

O Cinema em Dickens: *A Christmas Carol* e as considerações de Sergei Eisenstein

Wilson Filho Ribeiro de Almeida¹

RESUMO: Este artigo tenta entender, por meio das considerações de Sergei Eisenstein no ensaio “Dickens, Griffith e nós”, por que a novela *A Christmas Carol*, de Charles Dickens, rendeu tantas versões cinematográficas, o que demonstra sua grande adaptabilidade para esse suporte. Para isso, o presente artigo apresentará analogias entre os procedimentos narrativos da novela e algumas das características e procedimentos do cinema.

Palavras-chave: Charles Dickens; *A Christmas Carol*; Cinema; Eisenstein; Literatura Comparada

ABSTRACT: This paper tries to understand, through Sergei Eisenstein’s essay “Dickens, Griffith and ourselves”, why the novelette *A Christmas Carol*, by Charles Dickens, led to so many cinematographic versions, which demonstrates its great adaptability to that support. To do so, the present paper will present analogies between the narrative proceedings of the novelette and some characteristics and proceedings of the cinema.

Keywords: Charles Dickens; *A Christmas Carol*; Cinema; Eisenstein; Comparative Literature

1. Dickens no cinema: versões de *A Christmas Carol*

Desde que foi publicada, em dezembro de 1843, a novela *A Christmas Carol*,² de Charles Dickens (1812–1870), vem sendo constantemente transposta para outros suportes artísticos, que lidam com o som e com a imagem. Primeiro para as ilustrações e para o teatro, depois para as leituras públicas feitas pelo próprio autor³ e, posteriormente, para o cinema, a televisão, o rádio e os desenhos animados. A história de Ebenezer Scrooge, o velho avaro que é assombrado na véspera de Natal pelos espíritos dos Natais passado, presente e futuro, é a mais conhecida das obras de Dickens.

¹ Mestre em Letras pelo curso de Mestrado em Teoria Literária do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Graduado em Artes Plásticas, também pela UFU. Site: <<http://wilson-filho.blogspot.com>>.

² Nas traduções em português, *A Christmas Carol* recebe, entre outros, os títulos de *Canção de Natal*; *Um Cântico de Natal*; *Um Conto de Natal*; *O Natal do senhor Scrooge*.

³ Sobre as leituras públicas de Dickens, consultar nossa dissertação “*O autor em cena: as Leituras Públicas de A Christmas Carol*, de Charles Dickens” (ALMEIDA, 2012).

Quem pretenda fazer um estudo aprofundado sobre as adaptações da obra de Dickens para o cinema e para a televisão deverá consultar os seguintes livros sobre o assunto: *Dickens the Dramatist: On Stage, Screen and Radio*, de F. Dubrez Fawcett (1952); *Charles Dickens on the Screen: The Film, Television, and Video Adaptations*, de Michael Pointer (1996); *Dickens on Screen*, editado por John Glavin (2003); *Dickens and the Dream of Cinema*, de Grahame Smith (2003); e, especificamente sobre *A Christmas Carol*, o livro de Fred Guida, *A Christmas Carol and Its Adaptations: A Critical Examination of Dickens's Story and Its Productions on Screen and Television* (2000).⁴

Fred Guida, em uma entrevista de 2001, diz ter se impressionado, durante a pesquisa para seu livro, com o número de adaptações de *A Christmas Carol* que ele encontrou: na época, havia quase 200 versões para cinema e televisão, dos mais variados gêneros:

Eu também fiquei impressionado pela incrível diversidade dessas adaptações: havia musicais, versões com cowboys, e todo tipo de desenhos animados. Até mesmo uma versão pornográfica! E, embora a maioria tenha tendido a vir dos Estados Unidos e da Inglaterra, havia um número considerável de adaptações em língua estrangeira também. (GUIDA, 2001, tradução nossa).

Uma consulta à *Wikipédia* revela uma enorme lista de adaptações, como também de paródias, pastiches e continuações do livro de Charles Dickens.⁵ Há casos curiosos, como o filme *Ebenezer*, produzido pela TV canadense em 1998, e que traz o ator Jack Palance em uma versão western de *A Christmas Carol*; e *A Klingon Christmas Carol*, adaptação teatral feita em 2010 pela companhia do Chicago Theatre, escrita na linguagem Klingon, idioma desenvolvido pelo filólogo Marc Okrand para ser falada pelos Klingons, alienígenas do seriado de televisão *Jornada nas Estrelas (Star Trek)* – aliás, o cenário da peça representa a Galáxia Klingon. Vale lembrar também o famoso *Natal do Mickey (Mickey's Christmas*

⁴ Fred Guida mantém um site em que escreve interessantes artigos relacionados ao tema de seu livro. Recomendado tanto aos pesquisadores quanto aos simplesmente apaixonados por Dickens e pelo cinema: <<http://charlesdickensonscreen.com/>>.

⁵ Conferir a lista no endereço: <http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_A_Christmas_Carol_adaptations>. As consultas à *Wikipédia* exigem certa precaução, mas, no presente caso, trata-se de um bom ponto de partida para tomar conhecimento das inúmeras adaptações de *A Christmas Carol*. Diferente das publicações em livro, a *Wikipédia* tem a particularidade de ser periodicamente atualizada. No caso das adaptações cinematográficas e televisivas, podem-se confirmar as informações da *Wikipédia* no site IMDB: <<http://www.imdb.com>>. Dados importantes encontram-se também no seguinte endereço, em que constam informações e comentários sobre os principais filmes: <<http://www.alifeatthemovies.com/film-guides/a-guide-to-christmas-carol-adaptations/>>.

Carol, 1983), curta-metragem de animação com as personagens de Walt Disney e que tem Tio Patinhas (*Uncle Scrooge McDuck*) no papel de Ebenezer Scrooge e Mickey no papel de Bob Cratchit, seu escriturário.

