

# *We're Wild Animals: a fantástica transposição da dualidade narrativa de Mr. Fox*

*We're Wild Animals: The Fantastic Transposition of Mr. Fox's Narrative Duality*

*We're Wild Animals: una fantástica transposição da dualidade narrativa de Mr. Fox*

Katleen Hack da Silva

Universidade Federal do Paraná

E-mail: Kathack5@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-8468-9997>

Otto Leopoldo Winck

Pontifícia Universidade Católica do Paraná

E-mail: otto.winck@pucpr.br

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-7080-2211>

## RESUMO

A transposição de uma mídia para outra é um recurso amplamente utilizado entre literatura e cinema. A partir da intermedialidade, entende-se que esse processo envolve reconfigurações de conteúdo e não necessariamente adaptações fiéis. Com isso, este artigo analisa a transposição do romance infantil *Fantastic Mr. Fox*, de Roald Dahl (1970), para o longa-metragem homônimo, de Wes Anderson (2009), observando mudanças nos efeitos de sentido entre as obras. Baseando-se em Rajewsky (2012a, 2012b) e Ghirardi (2022), nota-se que o filme amplia a narrativa dos personagens. Os níveis de antropomorfização e o sistema imagético ilustram simbolicamente as tensões sociais. Enquanto o romance segue a perspectiva da inocência infantil, o filme oferece dualidade ao englobar uma metáfora da sociedade contemporânea.

Palavras-chave: *intermedialidade; transposição midiática; literatura; cinema.*

---

Silva, Katleen Hack da; Winck, Otto Leopoldo. *We're Wild Animals: a fantástica transposição da dualidade narrativa de Mr. Fox.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 16, n. 36, jan.-abr. 2026.

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59159> >

## ABSTRACT

The transposition from one media to another is a widely used resource between literature and cinema. Through intermediality, this process is understood to involve content reconfigurations rather than faithful adaptations. This paper analyzes the transposition of the children's novel *Fantastic Mr. Fox*, by Roald Dahl (1970), into the homonymous feature film by Wes Anderson (2009), observing changes in meaning effects between the works. Based on Rajewsky (2012a, 2012b) and Ghirardi (2022), it is noted that the film expands the characters' narrative. The levels of anthropomorphism and the imagetic system symbolically illustrate social tensions. While the novel follows a perspective of childhood innocence, the film presents duality by encompassing a metaphor for contemporary society.

Keywords: *intermediality; media transposition; literature; cinema.*

## RESUMEN

La transposición de un medio a otro es un recurso ampliamente utilizado entre la literatura y el cine. A través de la intermedialidad, se entiende que este proceso implica reconfiguraciones de contenido y no necesariamente adaptaciones fieles. El artículo analiza la transposición de la novela infantil *Fantastic Mr. Fox*, de Roald Dahl (1970), al largometraje homónimo de Wes Anderson (2009), observando los cambios en los efectos de sentido entre ambas obras. Basándose en Rajewsky (2012a, 2012b) y Ghirardi (2022), se observa que la película amplía la narrativa de los personajes. Los niveles de antropomorfización y el sistema imagético ilustran simbólicamente las tensiones sociales. Mientras la novela sigue una perspectiva de inocencia infantil, la película ofrece una dualidad al incluir una metáfora de la sociedad contemporánea.

Palabras clave: *intermedialidad; transposición de medios; literatura; cine.*

## Introdução

A relação entre diferentes tipos de artes e mídias é frequente nos meios de comunicação, principalmente com o advento da internet e com a convergência das mídias advindas dessa expansão. Entretanto, o que por vezes não se conhece é que essa união não é um fator recente, mas já presente em sociedade, especialmente em vínculos entre o escrito e o visual. Com o surgimento da intermedialidade, o cinema aparece como uma das configurações mais perceptíveis dessa conexão, por meio da transposição midiática. Isso ocorre pois as adaptações de narrativas literárias em fílmicas se tornaram populares com o crescimento dessa mídia.

Com isso, a transposição de histórias verbais para a sétima arte baseou diversos estudos que se intensificaram na área. Contudo, durante muito tempo, essa investigação foi focada em captar a fidelidade e a equivalência da transposição fílmica quanto à obra literária, o que era utilizado como critério de qualidade (Diniz, 2005). Apenas nas últimas décadas, autores passaram a reavaliá-la, considerando esse processo uma relação entre mídias, com características e propósitos próprios.

À vista disso, tomando o romance infantil *Fantastic Mr. Fox*, de Roald Dahl (1970), em comparação com o longa-metragem de mesmo nome, dirigido por Wes Anderson (2009), são percebidos temas, atributos de personagens e situações que promovem novas interpretações, havendo diferentes entendimentos sobre o que é visto na tela e na obra literária, a respeito do que está subjetivo na realidade social fora da ficção.

Ambas as versões seguem o percurso do personagem Sr. Raposo, que, após o roubo de alimentos de seus vizinhos Boggis, Bunce e Bean, passa a ser caçado pelos fazendeiros, juntamente a sua família e outros animais selvagens. Logo, precisam achar novas formas de sobreviver e escapar, refletindo sobre a situação que enfrentam e o modelo de vida que levam. Observando o filme *Fantastic Mr. Fox*, indicado a 63 premiações, dentre elas dois Oscars, e tendo vencido 32, busca-se

analisar os relacionamentos e os enfrentamentos entre os personagens a partir do conteúdo e da linguagem cinematográfica, compreendendo as escolhas estilísticas que constroem o longa-metragem e propiciam as diferentes camadas de interpretação.

Nessa direção, a hipótese é de que o sistema fílmico cria espaço para a inserção de simbolismos e reflexões que podem se assemelhar ao modo de vida contemporâneo, e, por isso, ao analisar a obra sob o olhar da transposição, também serão observados os temas que a adaptação mobiliza, baseando-se em Han (2015). Nesse contexto, o presente artigo compreende a literatura e o cinema como mídias específicas, propondo, sob a ótica da intermedialidade, principalmente pela concepção de transposição midiática, questionar as mudanças de efeitos de sentido que podem ser observadas em trechos do romance infantil *Fantastic Mr. Fox* adaptados no filme de mesmo nome. Para tanto, toma-se uma análise qualitativa-interpretativa que utiliza como fundamentação Ghirardi (2022) e Rajewsky (2012a, 2012b) sobre as concepções acerca da transposição midiática, além de Cabrera (2006), Jullier e Marie (2009) e Heller (2013) para a análise fílmica.

## **A transposição midiática em *Fantastic Mr. Fox*: ferramentas da linguagem cinematográfica**

*Fantastic Mr. Fox* é um longa-metragem que apresenta uma sociedade formada no meio animal. A partir de uma narrativa que trata desses seres de forma antropomórfica, o enredo desenvolve temas sobre a vida humana e os dilemas morais e econômicos que rodeiam essa dubiedade. Centralizado nos conflitos de uma família de raposas, o filme, lançado em 2009, ainda dialoga com o sistema atual, principalmente no que remete às crises mentais que surgem com a pressão da performance, da identidade e da mercantilização. O protagonista, Sr. Raposo, é um sujeito que não está satisfeito com o poder aquisitivo e o status que possui e, por isso, vai contra leis morais da família para atingir uma imagem que ressoa poder publicamente, antes de sua morte.

Esse trabalho de representação da problemática do indivíduo pós-moderno, trazido pelo filme, sobrepõe uma nova camada à obra literária de mesmo título. Na literatura, a obra utiliza os personagens para conscientizar e discutir a perseguição de animais selvagens, usando do recurso da complementação entre texto verbal e ilustração, comum nos livros infantis. Por meio do sistema

plurimidiático do cinema, articulações sensoriais auxiliam na constituição de diferentes camadas da narrativa, bem como de experiências singulares, envolvendo as ferramentas dessa mídia: o enquadramento das cenas, a cenografia, a escolha das cores, o estilo e a captação de movimentos.

