992, p. 117).³ Se puede decir que la intertextualidad acciona nuestra memoria y conocimiento de mundo sobre una determinada práctica artística y literaria, con todo, no podemos afirmar que el nuevo texto será semejante y del mismo tipo que el texto-base. Podemos llegar a

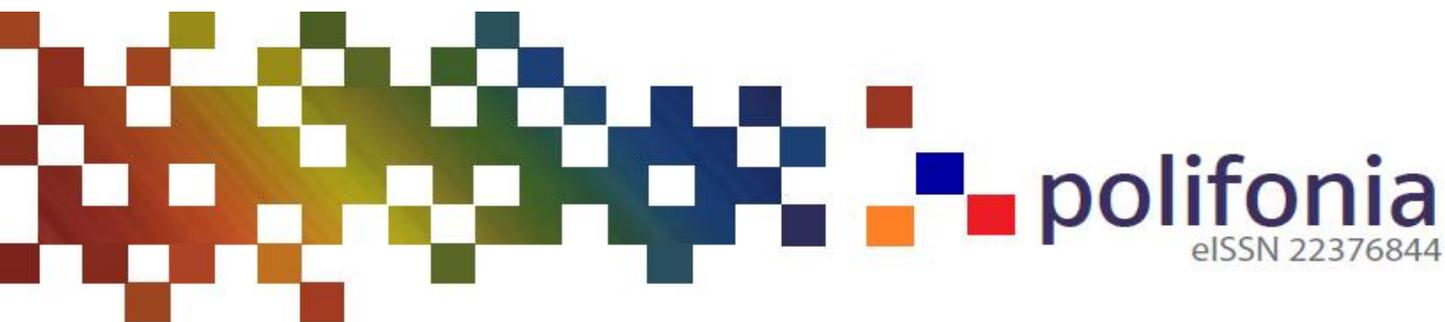
³ En el original: “which the reader compares to pre-existing cognitive templates abstracted from experience. Intertextuality is a property of “being like other texts of this kind” which readers attribute to texts”.



la conclusión de que el objetivo del escritor es lograr un final y producir una reacción pretendida en sus lectores, la cual no necesariamente será igual a la suya y, a respeto a una adaptación intersemiótica, hay grado de complejidad porque no es solo el elemento verbal que se subraya – es su relación con otros componentes que van a potencializar, de manera sonora y visual, el sentido presente en la obra primaria.

En ese objetivo del estudio, tenemos conocimiento de que la narrativa de *Romeo y Julieta*, en cuanto *Pocahontas* trae rasgo de la pieza trágica en un nuevo tipo de texto, un anime infantil. Por hablamos aquí de la reescrita cinematográfica de un clásico de la literatura occidental, es necesario subrayar que el espectador crea una expectativa en relación con la adaptación tal como el mirar el texto base – lo que generalmente no ocurre, resultando en una decepción y, consecuentemente, desvaloración de la adaptación en decurrente de la “busca de equivalencias, o sea, en el éxito con que el cineasta encontraba medios cinematográficos para sustituir los literarios” (DINIZ, 2005, p. 14). Se el adaptador quisiera crear algo “natural” y de manera semejante al texto base, su texto cinematográfico necesita tener un grado de semejanza, de manera que no genere un alejamiento en se espectador, pero, como subraya Julio Plaza, “mismo el proceso pretendidamente mimético caracteriza-se por el hecho de algo intentar se hacer igual a otro, apuntando como no-igual” (PLAZA, 2010, p. 32-33, cita del autor).

En nuestro objetivo de estudio, *Pocahontas* evoca rasgos de *Romeo y Julieta*, con un traje completamente distinto: los animes dramatizan o confronta entre los nativos americanos con los colonos ingleses, como también el amor prohibido entre una indígena y un colono por cuenta de sus orígenes. No solo hay un diálogo intertextual con la pieza, como también con la historia verídica de Pocahontas, pero, independientemente de cómo la realidad histórica que sirve de base ha sido tratada, fue amenizada por la animación, considerando la repercusión negativa de lo que fue la colonización americana, yendo al encuentro de un mestizaje multicultural de la historia norteamericana (cf. EDWARDS, 1999; BUESCHER; ONO, 1996; NELSON, 2017; WOODWARD, 1969).

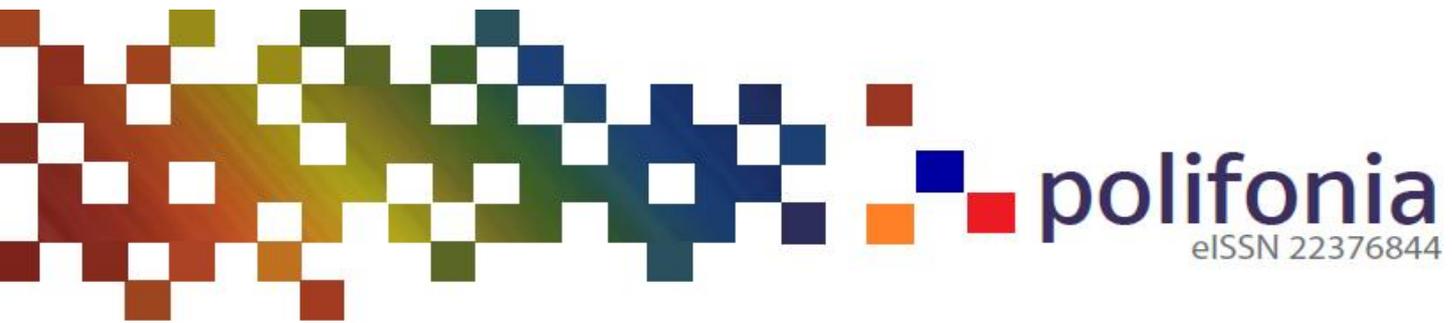


La adaptación, tal como postulan Neubert y Shreve (1992) sobre la traducción en cuanto texto, es una dupla intertextualidad, en el sentido de que establece una correspondencia con los intertexto del texto-base y con los del texto-objeto, corroborando la postulación de Kristeva (2005) del lenguaje en cuanto pareja. La teórica propone el concepto a partir de su repaso del dialogismo bajtíniano, en que el personaje denota una doble naturaleza, o sea, en cuanto una manera de comunicación y subjetivación y, “delante a ese dialogismo, la noción de persona-sujeto del personaje empieza a deshacer para ceder un sitio a una otra, a de la “*ambivalencia de la escritura*”, que se va a consistir en la representación de “dos rutas que se unen en la narrativa” (KRISTEVA, 2005, p. 70, grifo de la autora).

Toda adaptación, según John Bryant (2013), consiste en una relectura de un texto-base, como también ella se sobresaleta de otras adaptaciones, en el sentido de quién se “apropia de un texto prestado y, al ‘cítalo’, esencialmente lo revisa y, por lo tanto, le adapta, aunque de una manera intertextual y necesariamente parcial, en vez de integral”. (BRYANT, 2013, p. 48, traducción nuestra),⁴ haciendo coro a la reflexión de Samoyault (2008) de que la adaptación exprime la literatura “moviendo su memoria y la inscribiendo en los textos por medio de un cierto número de procedimientos de retomadas, de recuerdos e de rescrituras, cuyo trabajo se hace aparecer el intertexto” (SAMOYULT, 2008, p. 47)

Sobre el rol del adaptador en ese proceso, Neubert y Shreve (1992) refuerzan que el adaptador – en cuanto traductor – no puede desconocer esa correspondencia entre el texto-objeto y el texto de partida, o sea, ese profesional “no es libre para ignorar la intertextualidad; la traducción centrada en la fuente simplemente usa la intertextualidad

⁴ En el original: “appropriates a borrowed text and, by ‘quoting’ it, essentially revises it and therefore adapts it, though in an intertextual and necessarily partial rather than comprehensive way”.