A primeira versão para o cinema data de 1901: o filme mudo *Scrooge; or Marley's Ghost*, dirigido por Walter R. Booth, do qual apenas a metade sobreviveu (o trecho remanescente tem a duração aproximada de cinco minutos). Seguiram-se cerca de seis outros filmes mudos até o lançamento da primeira versão sonora, em 1935: *Scrooge*, dirigido por Henry Edwards e com Seymour Hicks no papel do avaro. Desde então, muitas foram as adaptações de *A Christmas Carol* para o cinema e a televisão, merecendo destaque o filme inglês *Scrooge* (chamado *A Christmas Carol* nos Estados Unidos), de 1951, dirigido por Brian Desmond Hurst e com Alaistar Sim interpretando Scrooge. Esse filme é o preferido de Fred Guida (2001) e é em geral considerado uma das melhores versões cinematográficas da novela de Dickens. Mais recente é a animação *A Christmas Carol*, de 2009, dirigida por Robert Zemeckis. Esse filme foi feito a partir do procedimento conhecido por *motion capture* (ou *performance capture*), que cria animações a partir dos movimentos de atores: nesse filme, a atuação de Jim Carrey deu vida a Scrooge (em todas as idades) e aos fantasmas do Natal.

A seguir, procuraremos entender por que a obra de Charles Dickens, sobretudo o livro *A Christmas Carol*, revelou tamanha afinidade com as artes da imagem e do som e rendeu tantas versões, especificamente no meio cinematográfico, demonstrando sua grande adaptabilidade para esse suporte. Perguntado sobre os motivos da permanência e da facilidade com que a novela *A Christmas Carol* é adaptada para os mais variados suportes, Fred Guida respondeu:

Eu acho que a resposta mais curta é que a história, apesar de todos seus engenhosos artifícios de enredo e caracterização, é uma meditação elegantemente simples sobre o que é ser humano. Ela também pergunta simples – porém profundas – questões acerca de nossa relação tanto com Deus quanto com nossos semelhantes. (GUIDA, 2001, tradução nossa).

Por nosso lado, deixaremos o aspecto temático, sem dúvida importante, para outros estudos; deter-nos-emos aqui naqueles “engenhosos artifícios” narrativos com que Dickens construía os textos, comparando-os com os artifícios narrativos do cinema. Para tanto, recorreremos às considerações do cineasta russo Sergei Eisenstein no ensaio “Dickens,

3

Griffith e nós”, escrito em 1943 e posteriormente revisto e ampliado para ser publicado no livro *A forma do filme*, de 1949. Nesse ensaio, Eisenstein estabelece Charles Dickens como precursor das técnicas cinematográficas desenvolvidas pelo diretor norte-americano David Wark Griffith (1875-1948). Seguindo as observações de Eisenstein, tentaremos encontrar, em *A Christmas Carol*, exemplos correspondentes aos exemplos de outros livros de Dickens que o cineasta russo utilizou em sua explanação.

2. O cinema em Dickens

Dividida em cinco capítulos, nomeados pelo autor de *estrofes*, a novela *A Christmas Carol* tem início na tarde da véspera de Natal e conta a história de Ebenezer Scrooge, antipático e avaro dono de um escritório de contabilidade em Londres, cujo sócio, Jacob Marley, morreu há exatamente sete anos. O mau-humor de Scrooge contrasta com os alegres ânimos natalinos de seu sobrinho, que aparece no escritório para desejar-lhe um feliz Natal e convidá-lo para jantar, de dois cavalheiros que lhe pedem contribuições para caridade, e de seu empregado, Bob Cratchit. À noite, Scrooge recebe em casa a aparição do fantasma do falecido sócio, Marley, o qual, atormentado e penando pelos erros de sua vida egoísta, oferece a Scrooge uma oportunidade de evitar o mesmo destino: durante aquela noite, Scrooge será visitado por três espíritos, que o guiarão em viagens pelo tempo e pelo espaço, resultando em um processo de autoconhecimento que o levará, no fim, a uma reforma moral.

2.1. Atmosfera, visualidade e sonoridade

A primeira analogia que Eisenstein enxerga entre a literatura de Dickens e o cinema de Griffith é o uso do primeiro plano⁶ na descrição dos detalhes, relacionando-os à atmosfera e à caracterização das personagens. A frase com que Dickens inicia a novela *The Cricket on the Hearth*, sugere Eisenstein, seria um equivalente de um primeiro plano de Griffith: “A chaleira começou...” (EISENSTEIN, 2002, pp. 176-179). A atenção concentrada na chaleira no início

⁶ *Primeiro plano* ou *grande plano*: segundo Eisenstein (2002, p. 207), é quando um objeto ou rosto é fotografado grande na tela. Os americanos chamam de *near* ou *close-up*, referindo-se à proximidade com que o objeto é visto.

da novela seria um “típico primeiro plano”, cujo reconhecimento, continua Eisenstein, levamos à exclamação: “Por que não percebemos isso antes! É claro que é o mais puro Griffith. Quantas vezes vimos um primeiro plano como este no início de um episódio, de uma sequência, ou de um filme inteiro dele!” (EISENSTEIN, 2002, p. 179). De acordo com César Guimarães (1997, p. 125), Eisenstein destaca o uso do primeiro plano “não apenas para a amplificação ou miniaturização, mas para o valor do que é visto”.



Fig. 1 – Aparição do rosto de Marley na aldrava da porta. Cena de *Scrooge, or Marley's Ghost* (1901).
Fonte: < <http://www.alifeatthemovies.com/film-guides/a-guide-to-christmas-carol-adaptations/>>.

Encontram-se “primeiros planos” como esse também em *A Christmas Carol*. Um detalhe importante no primeiro capítulo, que, a propósito, costuma receber grande ênfase nas versões para o cinema (fig. 1), é a aldrava da porta da casa de Scrooge. No final da tarde, voltando do escritório, Scrooge se espanta quando, antes de abrir a porta de entrada, num rápido momento, a aldrava se transforma no rosto de Marley:

Mas é preciso admitir que não havia nada de especial na aldrava da porta a não ser o fato de que era muito grande. Além disso, também é preciso admitir que Scrooge via aquela aldrava toda santa noite e toda santa manhã durante todo o tempo em que residira naquele local [...]. Além disso, tenha-se em mente que Scrooge não dedicara um único pensamento a Marley desde aquela tarde, quando mencionara a morte do sócio, ocorrida sete anos antes. Feito isso, quero ver alguém me explicar, se puder, como foi possível que Scrooge, com a chave na fechadura da porta de seu edifício, visse na aldrava, sem que esta passasse por nenhum processo intermediário de alteração, não uma aldrava, mas o rosto de Marley. (DICKENS, 1996, p. 27).