Desse modo, para visualizar essas novas sobreposições constituídas pelo cinema, considera-se o conceito de transposição midiática, desenvolvido por Irina Rajewsky. Para a autora, a transposição midiática envolve a transformação de uma mídia para outra, que ela concebe como uma forma de cruzamento que se caracteriza pela intermedialidade extracomposicional. Esse conceito diz respeito à relação midiática que não altera nem afeta trabalhos particulares, pois ocorre em mídias distintas, como as adaptações fílmicas de textos literários (Rajewsky, 2012b). Conforme a autora:

A Intermedialidade no sentido mais restrito de *transposição midiática* (por exemplo, adaptações cinematográficas e romantizações): aqui a qualidade intermidiática tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia. Essa categoria é uma concepção de intermedialidade “genética”, voltada para a produção; o texto ou o filme “originais” são a “fonte” do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermidiático (Rajewsky, 2012a, p. 24, grifos do original).

Com base nisso, têm-se que a visualização da obra cinematográfica não se atém a uma perspectiva da adaptação como fiel ao texto literário, mas como um sistema próprio que pode se valer desse meio ou por uma abordagem de reconstrução, que utiliza seu sistema para criar um novo produto. Nos primeiros estudos, teóricos tinham como destaque a adaptação como tradução da narrativa literária, que buscava fidelidade e equivalência semiótica quanto à obra base. Por isso, as adaptações eram consideradas transferências, julgadas pela possibilidade ou não de adequação direta do filme ao texto verbal (Diniz, 2005). No entanto, a adaptação, nas pesquisas atuais acerca dessas duas mídias, compreende toda a conversão de uma história verbal para a linguagem cinematográfica, não se resumindo à questão da exatidão. Segundo Ghirardi (2022), perceber o processo adaptativo como uma transferência criativa da narrativa fonte é uma forma de ampliar as possibilidades de pesquisa nessa esfera, pois possui estrutura aberta para retrabalhar interpretações.

Considerando a intermedialidade para reconhecer a montagem do cinema em relação ao texto literário, utiliza-se de um estudo que abarca a estrutura das mídias e os sentidos fomentados dos cruzamentos. Como destaca Rajewsky (2012b, p. 52), a intermedialidade é “qualquer fenômeno que

– conforme o prefixo inter- indica – ocorra num espaço entre uma mídia e outra”, portanto, compreende os estudos de cruzamentos entre mídias (tanto artísticos quanto nos meios de comunicação). A disciplina pressupõe que os limites das mídias (traçados em concordância com a convenção) possuem especificidades que caracterizam os fenômenos de cruzamento intermidiático, desde as mídias inclinadas à mescla e à dissolução de fronteiras até as que possuem como princípio próprio certa plurimedialidade, tal qual o cinema (Rajewsky, 2012b).

A obra *Fantastic Mr. Fox* (2009) apresenta uma produção em *stop-motion* que remonta à narrativa do texto literário com aproximações destacadas do texto-fonte. Para Rajewsky, o produto que resulta da transposição pode apresentar referências que ultrapassam o processo de transformação pelo qual passa a mídia “fonte”; “[a]ssim, no caso da adaptação fílmica, o espectador ‘recebe’ o texto literário original ao mesmo tempo que vê o filme, recebendo especificamente o texto literário em sua diferença ou em sua equivalência à adaptação” (Rajewsky, 2012a, p. 26). Diante disso, ao falar de transposições, “a relação pode estar exposta, mas cada mídia possui uma forma individual de funcionar e de se apresentar aos receptores. Por essa razão, importa entender cada adaptação desde a singularidade de sua configuração midiática” (Ghirardi, 2022, p. 87). Visto isso, percebe-se que:

O processo de adaptação representa, assim, um ato de criação que não prioriza, necessariamente, a manutenção dos elementos narrativos do original, mas que envolve sempre uma reconfiguração, uma interpretação mais ampla, que se apropria, recupera e recria o texto primeiro. A missão do adaptador é, portanto, dupla: ao mesmo tempo que precisa avaliar o produto a ser adaptado e a possibilidade de transportá-lo para outra mídia, necessita também identificar problemas e obstáculos a serem superados para obter sucesso no seu projeto de nova expressão por meio da adaptação (Ghirardi, 2022, p. 85).

A linguagem do cinema, nesse sentido, trabalha com as imagens e os sons no envolvimento psíquico e afetivo do telespectador. Perante o enquadramento que é mostrado e a montagem de movimentos, de luzes e de cores, as cenas constroem o retrato psicológico do que é posto em tela (Jullier; Marie, 2009), sendo essas as ferramentas que possibilitam a interpretação do filme. Para criar efeitos, o cinema se apoia nesses recursos expressivos que ampliam sua força narrativa. No uso do som – diálogos, ruídos, trilhas sonoras –, há contribuição para a atmosfera do filme, reforçando ou tensionando os sentidos envolvidos pelas cenas. No âmbito do manuseio da câmera

e movimento, também há intencionalidade, que se revela pela construção da cenografia, pela montagem entre os planos ou pela articulação de símbolos que, dentro da narrativa, podem se valer como metáforas visuais.

De acordo com Jullier e Marie (2009, p. 58), “as metáforas aparecerão essencialmente pelo viés do enquadramento e da montagem, e se associarão frequentemente a anúncios (que discretamente previnem o espectador sobre o que vai acontecer, a fim de lhe dar a sensação da coerência do filme na sua totalidade)”, bem como de modo contrário, por chamadas, em que o presente mostra cenas do passado (Jullier; Marie, 2009). O recurso metafórico pode, ou não, depender do estilo – metáforas estilísticas, compondo grande parte da obra cinematográfica, ou apenas uma situação dela. Para os autores, as metáforas devem ser observadas pelo contexto e não baseadas em símbolos pré-estabelecidos.

Ao articular imagem, som, cor e movimento, o sistema cinematográfico constrói uma rede de signos interdependentes que transforma o filme em uma experiência sensorial, e interpretativa, singular. Assim, considerando que toda obra leva em conta um público-alvo, a elaboração do teor das cenas e o objetivo que elas têm com sua transmissão falam sobre os possíveis grupos sociais que deseja alcançar. Em uma produção de exposição em massa, como o cinema, observa-se maior difusão em relação a um texto literário circulado dentro do âmbito infantil. Mesmo com essa amplificação natural, a condição de identificação – do telespectador com o filme – ainda se coloca em perspectiva, pois proporciona conexão e pertencimento. Segundo Jullier e Marie (2009, p. 69), “o filme leva o espectador a se unir ao grupo, mas o coloca em uma posição de convidado, em que modelará as sensações e os pensamentos do outro sem ter de agir de verdade, nem se preocupar com a segurança do seu corpo real”.

Para realizar essa afetividade, as obras *stop-motion* combinam os métodos de configuração de *frame* e efeitos de movimento com os elementos formais do sistema cinematográfico, que, articulados, produzem a experiência estética e narrativa do filme. Com a composição escolhida para a estrutura, esse modelo de animação pode perpassar diferentes gêneros, integrando técnicas e estilos que influenciam no conteúdo e percepção da narrativa. A ideia de gênero e estilo se diferem na observação do filme. Como exemplificam Jullier e Marie, *The Man with the X-Ray Eyes* e *X-Men*

podem estar no mesmo espectro do gênero fantástico, mas dispõem de estilos distintos: “[d]e um lado, uma câmera estática, de planos longos, de efeitos sóbrios; de outro, efeitos audiovisuais, ações cortadas, uma faixa-som tonitruante” (Jullier; Marie, 2009, p. 66).

Ao perceber o gênero animação, considera-se identificar como o estilo também constitui a atmosfera do longa-metragem e transmite sentidos a partir dela. Por metáforas ou jogos com o espectador, esses aspectos podem influenciar na representação direta de temas relacionados à infância ou abarcar outras esferas, que incluem o público adulto na participação. Ao observar a transposição “livre” de um texto literário, esse uso da linguagem se mostra relevante para compreender os efeitos de sentido possíveis de uma transposição midiática. Com a compreensão do teor plurimidiático do cinema, entende-se que esse sistema se constitui da participação de outras mídias e, com isso, aproxima-se e distancia-se em certa medida da literatura.