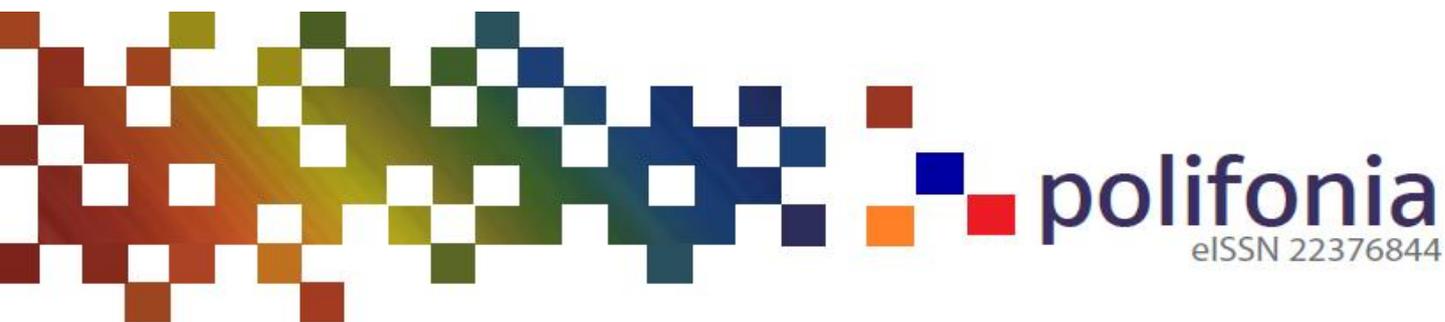
del texto fuente como su control procesual” (NEUBERT; SHREVE, 1992, p. 118, traducción nuestra).⁵

Nos vinculamos a la teoría propuesta por Neubert y Shreve (1992), una vez que empezamos del presupuesto de que el cine y cualquier otra media son textos y, qué como tales, son objetos de estudios comparados de adaptación, funcionando como intertexto, puntos adoptados por nosotros en este trabajo. Conscientes de que el cine ha aprovechado de la llamada literatura clásica para su transmisión en lenguaje audiovisual, concordamos que a representación creativa de textos europeos clásicos y contemporáneos es un campo fértil a la lectura intertextual. En el caso de ese trabajo, la obra de Shakespeare siendo resignificada en Disney, permitiendo afirmar que la producción dramática del bardo “es una escritura-réplica de un otro (otros textos). Por su manera de escribir, leyendo el corpus literario anterior o sincrónico, el autor vive en la historia y la sociedad se escribe en el texto”, y que es insertado en un nuevo contexto, segundo las convenciones de tiempo y sociedad (NITRINI, 2010, p. 162).

Como bien teoriza Carvalhal sobre la articulación entre Literatura Comparada e Intertextualidad, está permitió aquella un mejor desarrollo de las “relaciones interliterarias, redimensionando el tratamiento antes dado a esas nociones y sustrayendo de los rasgos de dependencia, anticipación y originalidad”, denotando un carácter indispensable al ejercicio comparatista y permitiendo remodelar “las maneras de apropiación, de las absorción y de las transformaciones textuales, cambiando el entendimiento de la movilidad continua de los elementos literarios y revertiendo la comprensión de las tradicionales nociones de fuentes e influencias” (CARVALHAL, 1996, p. 13).

En la relación de la Literatura Comparada con la Intertextualidad, Carvalhal (2003) apunta que esa relación entre textos proporcionó a los comparatistas la retomada

⁵ En el original: “is not free to ignore intertextuality; source-centered translation simply uses source-text intertextuality as its procedural control.”

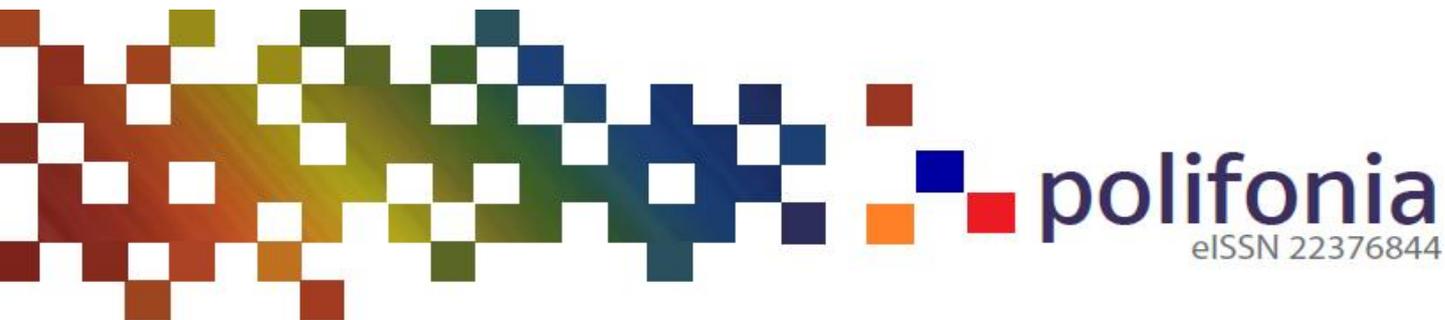


de las relaciones interliterarias (y, por qué no, interartísticas), se alejando de la égida de la originalidad o de la influencia. Con eso, la intertextualidad “pasó a significar un procedimiento indispensable a la investigación de las relaciones entre textos, haciendo la clave a la lectura y una manera de problematizala” (CARVALHAL, 2003, p. 19). Así como la traducción genera un nuevo texto, un nuevo original, lo mismo puede ser dicho con relación a la adaptación intersemiótica, en el sentido de que ha siempre una evocación al texto-objeto y que se hace un otro texto-objeto. Así, Carvalhal asegura que el texto adaptado⁶ no tiene como propósito “ser idéntico, como reproducción fiel del texto original, pero debe ser la concretización de una de las posibilidades que aquel determinado texto tenía que ser” (CARVALHAL, 2003, p. 227).

Las investigaciones sobre las adaptaciones cinematográficas han sido unidireccionales, o sea, del literario al cinematográfico, en que la película se sobrepone al libro, por la égida de la fidelidad o de la primacía del imagen sobre a palabra, por lo tanto, hemos visto una evolución significativa de esa teoría, que vino a hacer no solo un ambiente de comparación entre dos tipos de textos, pero un espacio en que se transfieren, de manera creativa – o no, a depender del espectador – elementos intrínsecos a ambas las lenguajes, como el trama, los personajes, el clímax de la historia y otros elementos literarios, de manera que no haya una equivalencia entre esos elementos, pero un posible acercamiento entre ellos.

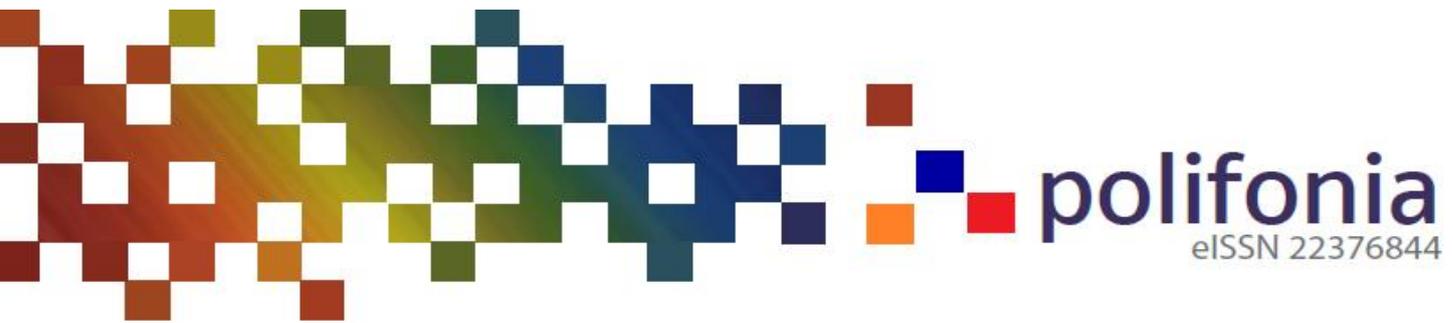
Ítalo Calvino comenta la cuestión de los clásicos y la memoria que en ellos está inscrita. Todo texto es una memoria tanto individual cuanto colectiva; al ser realojada en otro escenario y contexto sociocultural, esa memoria es revista, como también complementada por el contenido de lectura del nuevo público que la recibe. En las palabras de Calvino (2007, p. 10 -11), los clásicos tienen un impacto especial cuando se