Segundo Eisenstein (2002, p. 179), Dickens utilizava esse enquadramento em primeiro plano para imprimir certa “atmosfera” na cena. No caso da aldrava, em que o fantasma de

Marley rapidamente aparece pela primeira vez, tal cena consiste claramente em uma preparação para o diálogo entre Scrooge e o espectro, que acontecerá poucas páginas depois. O suspense continua, por meio de outros “primeiros planos”: após averiguar os cômodos da casa, para acalmar os receios despertados pela estranha visão, e tendo se ajeitado para tomar o mingau, Scrooge senta-se em frente à lareira:

Aquele era um foguinho de nada [...] A lareira era antiga [...]: toda guarnecida com graciosos azulejos holandeses incumbidos do objetivo de ilustrar as Escrituras. Viam-se Cains e Abeis; filhas de faraó, rainhas de Sabá, mensageiros angélicos descendo pelo ar em nuvens de plumas, Abraões, Baltasares, apóstolos zarpando para o mar em navios de brinquedo, centenas de personagens para atrair seus pensamentos; e mesmo assim o rosto de Marley, morto havia sete anos, com o bordão do antigo Profeta, surgia para engolir tudo o mais. Se, de início, cada azulejo liso fosse uma superfície em branco, e se cada um tivesse a capacidade de dar forma, em sua superfície, a alguma imagem retirada dos fragmentos dispersos dos pensamentos de Scrooge, haveria uma cópia da cabeça do velho Marley em cada um deles. (DICKENS, 1996, pp. 30-31).

Podemos imaginar uma câmera em *close-up* movimentando-se do fogo exíguo para cada um dos pormenores decorativos da lareira antiga. O enfoque detalhado da lareira, que segue o processo de observação de Scrooge, funciona como um artifício para revelar a vida interior da personagem e os pensamentos que a preocupam. A seguir, a cena continua construindo a tensão que prepara a entrada do fantasma. O suspense é intensificado ainda mais pelo enquadramento em primeiro plano de outro detalhe: uma sineta.

Ao reclinar a cabeça na poltrona, seu olhar encontrou, por acaso, uma sineta, uma sineta em desuso pendurada na parede e que por alguma razão agora esquecida se comunicava com um quartinho situado no último andar do edifício. Foi com imenso espanto e um estranho, inexplicável pavor que, enquanto estava olhando, Scrooge viu essa sineta começar a balançar. No início balançava com tanta delicadeza que mal dava para ouvir algum som; mas logo depois começou a bimbalar alto, juntamente com todas as outras sinetas da casa.
[...] As sinetas pararam de tocar do mesmo modo como haviam começado – juntas. Foram sucedidas por um ruído de metais que se entrechocavam, vindo das profundezas do edifício, como se alguém estivesse arrastando uma corrente pesada por cima das garrafas do porão do comerciante de vinho. Em seguida Scrooge lembrou-se de ter ouvido falar que os fantasmas das casas mal-assombradas sempre arrastavam correntes.” (DICKENS, 1996, pp. 31-32).

Conforme observamos acima, Eisenstein reforça a importância, tanto em Dickens como em Griffith, de carregar o primeiro plano com determinada atmosfera, usando o clima

como meio de caracterização, e cita o exemplo da figura do Sr. Dombey, personagem do romance *Dombey and son*, que “é revelada através do frio e da afetação. E a impressão de frio fica em todos e em tudo – em toda parte.” Segundo Eisenstein (2002, p. 179), a “‘atmosfera’ – sempre e em toda parte – é um dos meios mais expressivos de revelar o mundo interior e a fisionomia ética dos próprios personagens.” Ora, em *A Christmas Carol*, a atmosfera e a descrição do clima na cidade são elementos fundamentais para a ambientação e, principalmente, para a caracterização das personagens, sobretudo de Scrooge.

Ah, mas aquele Scrooge era um sujeito muito do pão-duro! [...] O frio que havia dentro dele gelava sua velha fisionomia, pinçava-lhe o nariz pontudo, engelhava seu rosto, enrijecia o passo; fazia seus olhos ficarem vermelhos, tornava azuis os lábios finos; e se manifestava, cortante, em sua voz áspera. A cabeça, as sobrancelhas e o queixo em ponta eram cobertos por uma espécie de película de gelo. Aonde quer que fosse, sempre levava consigo sua própria temperatura gélida; dia após dia, ano inteiro, congelava seu escritório; e no Natal, não derretia nem um grau. O calor e o frio externos pouca influência tinham sobre Scrooge. Não havia calor que o aquecesse, nem frio inverno que o gelasse. Nenhum vento que soprasse era mais impiedoso, nenhuma neve mais certa em seus efeitos, nenhuma tempestade menos inclinada à compaixão. O mau tempo não tinha por onde pegá-lo. (DICKENS, 1996, p. 13).

O frio domina toda a descrição do velho avarento, destacando-lhe metaforicamente o caráter. Em contraposição, a caracterização do sobrinho tem um efeito bem diferente: apesar do frio daquela tarde, ele aquecera-se tanto, andando depressa pelo nevoeiro e pela geada, “que tudo nele resplandecia; o rosto estava alegre e acolhedor; os olhos cintilavam e o hálito fumegava.” (DICKENS, 1996, p. 16). De acordo com Eisenstein, a “proximidade de Dickens das características do cinema quanto a método, estilo e especialmente ponto de vista e exposição é realmente surpreendente.” O cineasta russo acredita que essas características, presentes tanto em Dickens como no cinema, podem ter sido, justamente, o segredo para o sucesso de público de ambos. (EISENSTEIN, 2002, p. 184).

Talvez o segredo resida na criação por Dickens (assim como pelo cinema) de uma plasticidade extraordinária. A observação nos romances é extraordinária – como o é sua qualidade ótica. Os personagens de Dickens são elaborados com meios tão plásticos e levemente exagerados como o são na tela os heróis de hoje. Os heróis da tela calam nos sentidos do espectador com traços claramente visíveis, seus vilões são lembrados por certas expressões faciais, e todos são embebidos pelo brilho radiante, peculiar, levemente artificial jogado sobre eles pela tela.

É exatamente assim que Dickens molda seus personagens [...]. (EISENSTEIN, 2002, p. 185).