Por fim, ao entrar em contato com a linguagem cinematográfica, assimila-se que a percepção “consiste num complexo íntimo de afetividade e inteligibilidade permitindo compreender as causas profundas desta ‘força superior de contágio mental’ de que o cinema dispõe, segundo a expressão de Jean Epstein” (Martin, 2005, p. 35). Assim, a composição estética resulta de uma percepção subjetiva do receptor que reflete certas expressões sensoriais e intelectuais (Martin, 2005). A montagem, portanto, organiza essas imagens no tempo, criando ritmo, continuidade ou rupturas, e direcionando a percepção do público, por meio do processo de significação.

## **A literatura infantil e o cinema como representação social e afetiva**

A literatura infantil é um gênero recente no campo literário, pois, introduzido no século XVIII, surge no período pré-romântico como rompimento de preconceitos do classicismo e como busca da família burguesa ascendente por maior individualidade do sujeito, a qual exibiu uma valorização estética da expressão e da natureza. Esse fator amplia o público leitor, antes focado no clero e na aristocracia, e transforma a conjuntura socioeconômica da época, que destinava às crianças apenas leituras religiosas, sobre a vida dos santos (Sandroni, 2001).

À vista disso, algumas das primeiras publicações no meio foram os conhecidos *Contos da Mamã Gansa*, *Contos de Grimm*, *Alice no país das maravilhas*, como originais infantis, e *Robinson Crusoe* e *Gulliver*, na forma de adaptações de livros adultos. Nessas primeiras obras, fatores políticos, tal como a crítica ao protestantismo nas histórias dos irmãos Grimm no período do romantismo, já eram abordados, mesmo que em contos de fadas. Isso é observado uma vez que, para além da criatividade, as narrativas se baseiam na cultura, no folclore e no conhecimento popular de seus países (Imbroisi, 2011). No século XXI isso não é diferente, os elementos lúdicos, imaginários, estilísticos e humorísticos ainda se inovam e adequam às questões atuais, levando o leitor à reflexão e à crítica (Chambers, 1982 *apud* Sandroni, 2001). Conforme Sandroni, é visível que:

O momento histórico e o lugar onde se encontra o autor importam tanto a partir daí quanto o momento e o local onde se desenrolam os acontecimentos narrados. Não se pode hoje analisar um texto sem levar em conta esses dados. Por outro lado, sabemos que a história é contada pelo autor que a escreve, mas também pelo personagem que narra e pelo próprio leitor, pois ele também dela participa (Sandroni, 2001, p. 63).

Por isso, a significação pode se modificar e apresentar uma pluralidade de interpretações quando transpostas para diferentes espaços e tempos. Com as transformações do último século, o herói moderno e suas características interferem de formas distintas na narrativa por meio dos múltiplos narradores, personagens (planos e redondos), pontos de vista e multipresença de tempo e espaço em que estão empregados. A representação dos costumes e do gênero também passa por essa transformação e a exploração dos limites do ser humano, de sua consciência e da visão social se fazem mais claras nas obras infantis (Sandroni, 2001).

A autora ainda afirma que o cinema e os meios de comunicação foram fortes influenciadores da literatura, pois motivaram grandes modificações nesses textos. A literatura infantil, em especial, carrega um diálogo favorável em relação às mídias visuais, já que tem como importante interação o texto-imagem. Nesse contexto, a TV expande o âmbito do destinatário, ampliando significativamente o público, flexibilizando a divisão adulto-criança e alterando o conceito de faixa etária.

Levando em conta Cabrera (2006, p. 7, grifos do original), o autor determina que o cinema é um “tipo de articulação racional, que inclui um componente emocional. *O emocional não desaloja o racional: redefine-o*”. Portanto, entende-se que o filme se forma a partir da articulação de um código

lógico com o afetivo e psicológico, em que a interpretação da obra parte de um impacto que ressoa com o indivíduo a respeito do mundo, da humanidade, da natureza ou de outros valores que apareçam pelos efeitos que partem da imagem (Cabrera, 2006).

Nessa direção, também as cores possuem esses efeitos que são incorporados pelos criadores. Segundo Heller (2013, p. 23): “A impressão causada por cada cor é determinada por seu contexto, ou seja, pelo entrelaçamento de significados em que a percebemos. A cor num traje será avaliada de modo diferente do que a cor num ambiente, num alimento, ou na arte”. Logo, se faz relevante considerar estilo e contexto de uso para reconhecer sua influência.

Mediante a representação, dentro do cinema e da literatura é possível evidenciar diferentes realidades e simular retratos do mundo, pois eles podem ser reconhecidos e identificados pelos interlocutores por serem passíveis de atribuir sentido às ações humanas, tal qual indica a concepção de *mimesis* apresentada em *A poética*, de Aristóteles. Dessa forma, em contextos de escrita e caracterização do mundo, para crianças, as referências e intenções trazidas pela linguagem, bem como os temas e os níveis de alusão, são próprias ao leitor ao qual o texto (verbal ou não verbal) é dirigido.

Em contrapartida, por vezes, esses textos podem designar um público implícito (adulto) que recebe uma experiência diferente da obra, como no caso dos livros do autor Roald Dahl (Hunt, 2010). Nas obras de Dahl, é visível a incorporação de elementos que não correspondem a todos os juízos populares, vista a disposição em representar o triunfo das crianças sobre os adultos, a essência sombria em atos de violência, raiva, e egoísmo, a tendência ao comportamento antissocial e à denúncia das injustiças do mundo. Essas são circunstâncias que demonstram maior vínculo com a realidade em diversas metáforas e mensagens que circundam o mundo da criança (Veras; Cohen, 2011).

Diante disso, por mais que os temas apresentados nas obras de Dahl possam ser contraditórios, diversas adaptações para o cinema foram realizadas a partir de suas produções. Em algumas de suas principais obras, como *Matilda* (1988), *Charlie and the Chocolate Factory* (1964) e *Fantastic Mr. Fox* (1970), a representação da família e seus conflitos internos são um foco para a abordagem de temáticas infelizes. O aprofundamento e/ou transformações nas histórias são aspectos trazidos pelos diretores e roteiristas para a caracterização dos ideais propostos para os longas-metragens.

Assim, cada elemento cinematográfico possui uma intenção (ou mais), produtora de informações, emoções e discursos que, de modo geral, possam ser compreendidos pela maior parte do público-alvo. Os elementos e aspectos escolhidos ou refletidos nos filmes são formas de focar o mundo, além de transmitir determinados valores para as massas. Dentre os trabalhos de Dahl, cinco foram transpostos pelo diretor Wes Anderson, sendo um deles *Fantastic Mr. Fox* (2009), em perspectivas que atrelam as histórias e suas alegorias a uma visão atualizada correspondente das duas últimas décadas, em novas nuances da escrita idealizada no século passado.

Nessa direção, os personagens antropomorfizados, inseridos no âmbito familiar, desenvolvem novos preceitos e incorporam embates que se equiparam com disfuncionalidades psicológicas e sociais existentes nos núcleos familiares, desenvolvendo instintos e confrontos internos próprios da humanidade. De acordo com Cabrera (2006, p. 20), esse tipo de narrativa pode tratar de caracterizações convenientes a propósitos filosóficos, ou seja, formas de pensamento. Ele expõe que:

certas dimensões fundamentais da realidade (ou talvez toda ela) não podem simplesmente ser ditas e articuladas logicamente para que sejam plenamente entendidas, mas devem ser apresentadas sensivelmente, por meio de uma compreensão “logopática”, racional e afetiva ao mesmo tempo. [...] essa apresentação sensível deve produzir algum tipo de impacto em quem estabelece um contato com ela. [...] por meio dessa apresentação sensível impactante, são alcançadas certas realidades que podem ser defendidas com pretensões de verdade universal, sem se tratar, portanto, de meras “impressões” psicológicas, mas de experiências fundamentais ligadas à condição humana, isto é, relacionadas a toda a humanidade e que possuem, portanto, um sentido cognitivo (Cabrera, 2006, p. 20).

Desse modo, a ação cinematográfica cria um encaminhamento, chamado pelo autor conceito-imagem, que propicia que conceitos filosóficos interajam e argumentem pela imagem, de forma diferente da qual aparecem na escrita. Na relação entre o cinema e a infância, “[a] criança está sempre pronta para criar outros sentidos para os objetos que possuem significados fixados pela cultura dominante, ultrapassando o sentido único que as coisas novas tendem a adquirir [...] ela desmascara o fetiche das relações de produção e consumo” (Garcia; Castro; Souza, 1997, p. 98). Por essa razão, ao analisar as duas mídias, é possível compreender dinâmicas sociais e psíquicas refletidas na compreensão infantil, mas também desdobramentos que são vistos por um prisma adulto.