⁶ En su texto, Carvalhal habla de la traducción literaria, porque sus reflexiones están condicionadas a la adaptación intersemiótica.



imponen como inolvidable, y cuando se esconden en las dobras de la memoria, imitándose como inconsciente colectivo o individual. En ese sentido, André Lefevere (1992) defiende y propone el concepto de reescrita, de lo cual es delineado por el contexto ideológico. De acuerdo con el teórico, se trata de adaptar una obra a un público diferente y que esa adaptación es condicionada por valores socio-históricos, o sea una “preservación” del contenido extranjero a los parámetros de la lengua y cultura de llegada. Con eso, el teórico belga defiende el argumento de que la reescrita tiene un roll relevante en el desarrollo de literaturas y que esas reescritas se filtran en el polisistema literario. La teoría de la reescrita prioriza el comprometimiento de los agentes culturales, del contexto que va a recibir la obra-ase, resultando en una reformulación y una nueva imagen de autores y culturas de partida, como también en la elaboración de cánones literarios. Así, no solamente las traducciones como también las adaptaciones – literarias e intersemióticas – “producidas dentro de los límites ideológicos y poetológicos de la cultura receptora, tienen también un efecto reverso al crearen imágenes de la cultura originaria y cánones transculturales” (VIEIRA, 1996, p. 138).

Se adaptar consiste en redimensionar o recriar los significados adyacentes de una matriz cultural en un nuevo conjunto de significados en una nova matriz, podemos inferir que os lectores pensados por el adaptador serán capaces de reconocer rasgos de esa base en lo nuevo texto y que la intertextualidad “influye de manera evidente en la creación y/o consolidación de otras estructuras semióticas tales como las ideologías, el canon literario y/o textual y las normas de aceptabilidad cultural”. (RABADÁN, 1994 p. 132). En el caso de las adaptaciones hechas por los estudios Disney, Imelda Whelehan (1999) observa que la producción animada de ese estudio genera una ambivalencia, en el sentido de que, por ser direccionada a un audiencia infantil, las animaciones Disney son vistas como inofensivas y “una elección segura de los padres a los niños, lo que obviamente desviarse cualquier cuestionamiento del impulso ideológico específico del emprendimiento Disney



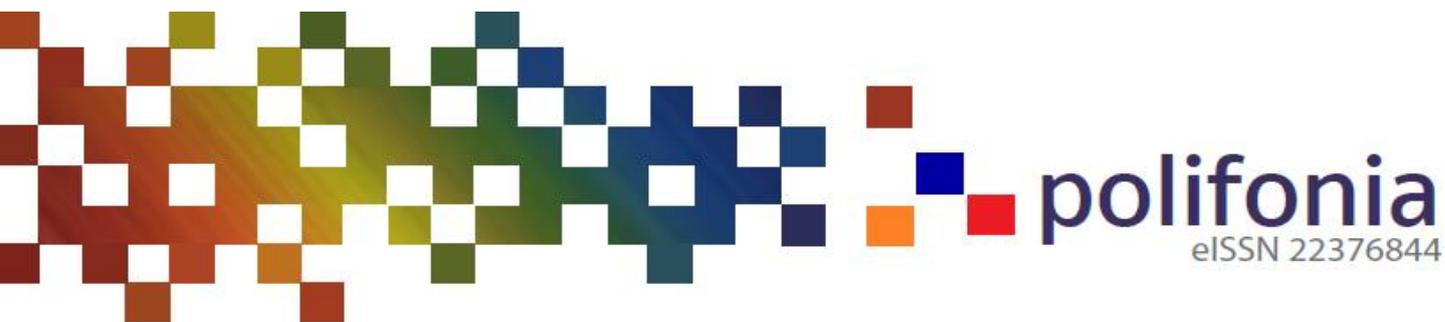
o mismo de los valores filtrados a través de los cuentos folclóricos de origen e historias infantiles” (WHELEHAN, 1999, p. 215, traducción nuestra).⁷

Se puede decir que hay una manipulación del texto-base para que él mejor se adecue al nuevo contexto de llegada, no en un sentido peyorativo, más creativo. Hay un riesgo de que ese texto-adaptado no venga a ser acepto en ese nuevo contexto, pero, cabe a él tener perspicacia para transponer el contenido, segundo las convenciones de su público imaginado, para que la adaptación venga a ser aceptada por ese público. La traducción/adaptación hay hecho determinante en las “relaciones intertextuales del texto meta en su más amplio sentido e y su interacción con los distintos subsistemas de la cultural de llegada” (RABADÁN, 1994, p. 138). Al fin, podemos asegurar que la manipulación de ese texto no configura un “texto rechazable, sino que su validez es tan relativa que en un contexto dado puede convertirse en norma de corrección” (RABADÁN, 1994, p. 138), dato el hecho del concepto de *traducción/adaptación es variable para cada sistema cultural y ni siempre hay concordancia entre ellos*.

De manera respetuosa a la colocación de Rabadán sobre la corrección, podemos decir que permitir un padrón de corrección implica en una norma a ser seguida y desconsiderar el otro en cuanto receptor de ese texto. Sobre el presente trabajo, vemos *Romeo y Julieta* siendo transfigurados en John Smith y Pocahontas y se presupone que Shakespeare es la norma, Disney se equivoca en se desviar de que es *Romeo y Julieta*, a pesar de la trama de la animación que mucho se asemejar a la pieza trágica, sumado al hecho de la verdadera historia de Pocahontas no ser como ella realmente debería sido expresada.

No concordamos en que ese vínculo a la norma sea una condición primaria para realizar una adaptación, más que es necesario haber un reconocimiento de esa norma y

⁷ En el original: “a safe parental choice for children, which of course deflects any interrogation of the specific ideological thrust of the Disney enterprise or indeed the values filtered through the source folk tales and children's stories”.



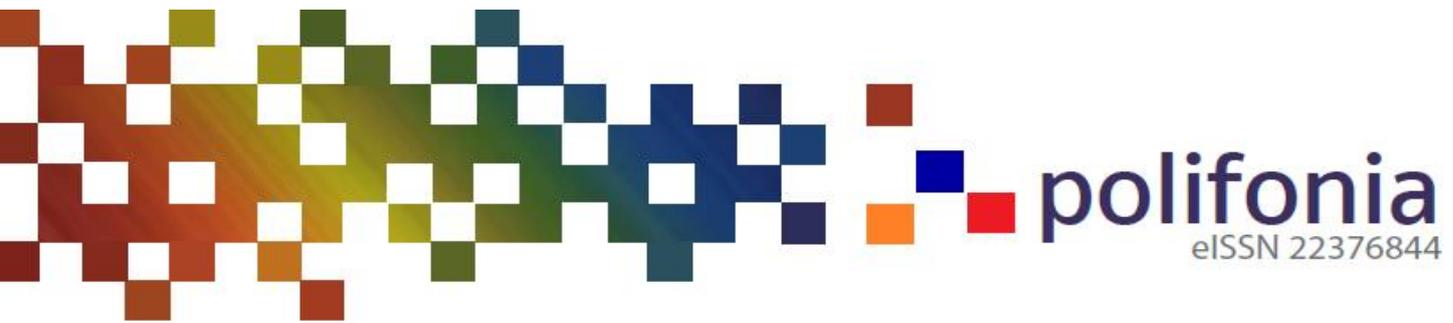
que ella será redimensionada en un otro tipo de sistema cultural, un otro contexto de recepción, por otros agentes. Eso significa no desmerecer *Romeo y Julieta* y sublimar *Pocahontas* – a lo contrario: son obras que dialogan constantemente, pero que están debidamente ubicadas en tiempos, épocas y destinadas a públicos diferentes. Hay matices de la pieza trágica en la animación, lo que no significa decir que *Pocahontas* es una traducción equivalente de *Romeo y Julieta*, más una recreación intertextual y que dialoga con el texto trágico de Shakespeare.