Grande parte das personagens de *A Christmas Carol* é descrita por meio de características específicas de grande força visual, mormente Scrooge e os fantasmas, em cujas descrições os profissionais que lidam com a imagem – no teatro, no cinema e na ilustração –, encontraram um material muito rico para trabalhar e recriar visualmente as personagens do livro, partindo das palavras de Dickens. No julgamento de Stefan Zweig, Dickens

[...] tem um olho extremamente afilado para a detecção desses detalhes externos; nunca negligencia nada; sua memória e sua agudeza de percepção são como a objetiva de uma câmera que, na centésima parte de um segundo, fixa a menor expressão, o mais leve gesto, e cria um registro perfeitamente preciso. Nada escapa à sua atenção. Além disso, essa observação perspicaz é intensificada pelo maravilhoso poder de refração que, em vez de apresentar um objeto meramente refletido, em suas proporções normais, na superfície de um espelho, nos dá uma imagem revestida por um excesso de características. Porque ele invariavelmente sublinha os atributos particulares de seus personagens... (ZWEIG apud EISENSTEIN, 2002, pp. 186-187).

Ou seja, Dickens não apenas tem a sensibilidade aos detalhes visuais, mas igualmente a capacidade de lhes dar ênfase, ampliando esses detalhes como em um primeiro plano cinematográfico. Zweig salienta a importância dessa ênfase visual (e também sonora e tátil) para a apresentação das personagens:

Esta extraordinária capacidade ótica atingiu seu alto nível em Dickens... Sua psicologia começou com o visível; ele chegou à compreensão do personagem pela observação do exterior – a mais delicada e mínima minúcia da aparência externa, estas extremas sutilezas que apenas os olhos que se tornam agudos devido a uma imaginação superlativa podem perceber. [...] Através de traços, ele revela tipos: Creakle não tinha voz, falava num sussurro; o esforço ou a consciência de que tinha dificuldade de falar fazia com que seu rosto zangado ficasse muito mais zangado, e suas grossas veias muito mais grossas. Quando lemos a descrição, o terror que os meninos sentiam à aproximação deste homem irascível se manifesta em nós também. As mãos de Uriah Heep são úmidas e frias; sentimos horror da criatura logo no início, como se nos defrontássemos com uma cobra. Pequenas coisas? Detalhes externos? Sim, mas que invariavelmente são capazes de repercutir na alma. (ZWEIG apud EISENSTEIN, 2002, p. 187).

Assim como nas personagens do romance *David Copperfield*, destacadas por Zweig (Mr. Creakle e Uriah Heep), a descrição de Scrooge, referida acima, revela iguais

idiosincrasias na caracterização: “o frio que havia dentro dele” e que “gelava sua velha fisionomia, pinçava-lhe o nariz pontudo”, o rosto engelhado, o passo rijo, os olhos vermelhos, os lábios finos e azuis, a voz áspera. Ainda, a cabeça, as sobrancelhas e o queixo pontudo, cobertos “por uma espécie de película de gelo.” Com esse cuidado na caracterização das personagens, nos detalhes visuais, sonoros e gestuais, Dickens propiciou valioso material também para a arte dos atores que as representaram, no cinema, no teatro e, igualmente, para as leituras públicas apresentadas pelo próprio Dickens. Muito apropriadamente, os fantasmas também são carregados de chamativas peculiaridades, que marcam uma forte impressão de suas figuras na imaginação do leitor. Vejamos, por exemplo, as fantasmagorias de Marley.

Marley com seu rabicho, sua casaca, as calças justas e as botas de sempre; as borlas destas últimas estavam arrepiadas, tal como as abas da casaca e o cabelo em sua cabeça. A corrente que ele arrastava prendia-se à cintura. Era comprida, enrolava-se nele como uma cauda; e era feita [...] de cofres, chaves, cadeados, livros-caixa, escrituras e pesadas bolsas de aço trabalhado. Seu corpo era transparente: de modo que Scrooge, ao observá-lo, e olhando através de seu colete, teve oportunidade de ver os dois botões da parte de trás da casaca. [...] embora sentisse a gélida influência de seus olhos ocupados pelo frio da morte; [...] continuava incrédulo e duvidava dos próprios sentidos. (DICKENS, 1996, p. 32-34).

Não bastasse tudo isso, o fantasma de Marley vem ainda “equipado com uma atmosfera infernal para uso próprio”, pois, embora sentado completamente imóvel, “seu cabelo, as abas da casaca e as borlas das botas continuavam agitadas por algo semelhante ao vapor quente produzido por um fogão.” (DICKENS, 1996, p. 35). Observe-se que não só a plasticidade serve para a caracterização das personagens, mas toda a atmosfera e a ambiência, que se fundem no conjunto que é a cena.

Por *atmosfera* entendemos o resultado dos meios de que se serve um artista para despertar no receptor determinadas sensações, estimulando-lhe os sentidos por meio da imaginação. Embora cada receptor crie e experimente, no momento da fruição, uma atmosfera particular, o artista lhe impõe certos limites, por meio da escolha dos estímulos que apresenta em sua obra. No cinema, as sensações se despertam através de dois sentidos principais: a visão das imagens e a audição dos sons. Na literatura, todos os sentidos são estimulados, se

não unicamente,⁷ ao menos prioritariamente, pela linguagem verbal. Ainda assim, mesmo que de forma indireta, o escritor parte do estímulo a determinados sentidos, de onde o leitor encontrará um ponto de partida.⁸

Em *A Christmas Carol*, Dickens serve-se de estímulos táteis (descrições do clima e da temperatura), mas, sobretudo, das duas instâncias características do cinema: das informações *sonoras* (vozes das personagens, ruídos do ambiente) e *visuais* (descrições de forma e cor, efeitos de iluminação, descrição do espaço e do vestuário, dos gestos e da fisionomia das personagens). Afirmado que “As imagens visuais de Dickens são inseparáveis das imagens auditivas”, Eisenstein (2002, p. 187) menciona que o filósofo e crítico inglês George Henry Lewes, “apesar de perplexo”, lembra uma ocasião em que Dickens lhe dissera “que cada palavra dita por seus personagens era distintamente *ouvida* por ele...”

Podemos ver por nós mesmos que suas descrições oferecem não apenas absoluta *precisão de detalhe*, mas também uma absoluta *precisão na descrição do comportamento* e ações de seus personagens. E isto é tão verdadeiro para os detalhes mais significantes de comportamento – até os gestos –, como para as características básicas gerais da imagem. (EISENSTEIN, 2002, p. 187).