Baseando-se nas concepções de Byung-Chul Han (2015, 2020), pode-se relacionar os temas do filme à ideia de morte e sociedade do desempenho. Para ele, o sujeito moderno, transformado em “empreendedor de si mesmo”, é bombardeado por estímulos, informações e demandas de autoaperfeiçoamento, vivendo num estado de aceleração permanente. Para tentar negar a morte e prolongar artificialmente a vitalidade por meio do desempenho, o indivíduo acaba enrijecido, consumido pela própria lógica de superação e incapaz de experienciar plenamente a vida. Logo, analisando a linguagem trazida pelo filme, procura-se estabelecer contatos e reconhecer traços dessa sociedade pelos animais antropomórficos.

## **A narrativa do Sr. Raposo pela ótica intermidiática**

Sabendo que as adaptações cinematográficas de obras literárias podem ou não contemplar similaridades perceptíveis com o texto-fonte, novas nuances e temas podem ser abordados a depender da intenção proposta pelo novo autor. Neste artigo, foram selecionados para a análise trechos de cada produção que exibem diferentes perspectivas do Sr. Raposo, da Sra. Raposa e de Ash, a fim de se compreender os efeitos de sentido expostos nas jornadas representadas em cada uma das mídias, considerando-se os propósitos comunicativos, técnicos e as respectivas datas de lançamento. Visto isso, a análise é separada em três momentos que retratam os personagens em cada mídia, sendo eles: a delimitação da situação inicial dos personagens, as complicações presentes no desenvolvimento e a construção do enredo, tomando-se como princípio de análise os elementos imagéticos e psicológicos produtores de sentido em cada mídia.

## **A delimitação da situação inicial: dualidade entre instinto e razão**

No primeiro capítulo do romance, a narrativa apresenta três fazendeiros desagradáveis e sua relação com o mundo ficcional. Depois dessa apresentação negativa, o segundo capítulo introduz os personagens, animais, em um contraponto que nos leva a vê-los como inocentes e dóceis, dentro da correspondência elaborada pela descrição e ilustração. O cinema, por sua vez, também cria um retrato dos bichos, principalmente do protagonista em maior destaque nas cenas iniciais. Diferente da constituição heroica e voltada à manutenção da família e comunidade da literatura, no longa-metragem os deveres e atividades próprias do Sr. Raposo se voltam ao modelo humano, tanto material quanto mental.

Com isso, nas primeiras cenas da versão cinematográfica, estão representados elementos que remetem ao estilo de vida característico das relações humanas de uma sociedade em muitos aspectos semelhante à dos telespectadores. São exibidos no ambiente objetos de cozinha, jornal, decoração e roupas próprias da vida contemporânea, conforme a figura a seguir:



Figura 1. Sr. Raposo toma uma decisão no ambiente familiar (00:05:50). Fonte: Fantastic Mr. Fox, 2009.

A partir do que aparece em cena, deduz-se que os personagens não são movidos apenas por instintos animais. Ao apontar a morte do pai, é visível, pela fala do protagonista, que há uma preocupação em alcançar uma vida satisfatória antes de seu fim, o que se entende já estar próximo. Essa inferência demonstra que a abordagem do cinema estabelece um caráter filosófico, o qual, retomando Cabrera (2006), articula experiências humanas de forma sensível. Nessa perspectiva, o sentido de conceito-imagem, trazido pelo autor, aplica-se ao filme de Anderson, pois existe uma dimensão na imagem que possibilita ao interlocutor refletir sobre situações da vida cotidiana “com pretensões de verdade e universalidade” (Cabrera, 2006, p. 23). Portanto, é compreendido que, mesmo instaurado em um universo totalmente ficcional, o longa-metragem abarca problemas que impactam emocionalmente os interlocutores.

Considerando o teor psicológico do protagonista, percebe-se que a ação do personagem perante o reconhecimento de sua morte se conecta à ideia de que o instinto de sobreviver se assemelha a uma busca “selvagem pelo poder”, que transforma o sujeito em destruidor para os outros e para si. Elaborando uma discussão em torno das possibilidades de re-ação à morte, Byung-chul Han explora esse pensamento, ao que ele expõe:

É na interconexão essencial entre morte e poder que se apoia aquela economia da apropriação que impera naquela *auto*-preservação tornada selvagem, autonomizada em uma “paixão”. A negação do outro, a saber daquilo que não é o eu, faz com que este, por assim dizer, cresça, eleve seu sentimento de poder. *Mais de poder e de eu é*, porém, experimentado, aí, como *menos de morte*. Assim, aquele desejo por poder pode ser interpretado como uma re-ação [*Re-aktion*] à morte. O capital-poder crescente é identificado com a capacidade crescente para a vida. Assim, a morte atua como um fermento do poder. Acumula-se o poder contra a morte. O trabalho sobre o eu e o poder, que se eleva a uma paixão, é um traço essencial do trabalho de luto, que consiste em matar a morte. Ele produz uma aparência rígida, que ofusca a morte (Han, 2020, p. 16, grifos do original).

Por meio da construção da cena (Fig. 1), vê-se que, ao indicar sua busca por um futuro melhor, em reação ao conhecimento da morte, o enquadramento mostra aos telespectadores que a família não está em posição degradante, mas possui uma casa munida dos recursos necessários. A direção utiliza do plano centralizado para focalizar o personagem, mas também para expor seu entorno, permitindo observar, para além das suas vestes, o espaço em que se encontra. Segundo Jullier e Marie (2009, p. 25), “a centralização pode dar ideia de um personagem equilibrado, ‘central’ ou egocêntrico”. Não sendo essa uma regra, no contexto do filme visualiza-se que, como protagonista, o personagem possui grande relevância e pode ser reconhecido como portador de atos egoístas por suas ações.

De acordo com Martin (2005, p. 47), “[a] escolha de cada plano é condicionada pela necessária clareza da narração”. Desse modo, é necessário que haja adequação entre a dimensão do plano e sua questão material, bem como dramática, a depender da quantidade de elementos a serem vistos ou da importância de sua significação ideológica. Em comparação com o romance, o efeito da cena pode ser cotejado com o seguinte diálogo:

Na floresta havia uma árvore enorme.  
Debaixo da árvore havia um buraco.  
No buraco viviam o Sr. Raposo e a Sra. Raposa e suas quatro Raposas Pequenas.

Todos os dias, à noitinha, o Sr. Raposo perguntava à Sra. Raposa:  
“Então, minha querida, o que vamos jantar hoje? Uma grande galinha do Boggis?  
Um pato ou um ganso do Bunce? Ou um belo peru do Bean?” E depois de a Sra.  
Raposa dizer o que lhe apetecia, o Sr. Raposo descia sorratamente até ao vale,  
pela calada da noite, e servia-se do que queria (Dahl, 2016, p. 7, tradução nossa).<sup>1</sup>

Nesse excerto, observa-se que as motivações do personagem estão mais aproximadas às do animal na natureza, onde a caça é uma ação instintiva, em concordância com os membros da família de raposas, sendo o alimento a manutenção da existência deles. Esse fato pode ser interpretado tanto pela aceitação da Sra. Raposa, no trecho, quanto pelo recurso visual em suporte ao texto (Fig. 2), que mostra um local mais fiel à condição natural dos animais e uma feição de concordância e sujeição da esposa à predisposição de caçar do marido.



Figura 2. Sr. Raposo se oferece para buscar alimento à sua família. Fonte: Dahl, 2016.

Veras e Cohen (2011, p. 71) descrevem que “[m]uitos contos de fada, semelhantes à maioria das histórias de Dahl, são narrativas complexas de desejos realizados. Elas ensinam ao leitor que padecer de sérias dificuldades na vida é inevitável e intrínseco à nossa existência”. Por isso, a representação “em que os perseguidos e injustiçados são os animais” (Veras; Cohen, 2011, p. 64) incorpora situações de desafio que permitem às crianças reconhecerem e administrarem as injustiças e adversidades.