De acuerdo con Allen (2011), el significado es algo que “hay entre un texto y todos los otros textos a los cuales él se refiere y se relaciona, saliendo del texto independiente para una red de relaciones textuales. El texto se hace el intertexto” (ALLEN, 2011, p. 1, traducción nuestra).⁸ La idea del texto y, por lo tanto, de la intertextualidad, depende de la manera como adaptador reelabora la trama, la narratividad del texto-adaptado a partir de lo que ya ha sido escrito y leído y que está siendo reescrito y releído. El propósito de la lectura intertextual, según Allen, es permitir que el lector – en el caso de este trabajo, el espectador – desvincule de una lectura lineal y esté sujeto a múltiples lecturas, puesto que no hay una lectura exacta de un determinado texto y que cada lector “trae consigo diferentes expectativas, intereses, puntos de vista y experiencias anteriores de lectura. Cada lector [...] es encorajado a léelo en el orden que mejor se adapte al propósito suyo o suya” (ALLEN, 2011, p. 7, traducción nuestra).⁹

Debido a eso, Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis (1999) nos hablan que ese diálogo intertextual en las adaptaciones corresponde a la gama de posibilidades que la práctica de la adaptación proporciona entre las culturas y que la “matriz completa de verbalizaciones comunicativas en el interior de las cuales se sitúa el

⁸ En el original: “exists between a text and all the other texts to which it refers and relates, moving out from the independent text into a network of textual relations. The text becomes the intertext”.

⁹ En el original: “brings with him or her different expectations, interests, viewpoints and prior reading experiences. Each reader [...] is encouraged to read it in whatever order best suits his or her purpose”.



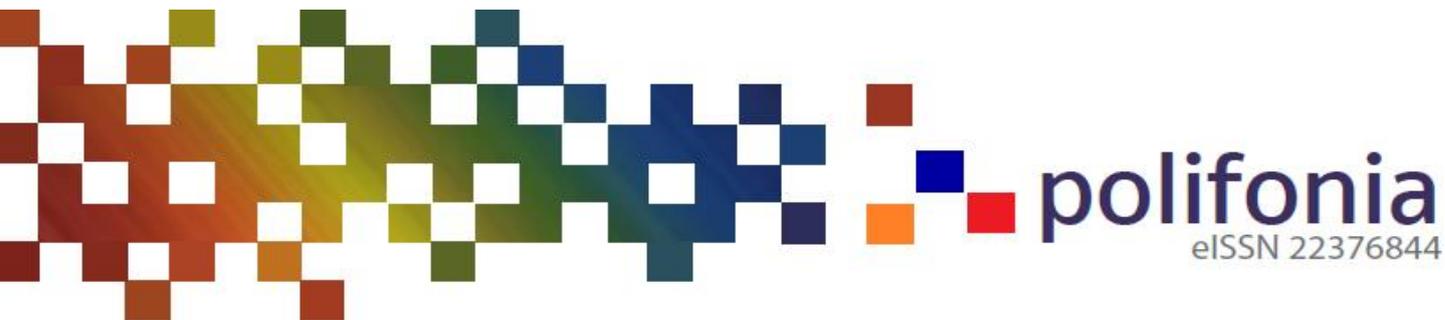
texto artístico, [...] alcanzan al texto no sólo a través de influencias reconocibles sino también a través de un sutil proceso de diseminación” (STAM, BURGOYNE, FLITTERMAN-LEWIS, 1999, p. 232).

Delante del expuesto, vemos que la intertextualidad es un concepto importante a los Estudios de Adaptación, pues ella insta una relación simultánea de conexión entre los textos, y que ella continuará siendo un elemento crucial en la tentativa de comprender la literatura y la cultura en general, una vez que todo texto, mismo cuando atribuido a un determinado autor, él es, de hecho, una combinación de la propia creatividad del autor y de la influencia implícita o explícita que el ambiente circundante tiene sobre el autor.

2. Análisis comparativo entre *Romeo y Julieta* y *Pocahontas*

Muchas adaptaciones involucran una historia de amor entre el colono y la nativa y, a pesar de que tal conexión nunca ha sido registrada en ningún de los escritos coloniales, el romance entre una chica nativa americana y un inglés colonizador realmente parece fascinante, pero increíble, así como vemos en *Romeo y Julieta*: dos jóvenes, hijos de familias enemigas respetadas en Verona, cuya razón de que se quieren es desconocida y que, por un acaso del destino, acaban enamorándose y viven un amor prohibido, cuyo resultado es la muerte, como símbolo de unión entre los enamorados.

Pocahontas es considerada la princesa norteamericana en la filmografía Disney. Hija del jefe de la tribu Powhatan, es acompañada por dos amigos, el guaxinim Meeko y el colibrí Flit que quiere conocer más sobre el mundo en que vive. Julieta que es hija única del Señor Capuleto y tiene deseos de una joven enamorada, a pesar de que en la primera aparición (Acto I, Escena III) ella no demuestre tanto romanismo, pues está siendo coaccionada por su madre y por su ama de compañía a casarse con el Conde París, pariente del Príncipe Escala. A pesar de que Pocahontas demuestre tener cierta libertad dentro de

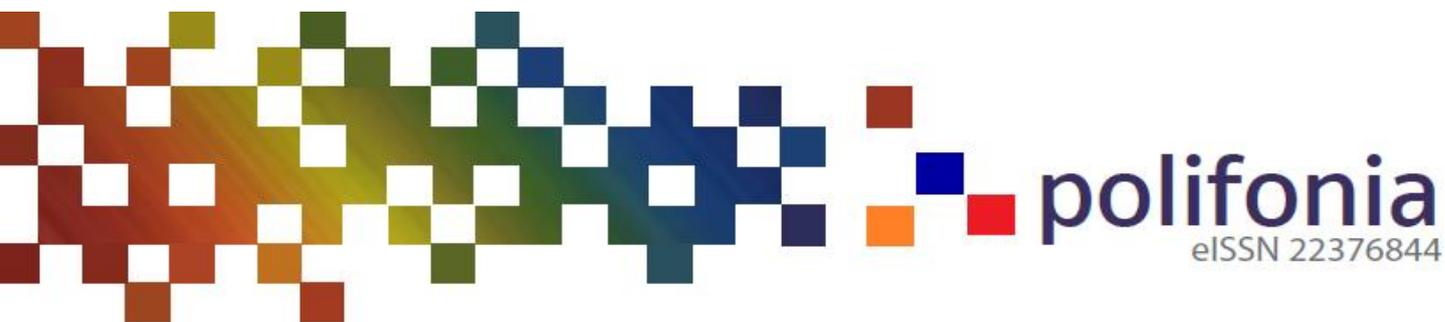


su comunidad, Julieta es cercada por la ideología del patriarcado, a punto de su madre y la ama de compañía compactaron con la idea del casamiento.

Julieta es prometida a Páris, y Pocahontas a Kokowan, mejor guerrero de su tribu, aún, las dos protagonistas no demuestran afecto mucho menos interés en casar-se con sus prometidos. En la pieza trágica, en el diálogo que ocurre en la tercera escena del primero acto de la pieza trágica – que antecede al baile de los Capuletos –, la Ama y Señora Capuleto convencen Julieta, por medio de metáforas y juegos de palabras obscenos, de que Páris es el pretendiente ideal para ella, sin que la joven tenga una libertad de elección, pero, Julieta nos da el indicativo de que haya posibilidad de ella se encantar con por el joven pariente del príncipe: “Creo que sí, si la vista lleva a amar./ Mas no dejaré que mis ojos le miren/ más de lo que vuestro deseo autorice” (SHAKESPEARE, 2015, p. 55).