Certamente essa preocupação do autor em antecipar imaginativamente, durante o processo de escrita, os efeitos sonoros das palavras que estava escrevendo, como também as vozes, entonações e gestos das personagens, foi determinante não só para o sucesso de suas leituras públicas, quando ele teve a oportunidade de concretizar, por meio das performances, o que havia imaginado, mas igualmente para o sucesso das posteriores adaptações para o teatro e o cinema.

⁷ Não se deve subestimar a importância dos sentidos para a fruição da leitura, como salienta a teoria da performance da recepção de Paul Zumthor (2000): o aspecto visual da diagramação e o aspecto tátil da encadernação, por exemplo, são percebidos pelo leitor e fazem parte do momento da recepção, embora, no caso da narrativa, em geral, eles não estejam ligados estruturalmente à história que é contada.

⁸ Além de pesquisador, atuamos também na atividade artística (vide: <wilson-filho.blogspot.com>), para a qual consideramos extremamente importante a ideia de *atmosfera*. Por isso, pretendemos desenvolver em um futuro texto esse conceito, que aqui fica apenas esboçado.

2.2. Montagem

Além da ênfase dada aos elementos visuais e sonoros, a obra de Charles Dickens nos fornece outra analogia com os procedimentos do cinema. Eisenstein (2002, p. 183) afirma que Griffith chegou, pela leitura de Dickens, a uma de suas mais importantes técnicas cinematográficas – a montagem: “Griffith chegou à montagem através do método de ação paralela, e foi levado à idéia de ação paralela por – Dickens!” O próprio Griffith reconheceu isso.

Mas Dickens não era o único autor a utilizar o método da ação paralela. Segundo Antonio Candido (1981, p. 128), a digressão pelo enxerto de histórias secundárias (sobrevivência dos romances medievais) é um dos elementos característicos do *folhetim*, isto é, do modo de publicar ficção por partes em jornais e revistas, usado a partir do século XIX. Também Marlyse Meyer (2005, p. 161) informa que a adição de infinitos enredos paralelos, unidos por um elemento pertencente ao enredo principal, é “o germe do processo folhetinesco”. As tramas paralelas têm duas funções principais. Uma delas é aumentar o volume do romance, pois, afinal, autor, editor e leitor, estão todos interessados no alongamento da história: “o primeiro, pela remuneração, o segundo, pela venda, o terceiro, pelo prolongamento da emoção.” (CANDIDO apud MEYER, 2005, p. 68).

A outra função dos enredos secundários é criar uma dinâmica na apresentação da narrativa. A publicação por partes exige que o autor atice ao máximo a curiosidade do leitor, a fim de levá-lo, primeiro, a ler o capítulo até o fim, e, segundo, a comprar os próximos números para saber como a história continuará. Isso é feito por meio de constantes e bruscos cortes nas cenas. O mais importante é o corte que encerra o capítulo: o autor interrompe a narrativa no momento de maior tensão, deixando em suspenso o fluxo narrativo. Assim, a tensão da cena só encontrará sua resolução no capítulo seguinte, publicado no próximo número do jornal. O suspense é obtido pelo intervalo inserido entre o clímax e o desfecho, ou seja, pelo tempo que o leitor deverá esperar até que o próximo capítulo seja publicado. Além de ser usado no final, o suspense pode aparecer também ao longo do capítulo, em menor intensidade, desenvolvendo contínuos jogos de tensão/resolução. O autor, portanto, ao

fragmentar uma cena a fim de criar vários momentos de suspense, necessita de algo para preencher os intervalos. É aí que ele se vale dos enredos secundários.

Diferente dos grandes romances de Charles Dickens, a novela *A Christmas Carol* não foi publicada em folhetim, tendo aparecido já em formato de livro. Por isso, os elementos folhetinescos, embora ainda presentes, nem sempre são muito evidentes. Os cortes nos finais dos capítulos são bruscos apenas nas estrofes três e quatro. Na estrofe três, por exemplo, o capítulo termina no momento em que Scrooge vê o último dos fantasmas.

Todavia, mesmo os finais dos dois primeiros capítulos revelam, ainda assim, uma das muitas “surpresas cinematográficas” que Eisenstein imagina que devam estar “escondidas nas páginas de Dickens” (EISENSTEIN, 2002, p. 189). É possível encontrar uma analogia entre os finais dessas duas estrofes de *A Christmas Carol* e o *fade out*, ou *dissolução*, procedimento cinematográfico que funciona para a transição gradual de uma cena para a outra. Com o *fade out* a imagem da cena vai escurecendo aos poucos, até ficar totalmente preta. A estrutura do livro delega a cada um dos dois primeiros capítulos uma parte bem definida do enredo, de modo que cada um deles contém uma trajetória completa, com início, meio e fim. Portanto, as cenas não são cortadas pela divisão dos capítulos, fazendo-se necessário um efeito de transição entre um capítulo e outro. Compare-se a técnica do *fade out* com o desaparecimento dos fantasmas e o retardamento do ritmo da ação no final da primeira estrofe.

Se aquelas criaturas haviam se fundido na névoa ou se a névoa as envolvera, isso era algo que Scrooge não saberia dizer. O certo é que elas e suas vozes espectrais foram desaparecendo juntas; e que a noite tornou a ser como era quando ele ia voltando para casa.

Scrooge fechou a janela e examinou a porta por onde o Fantasma havia entrado. [...] E como estivesse [...] muito necessitado de repouso, foi direto para a cama, sem se despir, e adormeceu no mesmo instante. (DICKENS, 1996, pp. 42-43).

A isso, segue-se a retomada da história, no capítulo seguinte, com o efeito inverso, o *fade in*, isto é, quando se parte do escuro para a imagem da cena.

Quando Scrooge acordou, estava tão escuro que olhando para fora da cama ele mal conseguia discernir a vidraça transparente das paredes opacas de sua alcova. Esforçava-se para perfurar a escuridão com seus olhos de fuinha quando os sinos de uma igreja próxima começaram a bater a hora. (DICKENS, 1996, p. 46).