Segundo Rajewsky (2012a), a transposição, nesse sentido, se insere como uma constituição que possibilita camadas adicionais de sentido em relação ao texto. O processo de recepção dessas sobreposições não se dá de modo totalmente individual, pela bagagem cultural ou conhecimento

---

Silva, Katleen Hack da; Winck, Otto Leopoldo. *We're Wild Animals: a fantástica transposição da dualidade narrativa de Mr. Fox.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 16, n. 36, jan.-abr. 2026.  
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59159> >

anterior, pois o filme cria e mobiliza, para além da narrativa, combinações dissemelhantes à sua fonte. Nesse início do filme, é visto na cenografia a alteração de vestimentas e da ambientação, que se assemelham a um maior grau de antropomorfização dos personagens (uso de terno, vestido, uniforme), em relação aos animais do romance, que possuem menos vestes ou combinações mais simplistas, destacando uma aparência mais ligada à sua natureza selvagem. Isso é visível pela comparação entre a Figura 1 e a Figura 2.

Conforme observado por Vizachri (2014), diferentemente dos animais representados de forma pejorativa no passado, as concepções trazidas sobre eles nas mídias atuais apresentam maior sensibilidade, fator que exhibe uma mudança cultural em relação aos animais. Ao combinar elementos nos animais que se aproximam ou distanciam da condição humana, são expostos valores culturais da produção sobre esses bichos, uma vez que a sociedade atribui graus de valor aos animais mais ou menos aceitos dentro de um determinado contexto social ou histórico (Descola, 1998 *apud* Vizachri 2014). Assim, pelo aumento ou diminuição da humanização, pode-se entender que as características na construção dos personagens animais são recursos que auxiliam na percepção que se tem sobre o que é apresentado.

Com essa observação, descortina-se uma nova interpretação, em que os trajes dos personagens, no filme, potencializam a ganância e o desejo do Sr. Raposo, maximalizando sua culpa quanto à perseguição dos fazendeiros com sua família e outros animais. Essa escolha de figurino, e cenário, auxiliam na percepção da camada que se conecta ao modo de vida dos adultos e não apenas infantil. Ao analisar essa conjuntura, vê-se que a ação de roubar as fazendas surge de uma natureza já incorporada no inconsciente social de ampliar o desempenho e o poder e não simplesmente de agir dentro de uma função de sobrevivência, papel do animal selvagem na natureza, em busca da refeição.

Já nas cenas iniciais (00:04:34 a 00:06:35), Wes Anderson amplia a complexidade dos personagens coadjuvantes em relação ao romance, levando a intrincamentos que desenvolvem novas linhas narrativas individualizadas. A dramatização criada para o filho Ash (sintetizado da literatura – de quatro raposas a uma só) e a forte posição da Sra. Raposa na manutenção da família e na resolução

de conflitos, muitas vezes em embate às ações do marido, são aspectos que podem ser inferidos no filme pelo interlocutor, principalmente adulto. Essas individualidades, no entanto, não estão presentes na obra de referência, em que o enredo está ligado unicamente à figura do Sr. Raposo.

Essa diferença proporciona que a essência da narrativa se desdobre no cinema, o que cria “uma espécie de ‘superpotencialização’ das possibilidades conceituais da literatura ao conseguir intensificar de forma colossal a ‘impressão de realidade’. E, portanto, a instauração da experiência indispensável ao desenvolvimento do conceito” (Cabrera, 2006, p. 28). Esse fator, então, faz-se possível por intervenção da linguagem sensorial do cinema (integrando som, enquadramento e ambientação).

Os planos utilizados ao longo do filme são, em grande parte, dispostos por plano geral, centralizado e câmera alta total. Seguindo um estilo característico do diretor, Wes Anderson, os planos funcionam juntamente a outras técnicas, já citadas, como forma de reforçar sua impressão da realidade e personalidade. A narrativa de Dahl é trazida para o âmbito do diretor, que aborda temas que exibem pessoas que se “atrapalham” ao longo de suas vidas, “a estranheza dessa atrapalhação e a futilidade transcendente, seus personagens frequentemente são desajustados com um tema de alienação em relação à ordem estabelecida” (Dilley, 2017, p. 2, tradução nossa)<sup>2</sup>. À vista disso, é possível investigar essa transposição a partir da articulação total estabelecida pelo autor ou deprender dos sentidos incorporados pelo filme elementos que dialogam com discussões da vida contemporânea.

## **A construção das complicações: embates no âmbito familiar**

Da ambientação criada no início das duas obras, viu-se desdobramentos da personalidade e da representação de cada personagem. Para isso, são usados elementos que possibilitam interpretar e reconhecer a relação do filme com o texto-fonte. Dessa forma, na abertura da sequência em que são executados os planos clandestinos do Sr. Raposo, a projeção de texto verbal simula o início do capítulo “*Mr. Fox has a plan*”, igualmente intitulado na literatura, para desenvolver as decisões do protagonista:

---

Silva, Katleen Hack da; Winck, Otto Leopoldo. *We're Wild Animals: a fantástica transposição da dualidade narrativa de Mr. Fox*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 16, n. 36, jan.-abr. 2026.

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59159> >



Figura 3. O Sr. Raposo tem um plano (00:14:37). Fonte: Fantastic Mr. Fox, 2009.

Para construir essa cena, fazendo referência ao texto literário, o título verbaliza as ações do personagem que são assistidas pelo receptor, as quais mostram um ato furtivo de verificar e fechar a porta. A nível técnico, essa composição muda o enquadramento habitual, utilizando-se do plano americano – em que há proximidade com o personagem, mas observa-se a visualidade do cenário. Voltando a Rajewsky (2012a), ao retomar o título, o ato da transposição também pode se caracterizar pelo uso da referência intermediária, mediante o que a autora expõe como referências específicas e concretas da literatura.

A escolha pelo uso do mesmo título pode apontar tanto para a manutenção da linha cronológica do texto-fonte quanto para esclarecer a articulação do capítulo-base com os novos desenlaces que serão trabalhados a partir desse momento do filme. Retomando Ghirardi (2022, p. 85), esse artifício de não esconder a obra fonte possibilita “que se avalie a relação novo produto[/]produto fonte a partir do funcionamento interno da obra adaptada e de suas estratégias para lidar com as expectativas do público receptor”, vendo essa conduta como um modo de também alcançar o público leitor por meio da transposição.

Diante das investidas clandestinas do Sr. Raposo no roubo das fazendas, é possível perceber as características de personalidade da Sra. Raposa, que não se mostrava complexa na literatura. Segundo Araújo e Agustini (2009, p. 3), “[a] relação de sinais, índices da determinação ideológica dos sentidos, permite construir uma rede interpretativa em que se produz uma orientação histórica

da figura do feminino". Contra as ações do marido, a esposa vai de embate à decisão dele e se mostra irredutível às suas premonições trágicas, que englobam o medo de trovões, lobos e uma vida sem sentido.

A personagem se coloca à frente na busca de cessar ou compreender as atitudes do protagonista. Portanto, mesmo que ainda enquadrada nos valores e padrões da mulher dona do lar, aqui, a personagem exibe posicionamento e individualidade. Com essa observação, verifica-se o aprofundamento da complexidade dos personagens, antes totalmente voltados às aventuras do protagonista. Isso pode estar ligado à possibilidade de expansão do público ou tempo de tela, que proporciona, pela objetividade do cinema, maior espaço para novas linhas narrativas, bem como às ideologias traçadas pelos produtores.

Visto isso, o mesmo movimento de aprofundamento feito com a mãe acontece com o filho Ash, que se apresenta na literatura de forma generalizada, em uma composição de quatro raposas pequenas que servem de apoio para a constituição familiar e como justificativa da necessidade de busca por comida do grupo. Na nova concepção, Ash possui ambivalência emocional, ora almejando a aprovação do pai quanto às suas qualidades, ora tentando provar o próprio valor ao ir atrás de conquistas. Essa é uma disputa que se mostra evidente na chegada do primo Kristofferson (personagem exclusivo do novo produto) e na discrepância de habilidades entre ele e o primo, muito elogiado pelo Sr. Raposo.