En la animación de la Disney, más precisamente en 10:56 a 11:50, la protagonista se queda sorpresa al saber que “algo emocionante que está para ocurrir” no sería el hecho de su padre prometer su mano a Kokowan, uno de los guerreros más valientes de la tribu de Pocahontas. La joven considera el guerrero muy serio, al paso que su padre argumenta que el joven, por tamaña bravura y fuerza, sería sinónimo de un buen marido y protección a la joven, pero, Pocahontas habla que su sueño “sigue por otro camino”. El padre afirma que el camino cierto es la unión con el guerrero, pero la joven cuestiona por qué ella no puede elegir – generando una ambigüedad en elegir su destino o una pareja para ella –, obteniendo la siguiente respuesta de su padre, por medio de una metáfora de la naturaleza: “Usted es la hija del jefe. Es tiempo de ocupar su lugar entre nuestro pueblo. Hasta el arroyo agreste de la montaña... debe se juntar al gran río” (POCAHONTAS, 1999, 11:53 -12:02).

El jefe regala Pocahontas con un collar que antes pertenencia a su madre de la joven y le decir que como ella uso el aderezo en el día de la borda, espera que la hija lo use también en el día de su matrimonio. En 12:43-12:52, la joven indígena se queda a pensar sobre el deseo de su padre en ser metafóricamente estable como el río, pero ella

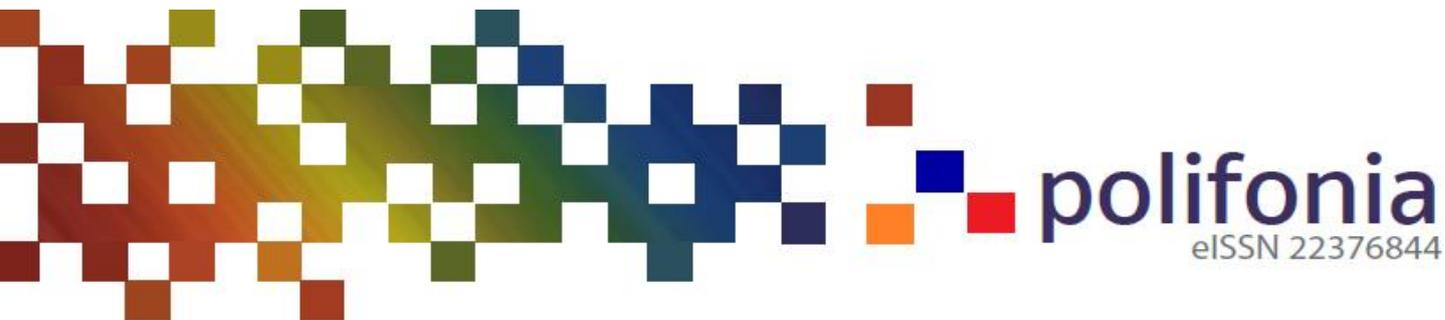


reconoce que esa corriente no es tan estable como se piensa. De 12:53-15:10, Pocahontas canta “¿Qué Será? Quiero Saber”, en que ella cuestiona lo que la espera en una curva del río, como una traducción metafórica de su eventual borda con Kokowan y como ella, en cuanto una joven curiosa, puede desbravar otros caminos del flujo del río o, mejor hablando, de su destino.

Luego en seguida, vemos la joven yendo al encuentro de la Abuela Sauce, que sería una equivalente de la Ama en *Romeo y Julieta*. Al contrario del personaje teatral, caracterizada por el uso del lenguaje connotativa y obscena, a personaje de la animación asume el roll también de consejera de la protagonista, más con un lenguaje denotativo, controlando a la protagonista grado de autonomía y sensible en escuchar los espíritus de la naturaleza, que le indicaron el camino a ser seguido.

Otro punto en común en que ambas las obras se encontraron es el encuentro de John Smith con Pocahontas y de Romeo con Julieta. En la animación (28:51 a 31:12), vemos Pocahontas ser involucrada por una neblina; John Smith piensa ser algún animal salvaje y apunta su espingarda para disparar, más a la medida que la neblina se acaba, vemos el semblante de Pocahontas y el joven colono se encanta por su belleza. En la pieza, el encuentro do pareja-título ocurre en el baile de los Capuletos en la última escena del primero acto, en que el joven Montesco admira la belleza de Julieta a la medida en que ella también le corresponde – con el toque de manos y el beso en cuanto ambivalencia de pecado y perdón.

Un otro indicativo de que Julieta no consiente con el casamiento con el duque está en la quinta escena del tercer acto: luego después pasaren a su única noche juntos, Romeo se va de Verona, condenado al exilio por el asesinato de Trabajo, primo de Julieta, por lo tanto, momentos después él huye, la Señora Capuleto aparece para avisar la hija de que su padre “ha dispuesto un día de dicha” – la borda con París en el jueves (SHAKESPEARE, 2015, p. 117). Julieta relucha y expresa que está espantada con esa



decisión, muy apresurada, de hecho, y que se fuera se casar, será antes Romeo que con París

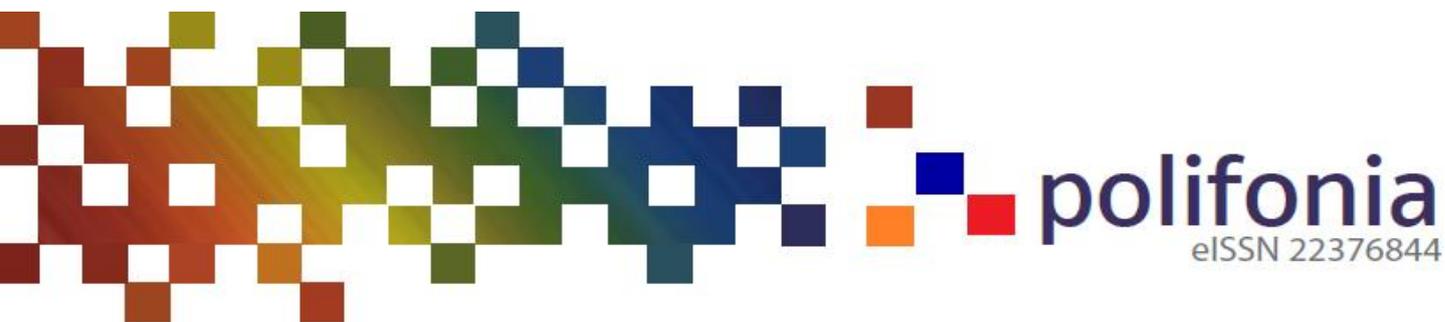
Pues por la iglesia de San Pedro y por San Pedro,
Que allí no me hará una esposa feliz.
Me asombra la prisa, tener que casarme
Antes de que el novio me enamore.
Señor, os lo ruego: decidle a mi padre y señor
Que aún no pienso casarme y que, cuando lo haga,
Será con Romeo, a quien sabe que odio,
En vez de con París. ¡Pues vaya noticias! (SHAKESPEARE, 2015, p. 118)

En seguida, Señor Capuleto y la Ama entran en su habitación y, luego después la Señora Capuleto informar su esposo de que “ella dice que no, y gracias.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 118) comienza una discusión entre padre e hija, en que ella gentilmente demuestra gratitud delante la propuesta, pero que recusa por no amar el Conde, al paso que su Padre intenta argumentar que tamaña es hermosura del joven pretendiente que muchas mujeres lo desearían, pero, él elige Julieta. Mismo a contra gusto de su padre, el joven Capuleto habla: “Orgullosa, no, mas sí agradecida. / No puedo estar orgullosa de lo que odio, /Pero sí agradezco que se hiciera por amor” (SHAKESPEARE, 2015, p. 119).

Todavía, el padre se exalta y la rechaza por tamaña ingratitud:

Escúchame tú: el jueves vas a la iglesia
O en tu vida me mires a la cara.
No hables, ni respondas, ni contestes.
Me tientas la mano. Esposa, nos creíamos,
Con suerte porque Dios nos dio sólo una hija,
Pero veo que la única nos sobra
y que haberla tenido es maldición.
¡Fuera con el penco! (SHAKESPEARE, 2015, p. 119).