Vejamos agora o suspense que há no interior dos capítulos. Eisenstein toma um exemplo do romance *Oliver Twist* para demonstrar a presença da ação paralela em Dickens: após muitas peripécias passadas em meio a um grupo de bandidos em Londres, o menino Oliver é acolhido por um generoso senhor, Brownlow, que lhe pede, numa demonstração de confiança, que vá devolver alguns livros ao livreiro. No caminho, Oliver é novamente capturado pelos bandidos. A exposição de Dickens vai alternando constantemente entre a cena em que Brownlow e outro senhor, em casa, esperam o retorno do menino, e a cena em que, na rua, a caminhada de Oliver é interceptada pelos bandidos. Assim, surge uma “montagem paralela de duas linhas de história, onde uma (os cavalheiros à espera) aumenta emocionalmente a intensidade e o drama da outra (a captura de Oliver)”. (EISENSTEIN, 2002, p. 196).

Esse tipo de montagem não aparece em *A Christmas Carol*, em que o narrador poucas vezes se afasta do ponto de vista de Scrooge. Mas, não obstante, podemos encontrar alguns exemplos desses “rudimentos” de montagem percebidos por Eisenstein, considerando a montagem, nesse caso, como a “organização das cenas numa certa sucessividade capaz de dispor os eventos numa linha temporal mais ou menos contínua”, conforme a definição dada por César Guimarães (1997, p. 122, nota 23). A montagem, portanto, está presente nas alternâncias entre sumários e cenas⁹ que constroem a narrativa, e na forma como as partes se sucedem. Para dar um exemplo, apresentamos, a seguir e em resumo, a estrutura de enredo do primeiro capítulo.

Enredo da
Primeira Estrofe: *O Fantasma de Marley*

1 – *Sumário*: o narrador começa informando acerca da morte de Jacob Marley, ocorrida há sete anos. Depois faz a apresentação e caracterização de Ebenezer Scrooge.

2 – *Sumário*: início da história, véspera de Natal. Ambientação: descrição do clima e do escritório de Scrooge.

⁹ Na teoria de Percy Lubbock, a distinção entre *sumário* e *cena* está relacionada à distinção entre *narrar* e *mostrar*, diferença baseada na maior ou menor intervenção do narrador. “Na CENA, os acontecimentos são mostrados ao leitor, diretamente, sem a mediação de um NARRADOR que, ao contrário, no SUMÁRIO, os conta e os resume; condensando-os, passando por cima dos detalhes e, às vezes, sumariando em poucas páginas um longo tempo da HISTÓRIA. [...] A CENA restringe a ação, apresentando-a num tempo presente e próxima do leitor, enquanto o SUMÁRIO a amplifica, no tempo e no espaço, distanciando o leitor do narrado.” (LEITE, 1987, pp. 14-15). Na estrutura que apresentamos do enredo de *A Christmas Carol*, diferenciamos a *cena dramática*, em que predominam os diálogos e há poucas interferências do narrador, e a *cena narrativa*, que é contada pelo narrador com mais pormenores e menos resumidamente que no *sumário*.

- 3 – *Cena dramática*: diálogo entre Scrooge e seu sobrinho.
- 4 – *Cena dramática*: diálogo entre Scrooge e dois senhores que recolhem doações para os necessitados.
- 5 – *Sumário/Digressão*: descrição do clima, do tempo e da cidade. Passagem do tempo. Um menino canta uma canção de Natal à porta do escritório.
- 6 – *Cena dramática*: diálogo entre Scrooge e Bob Cratchit. Fim da tarde, fechamento do escritório.
- 7 – *Sumário*: atividades de Scrooge, seu jantar e seu trajeto para casa.
- 8 – *Digressão*: comentário do narrador a respeito da aldrava da porta de Scrooge. Suspense que prepara a próxima cena.
- 9 – *Cena narrativa*: o rosto de Marley aparece no lugar da aldrava.
- 10 – *Sumário*: receios de Scrooge ao entrar em casa. Ambientação.
- 11 – *Digressão do narrador*: considerações sobre a largura da escada; ambientação.
- 12 – *Cena narrativa*: Scrooge verifica os aposentos da casa. Ambientação. Pensamentos de Scrooge sobre Marley.
- 13 – *Cena narrativa*: som das sinetas e das correntes do fantasma. Suspense que prepara a próxima cena.
- 14 – *Cena narrativa*: entra o fantasma de Marley. Caracterização.
- 15 – *Cena dramática*: diálogo entre Scrooge e Marley.
- 16 – *Cena narrativa*: através da janela, o fantasma mostra a Scrooge a multidão de espectros que paira sobre a cidade.
- 17 – *Cena narrativa*: Os fantasmas desaparecem. Scrooge dorme.

A montagem fica evidente nas preparações para a cena que constitui o clímax do capítulo, isto é, a cena da aparição do fantasma (n. 14 do esquema acima). O narrador inicia comentando sobre a morte de Marley (1), cortando, na sequência, para as cenas no escritório de Scrooge (2). Esse comentário inicial, seguido de um corte, cria um suspense em torno da figura de Marley. Após um intervalo, o suspense aumenta com a digressão acerca da aldrava da porta de Scrooge e de sua falta de relação com a cabeça de Marley (n. 8 do esquema; esse trecho foi citado acima, na p. 5). O suspense começa a se resolver com a visão de Scrooge da cabeça do fantasma na aldrava de sua porta (9), mas há outro corte: num instante, a aldrava volta ao normal. Então o narrador concentra-se na ambientação da casa, enfatizando sua grandeza e escuridão, e nos receios de Scrooge ao verificar os cômodos. Logo, ocorre novo suspense, na descrição do ruído das sinetas e das correntes que se aproximam do cômodo em que Scrooge se encontra (n. 13; trecho que também já foi citado, na p. 6). Essa tensão, preparada desde o início, finalmente encontra sua resolução na entrada do fantasma (14). O próprio narrador, no comentário do início do capítulo (1), parece ter consciência da importância que a montagem terá para o efeito da história que irá contar:

Não resta a menor dúvida de que Marley estava morto. Esse ponto deve ser entendido perfeitamente, do contrário nada de esplêndido poderá sair da história que vou relatar aqui. Se não tivéssemos de todo convencidos de que o pai de Hamlet havia morrido antes do início da peça, o fato de ele querer dar uma caminhada sobre as muralhas de seu próprio castelo numa noite de vento leste não teria nada de especial, seria como qualquer outro cavaleiro de meia-idade que saísse num ímpeto, depois de escurecer, num local tanto ventoso [...], para, literalmente, estarrecer a cabeça frouxa do filho dele. (DICKENS, 1996, pp. 12-13).