Ash dispõe, ao longo do enredo, de várias cenas em que se encontra centralizado e em posição de destaque, tanto na narrativa quanto no posicionamento de câmera. Com subtrama desenvolvida, essa relação com o pai pode se caracterizar também pelo pensamento de Han:

O sujeito de desempenho está livre da instância externa de domínio que o obriga a trabalhar ou que poderia explorá-lo. É senhor e soberano de si mesmo. Assim, não está submisso a ninguém ou está submisso apenas a si mesmo. É nisso que ele se distingue do sujeito de obediência (Han, 2015, p. 16).

Ao pensar a relação de pai e filho, por meio das problemáticas sociais exploradas por Byung-chul Han, identifica-se que a oposição ao outro (Ash e Sra. Raposa) instituída pelo Sr. Raposo diz respeito a uma busca por desempenho e poder que autorestringe e dificulta o acesso de outros. Dessa forma, acaba afastando Ash, que também se submete a um ideal de aprovação perante o pai e a sociedade e, por isso, trabalha ao longo do filme para alcançá-la.

O trabalho do filme que abre espaço para essa relação pode ser visto a partir de Candido *et al.* (1970, p. 47), sob as distinções entre personagem plana e redonda. O autor aponta que, sobre as planas, “[n]a sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade”, já sobre as personagens redondas, o autor expõe que “suas características se reduzem essencialmente ao fato de terem três, e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender”, sendo possível tomar a obra cinematográfica como provedora de múltiplas dimensões aos personagens do núcleo familiar, instaurando reconhecimento nas crianças e nos adultos telespectadores. Sobre isso, pode-se comparar a representação trazida por Dahl, conforme evidencia o trecho a seguir:

O Sr. Fox olhou para as quatro Raposas Pequenas e sorriu. Que filhos lindos eu tenho, ele pensou. Eles estão morrendo de fome e não bebem há três dias, mas ainda estão invictos. Não devo decepcioná-los.  
“Eu... acho que podemos tentar?”, ele disse.  
“Vamos, pai! Diga o que você quer que façamos!”  
Lentamente, a Sra. Fox se levantou. Ela estava sofrendo mais do que qualquer um deles com a falta de comida e água. Ela estava muito fraca. “Sinto muito”; ela disse, “mas acho que não vou ajudar muito”.  
“Fique onde está, minha querida”, disse o Sr. Fox. “Nós podemos lidar com isso sozinhos” (Dahl, 2016, p. 36, tradução nossa).<sup>3</sup>

Com base no trecho anterior, vê-se que a estrutura da família não possui objeções. A mulher e os filhos aceitam e auxiliam o Sr. Raposo, que busca ser respeitoso e provedor para todos. Nesse sentido, a fabulação pode insinuar tanto uma relação com os padrões de família dos anos 1960/1970 (década de lançamento) quanto uma atribuição de inocência ao estilo dos animais da natureza. Além disso, ao exibir um papel de fraqueza na personagem feminina, é possível interpretar que a posição dominante é toda direcionada ao lugar do pai, que toma posição e soluciona todas as divergências em um ato heroico de união e soberania para os animais. Em razão disso,

---

Silva, Katleen Hack da; Winck, Otto Leopoldo. *We're Wild Animals: a fantástica transposição da dualidade narrativa de Mr. Fox.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 16, n. 36, jan.-abr. 2026.  
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59159> >

entende-se que os embates da literatura têm maior culminância nas ações cruéis dos fazendeiros; em contraposição, no filme, os embates familiares são o ponto-chave para compreender as subjetividades exibidas em paralelo à narrativa principal.

## **O sistema imagético na construção do enredo: a superação dos conflitos internos e a percepção de si mesmo**

Como visto, ao longo da construção da narrativa, há diversos elementos que tornam o enredo de cada mídia particular. Considerando isso, compreende-se que a imagem, no cinema e no livro infantil, é o fator que mais contribui para a construção dos efeitos de sentido propostos nas versões da história, seja pela ilustração ou pelo *stop-motion*. Assim, pode-se tomar o uso das cores dispostas como recurso estilístico de significação.

No romance, texto e ilustrações são impressos em vermelho, enquanto as cores predominantes do filme são tons de amarelo, laranja e vermelho/marrom. Fazendo uso da psicologia das cores, é possível destacar que a ênfase no vermelho na literatura pode estar ligada a dois aspectos: o consenso de que essa é a primeira cor ensinada às crianças e as ocorrências comumente associadas à cor – amor, ódio, força, guerra, agressividade e coragem (Heller, 2013). Em vista disso, é possível interpretar que a cor remete ao estado de perseguição, o qual leva os personagens a encararem o desafio com coragem, força e amor, já que estão em estado de batalha. O paralelo entre vermelho e branco (de fundo) por todos os capítulos também possibilita inferir contrastes psicológicos, já que, segundo Heller (2013, p. 66), a combinação possui os efeitos de oposição de “forte-fraco, cheio-vazio, passional-insensível”, em concordância com as adversidades entre animais e fazendeiros.

Já sobre o filme, as cores podem destacar novos encadeamentos. Na direção de Wes Anderson, a paleta de cores se faz relevante, já que é parte do estilo do diretor o “uso de uma paleta de cores que evoca os interiores dos anos 1970 (os filmes de Anderson frequentemente apresentam esquemas de cores deliberados e cuidadosamente escolhidos – azuis, amarelos, vermelhos e laranjas, com um uso proeminente de xadrez)” (Dilley, 2017, p. 2, tradução nossa)<sup>4</sup>. Dentro do contexto da produção, a presença do amarelo pode apontar para o otimismo e o lúdico, assim como para a impulsividade e a ostentação, ao mesmo tempo em que o laranja, a recreação,

---

Silva, Katleen Hack da; Winck, Otto Leopoldo. *We're Wild Animals: a fantástica transposição da dualidade narrativa de Mr. Fox*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 16, n. 36, jan.-abr. 2026.  
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59159> >

a controvérsia e o intrusivo (Heller, 2013). Assim, entende-se essa relação como uma forma de enfatizar a jornada do protagonista, carregada de controvérsias e atitudes levadas por pensamentos e metas impulsivas.

Inclusive, a alteração da paleta na cinematografia ocorre apenas quando há novas constituições imagéticas, que se apresentam para atribuir diferentes simbologias além do que já está explícito pela narrativa. Diante disso, na construção de cenas com maior valor afetivo e sensorial, a descrição não verbal é fundamental na composição do sentido. Como exemplo, nos momentos de despertar do Sr. Raposo, em que ele reconhece que suas ações egocêntricas levaram a perdas (Fig. 4) ou que supera seus conflitos internos e, com isso, seus medos (Fig. 5), a articulação entre enquadramento, cor e dramatização carregam maior peso.

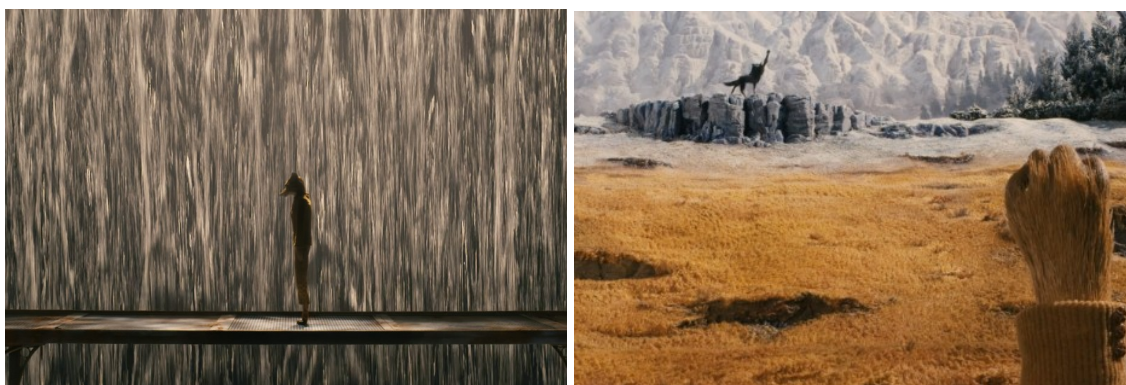


Figura 4 e 5. Momentos de admissão ou superação dos conflitos causados (00:52:04 e 01:14:38). Fonte: Fantastic Mr. Fox, 2009.