En la animación, de 58:07 hasta 1:00:10, Kokowan sorprendido en el acto Pocahontas a los besos con Smith. Tomado por la furia, el guerrero avanza contra el



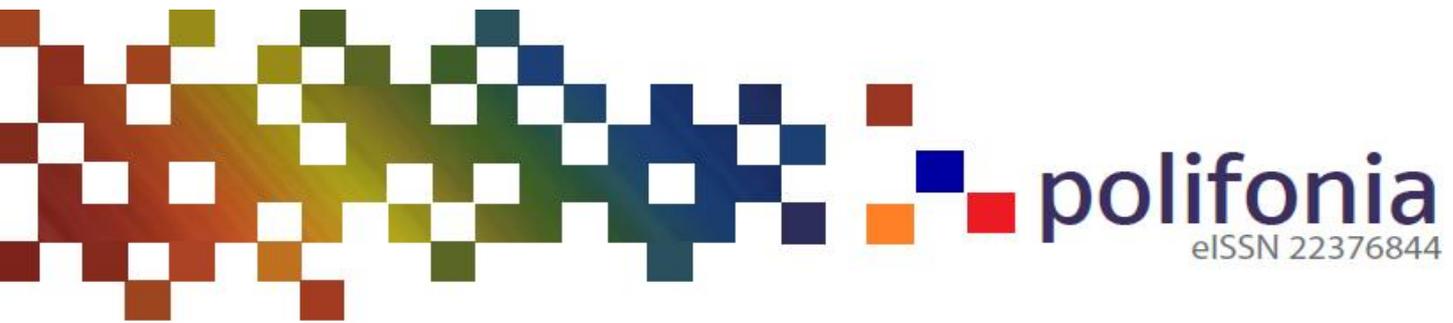
colonizador inglés y durante esa pelea, Pocahontas pide para que Kokowan pare, pero, Thomas, compañero de navegación de Smith, protege el colonizador, disparando en el joven guerrero. Pocahontas condena Thomas por matar Kokowan, siendo impedida por Smith de avanzar contra él. Al mandar su compañero huye de allá – entonces dentro de la selva de Vovó Willow –, Smith es capturado por la tribu de Pocahontas, tenido como el asesino de un de los suyos. En la pieza trágica, más necesariamente, en el desarrollo de la primera escena do tercer acto, Romeo es condenado al exilio por el asesinato de Teobaldo, primo de Julieta. Juntando esos momentos, podemos decir que ambas las protagonistas son tomadas por la doble tristeza – de sus amores condenados y de sus queridos asesinados.

En fin, en esa comparación, podemos decir que la animación de Disney reescribe la pieza trágica shakespeariana, en los términos de André Lefevere (1992). Para el teórico belga, a lo que corresponde al concepto de reescrita, en consonancia con la Teoría de la Intertextualidad, no hay un único texto-fuente en cuanto creación individual, pues se pensamos la intertextualidad en cuanto una relación de un conglomerado de prácticas textuales, la adaptación cinematográfica es una una reescritura con imágenes y textos en la cual confluyen lecturas e impresiones del adaptador delante el texto-base, creando una versión de ese texto.

Para Lefevere (1992), la reescrita auxilia en la revisión del canon literario, como también es una manera de presentar al lector a ese tipo de literatura, por el hecho que somos presentados a un autor no por su texto como fue concebido, pero por una reescrita, suya ella por una antología, una crítica literaria o una adaptación, como es el caso de este trabajo. Como bien aclara el teórico, la traducción/adaptación¹⁰ perpetua la reinención y reinscripción de un determinado texto en un nuevo polisistema¹¹ – o sea, un espacio

¹⁰ A pesar que Lefevere se dedique sobre la traducción literaria, sus consideraciones no abandonan de ser aplicables a las adaptaciones intersemióticas.

¹¹ Término hecho por Itamar Even-Zohar.

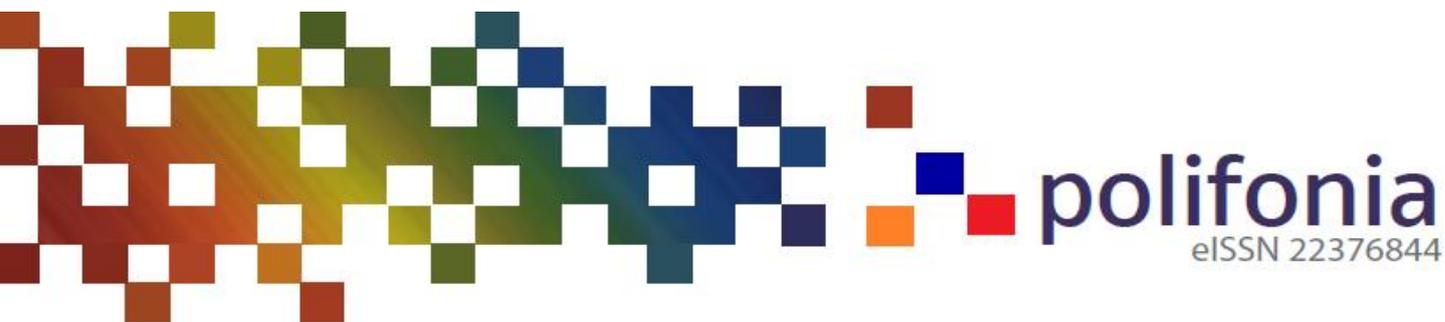


heterogéneo y dinámico, en que aspectos socioculturales van influenciar el proceso de composición de una producción literaria y/o artística. Referente al presente trabajo, estamos tratando de una adaptación intersemiótica que dialoga con un polisistema completamente distinto – Shakespeare transitando de su punto de origen y se insertando en el polisistema literario simultáneamente infantil y adulto – en una relación “llena de tensión y contradicciones, porque el contenido tiene construcción intertextual y es representado a lo mismo tiempo por dos perspectivas: la del sistema signifiante original y a del sistema da segunda lengua” (GENTZLER, 2009, p. 116).

En este texto, vemos una obra canónica reinsertada en un sistema literario semiótico (el universo de Disney), proponiendo un nuevo polisistema – la animación intertextual direccionada al público adulto e infantil, con marcas tangibles de la literatura primera (Shakespeare, literatura adulta) presente en la segunda (Disney, literatura direccionada a los niños y adulto). La reescrita nos permitió inferir que, en se tratando de una reescrita cinematográfica, hubo un cambio de repertorio, en este caso, como la trama de Romeo y Julieta es representada, permitiendo decir que se establece una tensión entre el texto shakespeariano – que se encuentra en el centro de un polisistema, el canónico – y el texto animado de Disney, ubicado en el polisistema para niños y adulto, que no deja de ser visto como una literatura.

Con eso, podemos asegurar que a adaptación de Disney corrobora con la teorización de Lefevere sobre la reescrita, en el sentido de que se proyecta “la imagen de un autor y/o una (serie de) obra(s) en otra cultura, llevando el autor y/ou obras para allá de los límites de su cultura de origen” (LEFEVERE, 1992, p. 9¹²). En esa perspectiva, la intertextualidad y la reescrita pueden ser estudiadas tanto dentro de un único texto cuanto entre textos diferentes.

¹² En el original: “the image of an author and/or a (series of) work(s) in another culture, lifting that author and/or those works beyond the boundaries of their culture of origin”



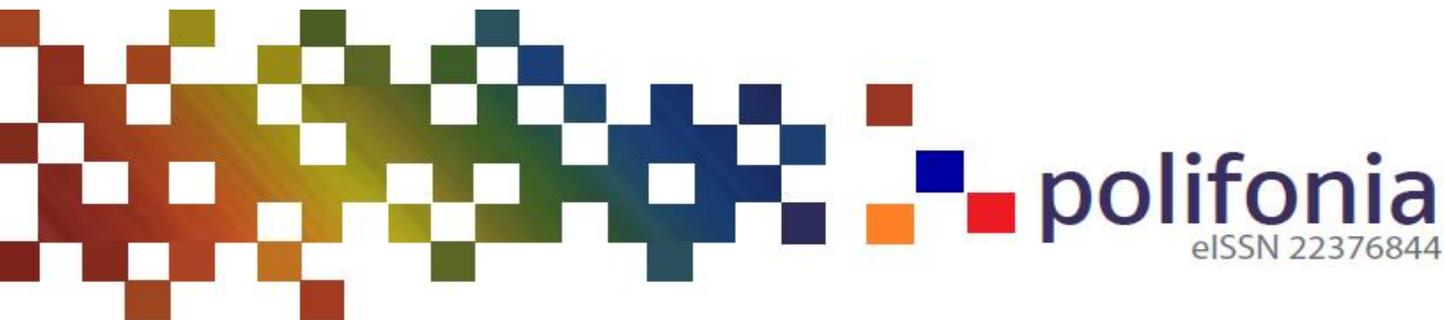
Así, podemos subrayar que la intertextualidad y la reescrita establecen una relación dialógica no solamente en un texto, como también en textos de diferentes formatos, proporcionando aproximación y distinción dentro de una correspondencia creativa. Esa interacción resultará en un texto final, producto ese que vinculará tanto la matriz como con aspectos externos a él, como la ideología, el contexto y la poética semiótica, o sea, conjugar y comulgar las tradiciones literarias que se incorporan del texto-base en el texto-adaptado.