Com uma referência ao espectro da peça shakespeariana, o narrador prepara o leitor para uma possível aparição fantasmagórica, que, entretanto, só irá se concretizar depois da metade do capítulo. Ainda outros cortes – ou interrupções –, podem ser percebidos no esquema. Por exemplo, quando, após o diálogo de Scrooge com os dois cavaleiros, o narrador deixa por um instante os acontecimentos no escritório para mostrar uma longa descrição da cidade, do clima e das pessoas que estão nas ruas (5).

Percebendo claramente que seria inútil insistir na questão, os cavaleiros se retiraram. [...]

Enquanto isso a neblina e a escuridão haviam apertado tanto que as pessoas corriam de um lado para outro de tocha na mão instruindo os empregados para que andassem pelas ruas na frente dos cavalos a fim de poder conduzi-los e mostrar-lhes o caminho. A antiga torre de uma igreja [...] ficou invisível [...] O frio se tornou intenso. Na rua principal [...] alguns operários faziam reparos no encanamento de gás, tendo acendido uma grande fogueira num braseiro [...] O resplendor das lojas, com seus ramos de azevinho e suas frutinhas estalando ao calor da luz que saía das janelas, acrescentava um rubor aos rostos pálidos que passavam. [...]

E a neblina, e o frio, apertando cada vez mais. Um frio cortante, penetrante, de gelar a alma.” (DICKENS, 1996, pp. 22-24).

Esse passeio pela cidade não deixa de ser um acontecimento paralelo, pois, quando a atenção do narrador retorna ao escritório, o tempo passou, havendo chegado ao fim do expediente de Scrooge e Cratchit. Nas estrofes dois, três e quatro, nas quais Scrooge viaja, respectivamente, com os fantasmas dos Natais do passado, do presente e do futuro, surge um tipo curioso de montagem. Scrooge converte-se em espectador dos acontecimentos de sua vida, como também da vida de seus conhecidos, passados em épocas de Natal, conforme lhe vão sendo apresentados pelos fantasmas. Os cenários e as personagens surgem e desaparecem diante dos olhos de Scrooge. Observemos alguns exemplos da segunda estrofe. O Fantasma do Natal Passado conduz Scrooge até a cidade de sua infância, levando-o à escola em que ele havia estudado.

O Espírito tocou-lhe o braço e apontou para ele mesmo mais moço, concentrado na leitura. Súbito, do lado de fora da janela, surgiu um homem com roupas de estrangeiro, fantasticamente real e nítido ao olhar, com um machado enfiado no cinto e puxando pela rédea um burrico carregado de madeira.
- Olhe! Ali Babá! – exclamou Scrooge em êxtase. (DICKENS, 1996, pp. 55-56).

Pela janela, como que por uma tela de TV, Scrooge visualiza, um após outro, as personagens de suas leituras infantis, como, por exemplo, Ali Babá e Robinson Crusoe. No decorrer do capítulo, ele vai passando da visão de um Natal para outro, sucedendo-se as cenas conforme o Fantasma as apresenta. Aqui, permitimo-nos comparar as passagens de uma cena para outra com certos procedimentos cinematográficos de transição. Por exemplo, uma *sobreposição*, isto é, quando a imagem vai ficando transparente, passando por um momento intermediário, fundindo-se com a cena seguinte, até que esta se sobreponha por inteiro:

O Fantasma sorriu, pensativo, e fez outro gesto com a mão, dizendo, ao mesmo tempo:
- Vamos ver outro Natal!
Com essas palavras, o menino que Scrooge fora um dia cresceu um pouco, e a sala ficou algo mais escura e algo mais suja. As divisórias encolheram, as vidraças racharam; pedaços de gesso caíram do teto, deixando à mostra as vigas; mas como isso tudo era possível, eis uma coisa que Scrooge ignorava tanto quanto vocês. O que ele sabia era que tudo aquilo estava correto, que tudo tinha acontecido exatamente daquele jeito; lá estava ele, sempre sozinho [...]. (DICKENS, 1996, p. 58).

O ambiente e a personagem vão se alterando progressivamente, de modo que, aos poucos, a cena do Scrooge rapaz, andando de um lado para o outro, vai se sobrepondo à cena anterior, do menino Scrooge concentrado na leitura. Depois, o fantasma mostra a Scrooge outro episódio, no qual ele conversa com uma jovem moça, Belle, sua noiva.

A pessoa que ele havia sido apagou a luz [...] e Scrooge e o Fantasma viram-se novamente ao ar livre, um ao lado do outro.
- Meu tempo está acabando – observou o Espírito. – Depressa!
Essas palavras não foram dirigidas a Scrooge, nem a ninguém que ele pudesse ver, mas seu efeito foi imediato. Porque uma vez mais Scrooge viu a si mesmo. Agora estava mais velho, era um homem no vigor da idade. [...] Ele não estava sozinho, pois a seu lado se assentava uma linda mocinha em traje de luto [...]. (DICKENS, 1996, p. 66).

No exemplo acima, há um *corte*, no qual a imagem escurece antes de passar para a cena seguinte, que surge quase que imediatamente: o efeito é produzido pela própria personagem da cena, o Scrooge rapaz, que apaga a luz. No episódio que se segue, Scrooge, agora um homem maduro, termina o noivado com Belle. Depois disso, o fantasma mostra ao velho Scrooge uma última cena, na qual se vê Belle casada e com filhos:

– Chega! – gritou Scrooge. – Chega. Não quero ver. Não me mostre mais nada. Mas o incansável Fantasma, puxando-o pelos dois braços, obrigou-o a observar a cena seguinte. O cenário e o ambiente haviam mudado. Estavam num aposento que, sem ser espaçoso ou bonito, era muito confortável. Junto à lareira estava sentada uma linda jovem tão parecida com a do episódio anterior que no início Scrooge pensou que fosse ela, até que a viu, agora transformada em atraente matrona, sentada diante da filha. (DICKENS, 1996, pp. 68-69).

Aqui, ocorre algo como que uma *transição por movimento de câmera*, quando o fantasma, dirigindo o olhar de Scrooge para outro lado, mostra a ele o cenário onde aconteceria a cena seguinte.

