

ANÁLISE CRÍTICA DO FILME *CORDA BAMBA: HISTÓRIA DE UMA MENINA EQUILIBRISTA* – DO LIVRO AO FILME

Alcioni Galdino Vieira*
Alice Atsuko Matsuda**

RESUMO: *Pode-se considerar que a adaptação literária para o cinema parte do conceito de intertextualidade. A teoria intertextual propõe que todo discurso está interligado com outros discursos e, nesse sentido, a adaptação apresenta-se como uma grande rede de discursos entrelaçados, objetivo que o presente artigo pretende demonstrar. Para alcançar esse intuito, primeiramente, será trazida para discussão algumas questões teóricas que irão embasar esse estudo e, em seguida, será apresentada uma análise crítica comparativa da obra literária *Corda bamba*, de Lygia Bojunga (1979) e o filme *Corda bamba – história de uma menina equilibrista*, de Eduardo Goldenstein (2012). Verifica-se que o filme funciona como um hipertexto, com links que impulsionam o leitor-espectador a percorrer um verdadeiro mapa rizomático e atribuir sentido ao texto, de acordo com seu universo perceptivo.*

PALAVRAS-CHAVE: *Intertextualidade. Dialogismo. Gênero fílmico. Corda bamba. Lygia Bojunga.*

A CRITICAL ANALYSIS OF THE MOVIE *CORDA BAMBA: HISTÓRIA DE UMA MENINA EQUILIBRISTA* – FROM BOOK TO FILM

ABSTRACT: *It is taken for granted that the transformation of a literary work into a movie is a matter of intertextuality. According to theories that discuss it, every discourse is intertwined with other speeches, and in this sense, adaptation can be understood as a large network of interwoven voices. The aim of this research is analyzing the transposition of the novel *Corda Bamba*, by Lygia Bojunga, into the movie *Corda bamba – história de uma menina equilibrista*, by Eduardo Goldenstein (2012). The results show that the film works as a hypertext with links, stimulating the reader to wander around a rhizomatic map, and to give meaning to the text, according to his own perception.*

KEYWORDS: *Intertextuality. Dialogism. Filmic genre. Corda Bamba. Lygia Bojunga.*

Introdução

Adaptações fílmicas de obras literárias são muito comuns em meio aos vários recursos tecnológicos existentes na atualidade e com isso surgem uma multiplicidade de gêneros textuais de várias esferas sociais e de tipos de leitores. Há leitores de imagem,

* Universidade Tecnológica Federal do Paraná-Campus Curitiba (UTFPR-Curitiba)

** Universidade Tecnológica Federal do Paraná-Campus Curitiba (UTFPR-Curitiba)

no desenho, pintura, gravura, fotografia; leitor de jornal, de revistas; leitor de gráficos, mapas, sistemas de notações; leitor da cidade, leitor da miríade de signos, símbolos e sinais; leitor-espectador da imagem em movimento, no cinema, televisão e vídeo; leitor das imagens evanescentes da computação gráfica; leitor de texto escrito que, do papel, saltou para a superfície das telas eletrônicas; leitor de telas eletrônicas que transita pelas infovias das redes, constituindo-se em um novo tipo de leitor que navega nas arquiteturas líquidas e alineares da hipermídia no ciberespaço (SANTAELLA, 2004, p. 18).

Dessa forma, conhecer quais são as habilidades cognitivas que esse leitor contemporâneo precisa ter para poder ler os vários gêneros textuais presentes nas esferas sociais se faz necessário. De acordo com Santaella (2004), tendo como base de classificação os tipos de habilidades sensoriais, perceptivas e cognitivas que estão envolvidas nos processos e no ato de ler, de modo a configurar modelos cognitivos de leitor, há basicamente três tipos de leitores: o contemplativo, o movente e o imersivo.

O leitor contemplativo, meditativo da idade pré-industrial, seria o leitor da era do livro impresso e da imagem expositiva, fixa, que surge no Renascimento e perdura hegemonicamente até meados do séc. XIX. É aquele que tem diante de si objetos e signos duráveis, imóveis, localizáveis, manuseáveis: livros, pinturas, gravuras, mapas, partituras, o mundo do papel e do tecido em tela. Esse leitor não sofre, não é acossado pelas urgências do tempo, é um leitor que contempla e medita.

O leitor movente, fragmentado é o leitor do mundo em movimento, dinâmico, mundo híbrido, de misturas sígnicas. Surge na Revolução Industrial, no período do aparecimento dos grandes centros urbanos: o homem na multidão. Nasce com a explosão do jornal, e com o universo reprodutivo da fotografia e do cinema, atravessa não só a era industrial, mas mantém suas características básicas quando se dá o advento da revolução eletrônica, era do apogeu da televisão.

O leitor imersivo, virtual emerge nos novos espaços incorpóreos da virtualidade. É o leitor do séc. XXI que navega numa tela, programando leituras, num universo de signos evanescentes e eternamente disponíveis, contanto que não se perca a rota que leva a eles. É um leitor em estado de prontidão, conectando-se entre nós e nexos, num roteiro multilinear, multisequencial e labiríntico que ele próprio ajudou a construir ao interagir com os nós entre palavras, imagens, documentação, músicas, vídeo etc. (SANTAELLA, 2004).