Consideraciones finales

En cuanto la adaptación se concentra en crear algo a partir de lo que es bien conocido, la intertextualidad tiende a usar elementos o símbolos de otra obra para buscar un significado más claro a la nueva creación. Por lo tanto, ese diálogo denota “posibilidades abiertas e infinitas generadas por todas las prácticas discursivas de una cultura, por fin, de la matriz completa de elocuciones comunicativas dentro de las cuales se ubica el contexto artístico” (DINIZ, 1999, p. 17).

La intertextualidad es un dispositivo literario que los autores usan para recontar o contar nuevas historias usando el texto de otras obras. La adaptación es un método usado en distintas medias para lograr lo mismo propósito, el concepto de adaptación permite más libertad artística al recontar/contar una historia. Por eso, es importante que quién trabaja con la relación cine y literatura abandone el enfoque de la fidelidad a favor de la intertextualidad de una manera más productiva, sin apegarse a las pérdidas de las peculiaridades de la matriz literaria.

Toda adaptación confiere grado de autonomía y originalidad en el contexto en que fue producida, de manera que el lector/espectador no venga a considerarla como una traducción equivalente del texto-base, más una redirección del mismo de manera creativa y en un nuevo soporte que irá releer y representar ese texto – en el caso de este trabajo,



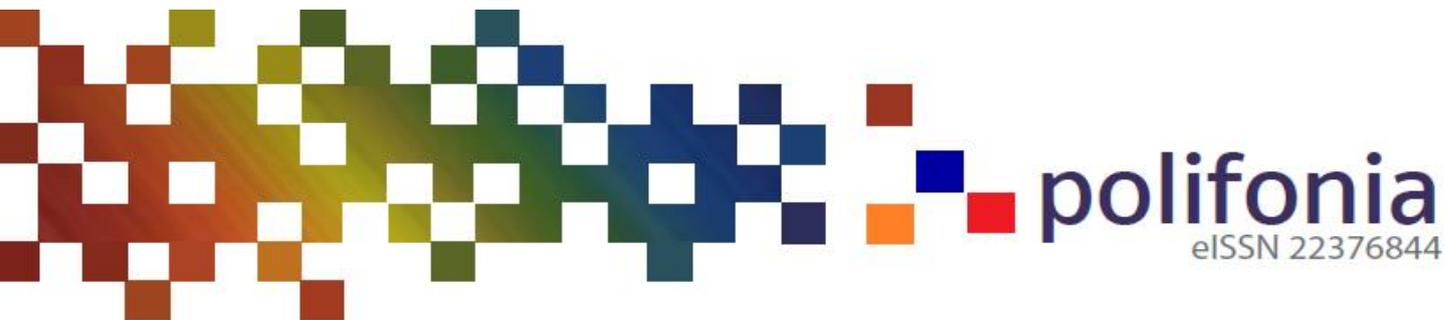
del escenario isabelino a la pantalla del cine. Consecuentemente, toda adaptación en cuanto texto viene a ser un intertexto para futuras relecturas y nuevas producciones cinematográficas y audiovisuales. Como cita Bajtín, los sentidos son “recordados en manera renovada (en nuevo contexto)” (BAJTÍN, 2003, p. 410).

Dada la panorámica de esa comparación, es obvia que hay diferencias y abordajes que demuestran la escritura dramática en la hora de elaborar una escritura cinematográfica, así como hay un diálogo constante con la tradición histórica británica, desde el Renacimiento hasta el período colonial.

Shakespeare ha sido releído, redimensionado a otros lenguajes y traducido y adaptado en otras lenguas, por lo tanto, su texto “se hace solo un aspecto de la intertextualidad de la película, de mayor o menor importancia, dependiendo del conocimiento que el espectador tenga de ello” (DINIZ, 1999, p. 34), en un movimiento de retroversión, lo cual Lefevre (1992) nombra como un movimiento doble de impacto de la adaptación, por fuerza intertextual del texto-base *Romeo y Julieta* y como ese texto-base puede ser revisado, cambiado y releído.

La pieza trágica *Romeo y Julieta* es una de las piezas del bardo que ha sido más revisitadas y releídas desde su concepción – pensando no solo en el amor de la pareja-título, hilo conductor de su narrativa –, pero también en las cuestiones políticas intrínsecas en ella, como el desafecto entre ambas las familias, la propia intervención de la Iglesia (representada por el Fray Lorenzo) y de la Monarquía (Della Scala) así como la dimensión social y sexual de la comunidad veronense, por medio de los personajes Benvolio, Mercucio y la Ama, en cuanto representante de la clase trabajadora.

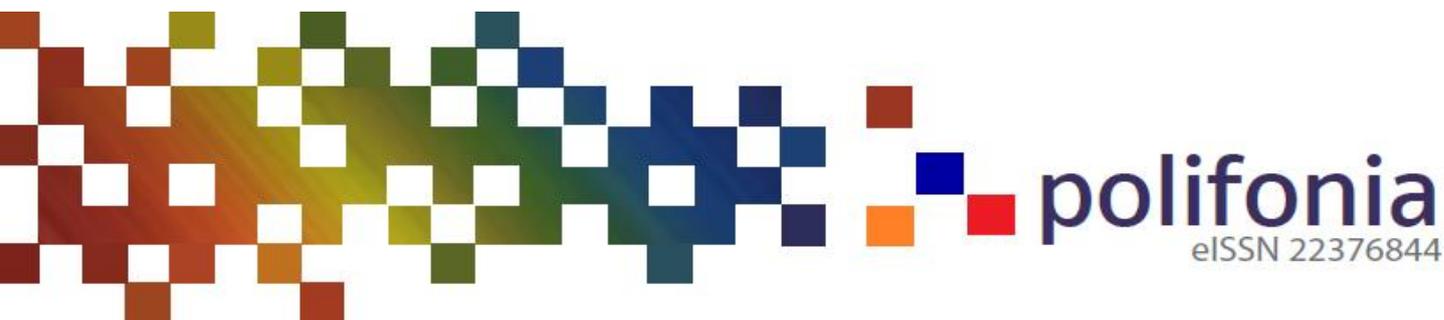
La película de Disney puede denotar tanto una adaptación y apropiación de *Romeo y Julieta*, como también una manipulación creativa del texto trágico en un nuevo contexto y textualidad, vislumbrando un diálogo intertextual y reafirmando el carácter plural de la lectura del texto literario y la propia versatilidad del cine. Así, reforzamos el desapego de la égida de la fidelidad y resaltamos el logro del carácter palimpsesto que hay en el



proceso adaptativo y creativo del cine en relación al texto shakespeariano. *Pocahontas* es fruto de la creatividad de Disney, en cuyo desarrollo de la narrativa es visible el diálogo entre Shakespeare con el texto histórico acerca de ese personaje, estableciendo una especie de vínculo y relación positiva en nuestra visión teórica de los estudios de adaptación, de que toda adaptación consistirá en una nueva imaginaria, en una nueva producción textual, una nueva reescrita y un nuevo original.