3. Breve esclarecimento sobre a analogia

Por fim, é preciso entender que, assim como Eisenstein, nós fizemos essa aproximação da literatura de Dickens com os procedimentos do cinema por meio de analogias. César Guimarães (1997, p. 121) esclarece que a analogia, envolvendo quatro termos, estabelece uma proporção (e não simplesmente uma semelhança ou simetria restrita) do tipo “A está para B assim como C está para D”, ou, no exemplo de Eisenstein, “a plasticidade está para os romances assim como a visibilidade está para os filmes”. Desse modo, duas relações estão em questão: uma estabelecida entre os termos do *foro* da analogia (“A está para B”) e a outra entre os termos do *tema* da analogia (“C está para D”).¹⁰ As duas relações são ligadas por uma *proporção* (“assim como”), que, “aproximando elementos de caráter heterogêneo”, tem apenas a tendência de “igualar a razão de similitude”, mas sem “atingir a homogeneidade ou a semelhança.” Tome-se o exemplo de analogia dado por Aristóteles (2003, p. 134): “a ‘urna’ está para ‘Dioniso’ como o ‘escudo’ está para ‘Ares’”. A semelhança que se está a enfatizar

¹⁰ No texto de Guimarães (1997, p. 121) lê-se “B está para C”, o que consideramos um erro de impressão.

não é a da urna com o escudo, nem a de Dioniso com Ares, mas sim a semelhança de proporção que há nas duas relações: a relação de Dioniso com a urna é semelhante à relação de Ares com o escudo.

A força – e ao mesmo tempo – a precariedade do procedimento analógico é que ele aproxima elementos heterogêneos, mas com a condição de “esquecer um pouco” a diferença que os separa. Se, por um lado, a heterogeneidade é preservada na relação interna dos termos do foro e da analogia, por outro, ela corre o risco de ser esquecida quando não se leva em conta a natureza ou qualidade da proporção que a rege. No caso de Eisenstein, dois são os tipos de proporção que guiam a analogia entre romance e filme: um, de natureza sensível, outro, de natureza inteligível. Ao primeiro tipo corresponde a aproximação entre a plasticidade do romance e a visibilidade do filme; ao segundo corresponde a aproximação entre os modos de narrar da literatura e os do cinema. (GUIMARÃES, 1997, p. 121).

Guimarães (1997, p. 121) salienta que é preciso levar em consideração a diferença entre os materiais com que o cinema e a literatura produzem “regimes específicos de visibilidade e de plasticidade.” No cinema a imagem chega ao receptor direto pelo sentido da visão, de maneira que “o elemento sensível está por demais ‘colado’ ao significante – a tal ponto que vai instantaneamente da percepção à significação”; enquanto que “na literatura os fenômenos de ordem sensível são alcançados com um certo atraso, já que precisam passar pela representação dos signos lingüísticos.” (GUIMARÃES, 1997, p. 121). Ou seja, no cinema a atmosfera do filme chega ao espectador por meio de uma articulação entre palavras, sons e imagens, de modo que a imaginação e as sensações são estimuladas pela inteligência verbal aliada à percepção sensível, especificamente por meio de dois sentidos (a visão e a audição) que são acionados de forma direta, ao passo que na literatura as sensações têm seu ponto de partida básico no entendimento da linguagem verbal, a partir da qual os sentidos serão estimulados somente de forma derivada e indireta.

Portanto, o estudo das relações entre literatura e cinema (como também da literatura com o teatro, o rádio e as artes plásticas), se quiser conseguir obter “uma melhor equação” dessas relações, deverá ser pautado em “uma teoria da tradução intersemiótica” que não esteja “assentada exclusivamente sobre o signo verbal”, mas que leve em conta, também, os elementos de caráter sensível. (GUIMARÃES, 1997, p. 122). Todavia, no presente artigo, embora sempre atentos a esses problemas, ficamos restritos ao terreno das analogias.

Em suma, pautando-nos em Eisenstein, concluímos que um dos motivos porque a novela *A Christmas Carol* é tão adaptável e adaptada para o cinema é o fato de oferecer um material rico em possibilidades visuais e auditivas, como também um elemento estrutural análogo ao importante procedimento cinematográfico que é a montagem.

Referências

ALMEIDA, Wilson Filho Ribeiro de. *O autor em cena: as Leituras Públicas de A Christmas Carol*, de Charles Dickens. Dissertação (Pós-graduação em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Curso de Mestrado em Teoria Literária. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2012. Disponível em: <http://www.bdtu.ufu.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4140>. Acesso em: 14 set. 2012.

ARISTÓTELES. *Poética*. 7. ed. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. [s.l.]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

CANDIDO, Antonio. 3. Sob o signo do folhetim: Teixeira e Sousa. In: _____. *Formação da Literatura Brasileira*. V. 2. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

DICKENS, Charles. *Canção de Natal*. Ilustrado por Quentin Blake. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1996. 149 p.

EISENSTEIN, Sergei. Dickens, Griffith e nós. In: _____. *A forma do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avelar. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. pp. 176-224.

FAWCETT, F. Dubrez. *Dickens the Dramatist: On Stage, Screen and Radio*. London: W. H. Allen, 1952.

GLAVIN, John (ed.). *Dickens on Screen*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.

GUIDA, Fred. *A Christmas Carol and its Adaptations: a Critical Examination of Dickens's Story and its Productions on Screen and Television*. Jefferson, NC: McFarland, 2000.

_____. Fred Guida (entrevista), 2001. Disponível em:
<http://www.perryweb.com/Dickens/int_guida.shtml> Acesso em: 14 set. 2012.

GUIMARÃES, César. Capítulo V – Algumas aproximações entre cinema e literatura. In. _____. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. 3. ed. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1987.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: Uma História*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

POINTER, Michael. *Charles Dickens on the Screen: The Film, Television, and Video Adaptations*. Lanham, MD: Scarecrow, 1996.

SMITH, Grahame. *Dickens and the Dream of Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 2003. Trechos disponíveis em:
<<http://books.google.com.br/books?id=VmZxDQGGB4gC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 14 set. 2012.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000. 137 p.

Endereços eletrônicos

<<http://charlesdickensonscreen.com/>>. Acesso em: 14 set. 2012.

<http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_A_Christmas_Carol_adaptations>. Acesso em: 14 set. 2012

< <http://www.alifeatthemovies.com/film-guides/a-guide-to-christmas-carol-adaptations/>>.

Acesso em: 19 set. 2012.

< <http://www.imdb.com>>. Acesso em: 14 set. 2012.

<<http://www.youtube.com/watch?v=ILDHYYsC-g0>>. Acesso em: 14 set. 2012.