Compreendendo essa mudança, vê-se que o papel da simbologia se mostra relevante para o uso do plano aberto, que as duas cenas utilizam para destacar a paisagem em relação ao protagonista. Nessa construção, é possível interpretar que os ambientes se conectam ao plano mental do Sr. Raposo por meio da metáfora, seja no incômodo e na culpa da primeira cena, em que ao fundo vemos a água cair enquanto ele se concentra na ponte sozinho, seja na visualização da sua ruptura com a busca pelo poder e o medo do “selvagem”, caracterizado pelo lobo ao fundo, em outro bioma, sinalizando ir de encontro a ele. A disposição do enquadramento e a montagem dos cenários cria signos para essa interpretação.

Além disso, pode-se ver a disparidade entre os tons presentes em todo o longa-metragem com o local em que está inserido o lobo. Ao aparecer no momento de superação do protagonista, entende-se que o personagem passa a se reconhecer como animal selvagem, marca da aceitação de sua natureza. As cores, assim, enfatizam esse momento por delimitarem qual o espaço em que a família está e qual o habitat do lobo, ilustrado em fundo branco, cor que simboliza leveza, objetividade e o desconhecido (Heller, 2013). Ademais, o branco também possui destaque na redenção de Ash, presente na ambientação e nas roupas do personagem, o que também pode remeter aos simbolismos da cor, visto que Ash se sente leve com sua personalidade e suas habilidades, por mais que não sejam as tradicionais esperadas de sua condição como raposa.



Figura 6. Ash se sente reconhecido (01:13:30). Fonte: Fantastic Mr. Fox, 2009.

Dessa forma, o sistema imagético das obras produz efeitos de sentido diferentes que se adequam às propostas delimitadas para cada uma. Nessa perspectiva, os desfechos das narrativas englobam elementos em comum, porém agregando simbologias distintas. Diferente do final do romance, em que todos os animais se reúnem em um banquete após conseguirem driblar os perseguidores e juntarem comida suficiente para todos, no filme essa cena aparece na metade da narrativa. A mudança favorece o novo significado, pois os animais aqui não se mostram todos felizes, mas sim preocupados com a possibilidade de nunca mais voltarem à normalidade e à liberdade anterior. Tendo como linha principal, em ambas as mídias, as ações do Sr. Raposo, vê-se que esse momento é fundamental para estabelecer a jornada do personagem, já que, ao contrário de herói, no cinema ele é posto como o responsável pelo mal que se instaurou na vida dos animais.

À vista disso, perceber a própria natureza se mostra um ponto-chave no desenlace do personagem nas duas mídias. Enquanto na literatura a antropomorfização infere pensar os animais como uma comunidade igualmente importante e livre em relação à humana, o cinema alarga o enredo em metáforas, usando do conteúdo e da estilística para remeter à experiência do ser humano e ao dilema existencial em que se insere. Nessa direção, tomando a análise em torno dos pensamentos de Byung-chul Han, pode-se deduzir que o filme faz uma reflexão sobre o modelo de vida do século XXI, que “não é mais a sociedade disciplinar, mas uma sociedade de desempenho. Também seus habitantes não se chamam mais ‘sujeitos da obediência’, mas sujeitos de desempenho e produção. São empresários de si mesmos” (Han, 2015, p. 14). Com isso, a procura compulsória pelo estímulo, capital, trabalho e performance leva ao esgotamento e ao medo de *ser* (viver o individual e o contemplativo), sem ter que produzir ou estar em uma posição ativa.

Na cena a seguir (Fig. 7), que apresenta a indagação da Sra. Raposa sobre as ações contraditórias do Sr. Raposo, ele responde com o reconhecimento de que é um “animal selvagem”. Essa atitude vem de um momento de arrependimento e percepção daquilo que não queria identificar, sua natureza. Ao atribuir essa característica a si, pode-se depreender, sobre sua visão, que, por mais que esteja em uma condição semelhante à da civilização, ele ainda pertence a outra esfera ou possui em sua existência características selvagens que, até então, estavam adormecidas e são, de forma negativa, associadas a seus problemas.



Figura 7. Realização da própria natureza (00:33:43). Fonte: Fantastic Mr. Fox, 2009.

Com o excesso de informações da atualidade e a sobrecarga de trabalho e multitarefas, “as mais recentes evoluções sociais e a mudança na estrutura da atenção aproximam cada vez mais a sociedade humana da vida selvagem” (Han, 2015, p. 18). Observando esse dilema, nota-se que o filme carrega um simbolismo que expõe essa noção ao apresentar uma sociedade animal que se organiza como humana, mas não assume sua natureza, que é selvagem. Portanto, vê-se que os paralelos da trama com a vida adulta (fugindo da moral unicamente infantil) são incorporados a partir da dualidade dos personagens, dos diálogos e da montagem – a conversa das duas raposas mostra o contraponto entre a humanidade e o selvagem, e a montagem reforça o que é dito por meio da composição do cenário e dos planos.

Com isso, em um enquadramento que destaca sua feição, em plano fechado (*close up*), a fala do Sr. Raposo é acentuada pela feição emocional, suavizada, de aceitação e exposição de si mesmo. O *close-up* aproxima o espectador daquilo que é essencial na cena, enfocando o rosto, a expressão facial e/ou outros detalhes significativos de um objeto. Nesse enquadramento, Wes Anderson intensifica a carga emocional, permitindo que se perceba o grau de simbolismo da narrativa, mediante o olhar do personagem.

Assim, verifica-se que essas ferramentas condicionam a reflexão pelo distanciamento que o filme faz e que a antropomorfização de animais permite. Dessa forma, o cinema articula o tema do romance infantil e transforma, para além da reconfiguração habitual da mudança de mídia (transposição), características da narrativa e da composição visual dos personagens.

Com base na análise feita, foi possível perceber a antropomorfização como um recurso propício para entender convenções da sociedade. A alusão aos conflitos humanos, refletida nas interações entre os animais, favorece que o interlocutor reconheça, a partir do distanciamento causado pela representação de seres fictícios/fantásticos, as relações sociais reais de forma crítica.

## Considerações finais

Feita a comparação entre as duas produções midiáticas de *Fantastic Mr. Fox*, foi possível analisar traços que demarcam os diferentes efeitos de sentido trazidos em cada obra, conforme hipótese inicial. Com a análise dos personagens principais, foi possível constatar tanto a manutenção quanto a reconfiguração dos elementos presentes na mídia-fonte em relação ao novo produto, cinema, conforme apontado por Rajewsky (2012a, 2012b) e Ghirardi (2022).

Nesse processo de transposição midiática, mostrou-se, mais do que as mudanças características da transformação de mídia – que envolvem a adequação da narrativa, e suporte, à linguagem cinematográfica, configuração técnica do audiovisual –, a implementação de novos desenvolvimentos dos personagens e de novas camadas sob o enredo principal. Para a construção dessas atualizações, o filme utiliza das ferramentas do sistema, principalmente no que diz respeito ao cenário, figurino, planos, enquadramento e uso das cores.

Percebe-se que o estilo da obra segue um padrão de apresentação recorrente das produções do autor e diretor Wes Anderson, já que seus longa-metragem funcionam “em torno de um conjunto de dispositivos formais de narrativa e estilo visual que equilibram artifício e realismo, e as preocupações temáticas centrais sobre nostalgia, família e perda” (Dilley, 2017, p. 7, tradução nossa). Com isso, constata-se que a disposição das escolhas visuais e descritivas do filme trabalham para revelar temas que não apenas perpassam o imaginário infantil, no qual se baseia o romance, mas abarcam pais e outros adultos.

Por meio de metáforas estilísticas, compostas pelo posicionamento dos planos e montagem dos ambientes, viu-se que o visual captou sensibilidades e significados que não estavam presentes no romance infantil. Além disso, as relações de duplicidade entre o humano e o selvagem, como os animais antropomorfizados e os diálogos dúbios acerca da comunidade em que vivem, se fazem valer de figurinos que remetem ao trabalho e ao formal, como o uso de ternos e vestidos longos, para criar visualidades do ambiente humanizado. Esse uso auxilia a destacá-los em relação aos “verdadeiros animais”, tal como o lobo, sem roupas, na Figura 5.