Referencias

- ALFARO, M. J. M. Intertextuality: origins and development of the concept. *Atlantis*, v. 18, n. ½, p. 268-285, jun/diez. 1996.
- ALLEN, G. *Intertextuality*. 2nd ed. New York and London: Routledge, 2011.
- BAJTÍN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BRANDINI, L. T.. Barthes comparatista. In: PINO; C. A.; BRANDINI, L. T.; BARBOSA, M. V.; BRITO, S. B. (orgs). *Novamente Barthes*. Natal: Editora IFRN, 2018, pp. 64-79.
- BRYANT, J. Textual Identity and Adaptive Revision: Editing Adaptation as a Fluid Text. In: BRUHN, J.; GJELSVIK, A.; HANSSSEN, E. F. (eds.). *Adaptation studies: new challenges, new directions*. London: Bloomsbury, 2013. p.47-67.
- BUESCHER, D. T.; ONO, K. A. Civilized colonialism: *Pocahontas* as neocolonial rhetoric. *Women's Studies in Communication*. 19.2 (1996): 127-153. DOI: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07491409.1996.11089810>
- CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. 2nd ed. Traducido por Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CARVALHAL, T. F. A Literatura Comparada na confluência dos séculos. In: CUNHA, E. L.; SOUZA, E. M. (orgs). *Literatura Comparada: ensaios*. Salvador: EDUFBA, 1996, pp. 11-18.



CARVALHAL, T. F. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2003.

DESMOND, J.; HAWKES, P. **Adaptation**: Studying Film and Literature. McGraw-Hill Education, 2005

DINIZ, T. F. N. **Literatura e Cinema**: da semiótica à tradução cultural. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1999.

DINIZ, T. F. Na. **Literatura e cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

EDWARDS, L. H. **The United Colors of Pocahontas**: Synthetic Miscegenation and Disney's Multiculturalism. *Narrative*. 7.2 (1999): 147-68. Available at: <http://www.jstor.org/stable/20107179>

ESSLIN, M. **The Field of Drama**: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen. London: Methuen Drama, 2000.

FARIA, G. **Estudos de Literatura Comparada**. Curitiba: Appris, 2019.

FERNÁNDEZ, J. E. M. **La intertextualidad literaria**: base teórica y práctica textual. Madrid: Cátedra, 2001.

GENTZLER, E. **Teorias contemporâneas da tradução**. 2. ed. rev. Traducción de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.

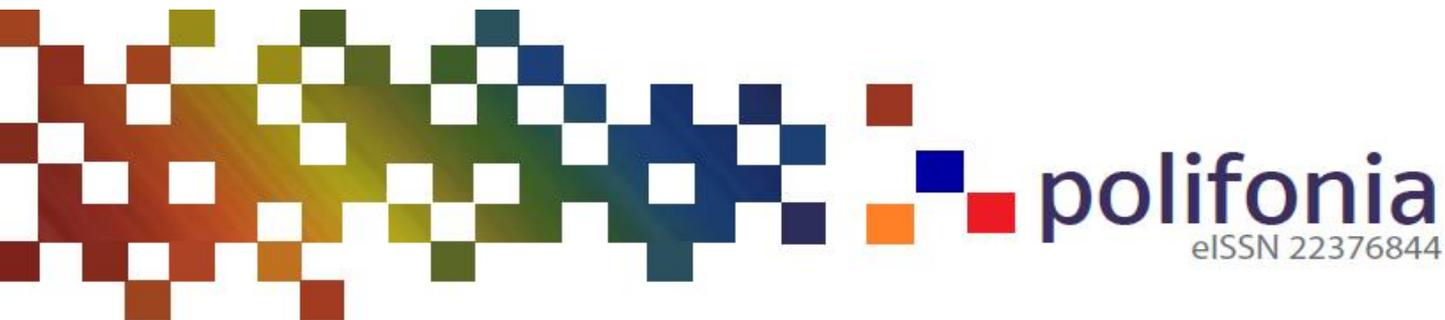
HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. 2nd ed. Traducción por André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

KOTHE, F. R. **Literatura e sistemas intersemióticos**. Cotia: Cajuína, 2019.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. 2 ed. Traducción de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Debates 84)

LEFEVERE, A. **Translation, Rewriting and Manipulation of Literary Fame**. London y New York: Routledge, 1992.

LUIZ, T. M. A relevância da intertextualidade para os estudos de adaptação. **Sociopoética**, João Pessoa, v.23, n.2, p. 58–68. 2022.



NELSON, K. R. **The Life of Pocahontas**. Native American Biographies. New York: Power Kids, 2017.

NEUBERT, A.; SHREVE, G. M. **Translation as Text**. Kent: The Kent State University Press, 1992.

NITRINI, S. **Literatura Comparada**. 3 ed. São Paulo: Editora da USP, 2010.

PERRONE-MOISÉS, L. Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia. *In*: PERRONE-MOISÉS, L. **Flores da escrivaniinha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 91-99.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

POCAHONTAS. Directed Mike Gabriela and Eric Goldberg. 1995. United States of America: Walt Disney Studios Home Entertainment.

RABADÁN, R. Traducción, intertextualidad, manipulación. *In*: ALBIR, A. H. (ed). **Estudis sobre traducció**. Castelló: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 1994, pp. 129-139.

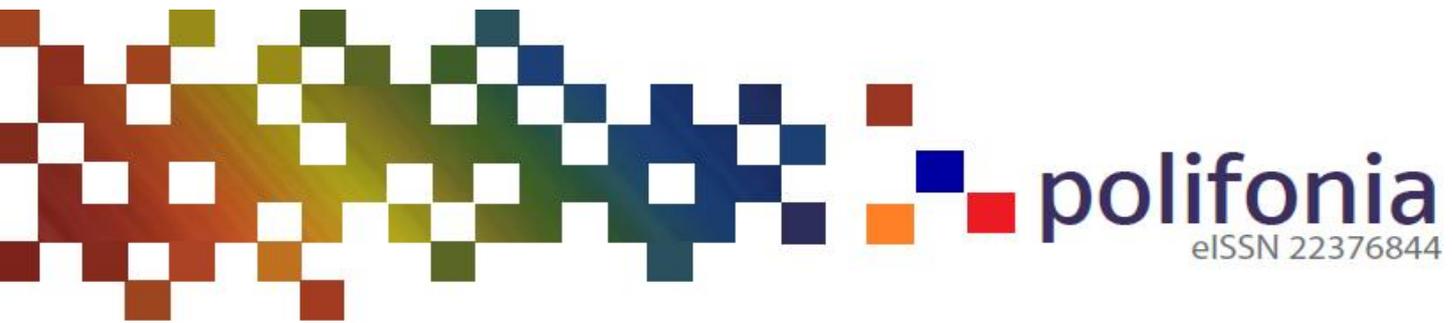
SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. (Linguagem e cultura; 40).

SHAKESPEARE, W. **Romeo y Julieta**. Introducción y traducción de Angel-Luis Pujante. Edición revisada y actualizada. Barcelona: Austral, 2015.

STAM, R.; BURGOYNE, R.; FLITTERMAN-LEWIS, S. **Nuevos conceptos de la teoría del cine**: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad. Barcelona, Buenos Aires y México: Paidós Editorial, 1999.

VIEIRA, E. R. P. André Lefevere: a teoria das refrações e da tradução como reescrita. *In*: VIEIRA, E. R. P. (org). **Teorizando e contextualizando a tradução**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1996, p. 138-150.

WESTBROOK, B. Being Adaptation: The resistance to theory. *In*: ALBRECHT-CRANE, C.; CUTCHINS, D. R. (Eds) **Adaptation Studies: New Approaches**. Madison/Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2010, p. 25-45



WHELEHAN, I. 'A doggy fairy tale': The film metamorphoses of *The Hundred and One Dalmatians*. In: CARTMELL, D.; WHELEHAN, I (eds). **Adaptations**: from text to screen, screen to text. London and New York: Routledge, 1999, pp. 214-225.

WOODWARD, G. S. **Pocahontas**. Norman: University of Oklahoma Press, 1969.