Pela composição das cores – em amarelo, laranja, vermelho e marrom – nota-se, no contexto do filme, que este explora psicologicamente as relações de conflito interno dos personagens, pela controvérsia e impulsividade, e conflitos externos contra os fazendeiros, pela coragem e agressividade. Ademais, nas cenas que expõem as redenções e libertações de padrões, as cores sofrem mudanças, com destaque para o branco, que aparece no apaziguamento e leveza das relações e da mente.

Com os enquadramentos de cena, o filme desloca a atenção para ambientes ou comportamentos particulares que proporcionam detalhes do visual que auxiliam na afetividade e reconhecimento. Na apresentação de experiências sensoriais, como nas figuras 4 e 5, o filme direciona os planos para uma abertura da cena (plano aberto), enquanto na captação emocional e psicológica (figura 7), a câmera se fecha na feição dos personagens (*close up*). Sobre a linha cronológica e atmosfera geral da narrativa, o filme retoma elementos presentes no livro sem a intenção de ocultá-los. Isso pode ser visto na permanência de títulos de capítulo, excertos da obra e manutenção de personagens (Sr. Raposo, Sra. Raposa e fazendeiros), sendo exibidos somente com pequenas alterações, em especial elementos de figurino.

Dessa forma, dentro da concepção de intermedialidade, o filme se apresenta em dois níveis, conforme aponta Rajewsky (2012a, p. 26): “como adaptações de obras literárias, elas podem ser classificadas na categoria de transposições midiáticas; e, se fizerem referências específicas e concretas a um texto literário anterior, essas estratégias podem ser classificadas como referências intermidiáticas”. Com isso, na primeira categoria, ele se insere como adaptação da mídia-fonte, na segunda, como citação direta do romance.

Diante disso, é visto que esse desencadeamento colabora para a identificação de elementos da sociedade, a partir dos quais o cinema se interliga à filosofia (Cabrera, 2006). Sobre isso, destaca-se a produção em excesso, o esgotamento do prazer, a busca pelo poder e a *re-ação* à morte. Considerando a abordagem de Han (2015), esses são aspectos que caminham no meio social pós-moderno e fazem parte do modo ativo e emergencial que os indivíduos desempenham. Identificando esses traços, sobretudo, na figura do Sr. Raposo, é perceptível que o dilema da performance agrava sua relação com a família, bem como agrega perseguições a outros membros da comunidade de animais. Com novas tramas, a Sra. Raposa e Ash também apresentam novos significados,

sendo eles a renovação da percepção sobre a figura feminina e o desenvolvimento de conflitos sobre a autoaceitação e individualidade do filho. Esses aspectos aprofundam-se ao compreendê-los como fundamento das condições de trabalho e estilo de vida contemporâneos.

Através dessa reestruturação, percebe-se uma antropomorfização maior no filme do que no livro, já que o enfoque do enredo cinematográfico adentra a estrutura voltada aos componentes contemporâneos que envolvem a família, a posição social, a luta de classes e o dilema existencial que perpassa as relações interpessoais. À vista disso, considera-se que a antropomorfização pode se servir de diferentes níveis, de acordo com as intenções que foram atribuídas a elas, o que engloba em certos aspectos o que há de selvagem na civilização, tal como em a *Revolução dos bichos*, de George Orwell.

Assim, entende-se que as duas obras podem ser objetos de estudo em próximas investigações, pois possuem outros elementos possíveis de identificar sobre as nuances e interpretações que não se esgotam nesta pesquisa. Dessa forma, vê-se que o cinema, como transposição, amplia os modos de representação da obra infantil e circula como uma visão crítica sobre a vida contemporânea, tendo a construção imagética como produtora de efeitos de sentido.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Érica Daniela de; AGUSTINI, Carmen L. H. A figura do feminino em filmes infantis: pregnância e circulação de sentidos. **Horizonte Científico**, v. 3, n. 1, p. 1-27, 2009. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/4259>. Acesso em: 15 set. 2024.
- CABRERA, Julio. **O cinema pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- DAHL, Roald. **Fantastic Mr. Fox**. New York: Viking Books for Young Readers, 2016. Publicado originalmente em 1970.
- DILLEY, Whitney Crothers. **The cinema of Wes Anderson Bringing Nostalgia to Life**. New York: Columbia University Press, 2017.
- DINIZ, Thaís. **Literatura e cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: FALE UFMG, 2005.
- FANTASTIC Mr. Fox. Direção: Wes Anderson. London: 20th Century Studios; Searchlight Pictures; Warner Bros, 2009.
- GARCIA, Cláudia Amorim; CASTRO, Lucia Rabello; SOUZA, Solange Jobim e. Mapeamentos para compreensão da infância contemporânea: a criança, o espaço e as novas tecnologias. In: GARCIA, Cláudia Amorim; CASTRO, Lucia Rabello; SOUZA, Solange Jobim e (org.). **Infância, cinema e sociedade**. Rio de Janeiro: Ravil, 1997. p. 93-107.
- GHIRARDI, Ana Luiza Ramazzina. **Intermedialidade**: uma introdução. São Paulo: Contexto, 2022. *E-book*.
- HAN, Byung-chul. **Morte e alteridade**. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2020.
- HAN, Byung-chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.
- HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gili Brasil, 2013.
- HUNT, Peter. **Crítica, Teoria e Literatura Infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- IMBROISI, Waldyr. O antiprotestantismo nos contos de Grimm: reflexões sobre religião no romantismo. **Graphos**, v. 13, n. 1, p. 77-88, jun. 2011. Disponível em: <https://periodicos.bbn.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/10421/7230>. Acesso em: 12 jan. 2026.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Senac, 2009.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. *In*: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012a. v. 1, p. 15-45.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. *In*: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012b. v. 2, p. 51-73.

SANDRONI, Laura. A estética na literatura para crianças e jovens. *In*: SERRA, Elizabeth D’Angelo (org.). **Ética, estética e afeto na literatura para crianças e jovens**. São Paulo: Global, 2001.

VERAS, Adriane Ferreira; COHEN, Gustavo Vargas. Roald Dahl e a fantástica fábrica de literatura. **Santa Cruz do Sul**, v. 36, n. 60, p. 61-74, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/1954>. Acesso em: 28 abr. 2024.

VIZACHRI, Tânia Regina. De Mickey a Ratatouille: a antropomorfização dos animais nas animações de longa-metragem. **Revista da Associação Brasileira de Ensino de Biologia**, v. 7, p. 7105-7116, out. 2014.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

## NOTAS

---

1 No original: "On a hill above the valley there was a wood. In the wood there was a huge tree. Under the tree there was a hole. In the hole lived Mr. Fox and Mrs. Fox and their four Small Foxes. Every evening as soon as it got dark, Mr. Fox would say to Mrs. Fox, 'Well, my darling, what shall it be this time? A plump chicken from Boggis? A duck or a goose from Bunce? Or a nice turkey from Bean?' And when Mrs. Fox had told him what she wanted, Mr. Fox would creep down into the valley in the darkness of the night and help himself".

2 No original: "Anderson's focus seems to be consumed with the way people fumble their way through life, the awkwardness of this fumbling, and the transcendent futility, and his characters are often misfits with a theme of alienation from the established order".

3 No original: "Mr. Fox looked at the four Small Foxes and he smiled. What fine children I have, he thought. They are starving to death and they haven't had a drink for three days, but they are still undefeated. I must not let them down. 'I... I suppose we could give it a try,' he said. 'Let's go, Dad! Tell us what you want us to do!' Slowly, Mrs. Fox got to her feet. She was suffering more than any of them from the lack of food and water. She was very weak. 'I am so sorry; she said, 'but I don't think I am going to be much help'. 'You stay right where you are, my darling,' said Mr. Fox. 'We can handle this by ourselves'".

4 No original: "its use of a color palette that evokes 1970s interiors (Anderson's films often have deliberate, carefully chosen color schemes – blues, yellows, reds, and oranges, a prominent use of plaids)".