Portanto, ao se constatar que o conceito de intertextualidade é o ponto fulcral da adaptação literária para o cinema, verificar como isso ocorre, visto que uma rede de discursos se interligam, é essencial para contribuir com o leitor contemporâneo que precisa dar conta de ler vários tipos de texto, como no caso do gênero fílmico. Assim, o

presente artigo objetiva realizar uma análise crítica comparativa da obra literária *Corda bamba*, de Lygia Bojunga (1979) e o filme *Corda bamba* – história de uma menina equilibrista, de Eduardo Goldenstein (2012). Para tanto, como embasamento teórico serão discutidos conceitos de intertextualidade (KRISTEVA, 2005 e GENETTE, 1989); dialogia (BAKHTIN, 1988); morte do autor (BARTHES, 2004); adaptação (HUTCHEON, 2011); obra aberta (ECO, 1991), dentre outros. Verifica-se que o filme funciona como um hipertexto, com links que impulsionam o leitor-espectador a percorrer um verdadeiro mapa rizomático e atribuir sentido ao texto, de acordo com seu universo perceptivo.

Questões teóricas

A terminologia intertextualidade, criada por Julia Kristeva, que nos anos 1960 introduziu as ideias de Mikhail Bakhtin na França, tem seus antecedentes no conceito bakhtiniano de dialogismo, apresentado inicialmente em *A poética de Dostoievski*, obra publicada em 1929.

Bakhtin esclarece que não há um modo particular de relação entre a palavra e o objeto por ela representado, pois não existe um ambiente flexível e adaptável entre a palavra e seu objeto. Por tratar-se de um ambiente de difícil penetração, a palavra adquire particularidade e remodela seu estilo, precisamente na interação com esse ambiente específico. Segundo Bakhtin, ao dirigir-se para seu objeto, a palavra passa por um processo de “excitação dialógica”. A partir do espaço de tensão das palavras e das interferências externas, surgem composições complexas que moldam o discurso e marcam suas camadas semânticas, o que dificulta a expressão e influencia o perfil estilístico do discurso. A isso Bakhtin denomina “natureza dialógica da palavra” (BAKHTIN, 1988, p. 276).

Desse modo, a teoria bakhtiniana propõe não haver relação única entre palavra e objeto, exatamente por existirem outras expressões referentes ao mesmo objeto. A palavra, cujo sentido é de interação, ao participar de um diálogo, funciona como réplica de outra terminologia dentro do próprio diálogo. Por outro lado, cada termo pressupõe uma resposta e se estrutura em função da mesma, o que gera um diálogo vivo. O modo relacional de toda palavra – enquanto produto de outras palavras precedentes e promotora de outras posteriores – propõe uma leitura visivelmente intertextual, pois sugere o não funcionamento do texto como sistema fechado, de constituição autônoma e isento de influência externa. Na concepção de Bakhtin, a palavra sem antecedente verbal somente poderia ser acessada, hipoteticamente, por um Adão bíblico: “O falante

não é um Adão bíblico, só relacionado com objetos virgens ainda não nomeados, aos quais dá nome pela primeira vez. As concepções simplificadas sobre comunicação como fundamento lógico-psicológico da oração nos lembram obrigatoriamente esse Adão mítico” (BAKHTIN, 2006, p. 300).

Esse caráter dialógico alcança todo ato de fala, distinção ressaltada por Morson e Emerson (2008, p. 147). Para os autores, qualquer discurso sugere uma resposta ao texto expresso anteriormente, e toda afirmação é formulada como resposta a outras declarações e de acordo com a expectativa de resposta a ela.

No âmbito da teoria bakhtiniana, a avaliação de um discurso exige que sejam identificadas todas as línguas concernentes a sua composição, nenhuma análise pode ser produtiva sem um conhecimento aprofundado do diálogo das línguas em determinado período. Para compreendê-lo, o enfoque linguístico não basta, é requerida uma intensa compreensão do significado sócio-ideológico de cada língua, além de um entendimento da distribuição social e da ordem das demais vozes ideológicas de um momento histórico determinado. Assim, o dialogismo traduz-se em tipologias diversas de linguagens, discursos sociais e vozes individualizadas que se organizam em forma de diálogo. O conceito de *heteroglossia* é assim estabelecido por Bakhtin e refere-se à característica de estratificação presente em todas as línguas nacionais: linguagens de gerações, dialetos sociais, gírias profissionais, entre outros. “Mais do que reverter o quadro tipológico das criações estéticas, o dialogismo, ao valorizar o estudo dos gêneros, descobriu um excelente recurso para ‘radiografar’ o hibridismo, a heteroglossia e a pluralidade de sistemas de signos na cultura” (MACHADO, 2005, p. 153).

A heteroglossia representa uma propriedade do teor intertextual de toda língua e, por conseguinte, de todo texto, converte-se no discurso do outro na linguagem do outro. Portanto, os postulados bakhtinianos apresentam-se claramente como antecedentes da teoria da intertextualidade. Pressupõe-se, então, que palavras, ao serem empregadas pelo autor do discurso, aludem uma significação proveniente dos usos que outros lhes deram anteriormente, com a finalidade de estabelecer sua comunicação particular. Assim, as intenções do autor são expressas de forma refratária, de modo a converter o texto em um tipo particular de discurso de voz dupla, dialogicamente inter-relacionada. Outro conceito chave para a compreensão de dialogismo é a *poliglossia*. Sua importância radica no fato de que o contato entre línguas destaca a linguagem característica de cada um, sua forma interna e as particularidades das visões de mundo privativas. Nesse sentido, o diálogo entre línguas, a interseção e o contraste entre elas enriquece a produção textual devido ao aspecto intertextual (MORSON; EMERSON, 2008, p. 155-70).

O conceito de intertextualidade cunhado por Kristeva resulta do dialogismo interno da palavra, concebida como instituição ambivalente. A autora apoia um pragmatismo na análise textual, o que a leva a ponderar o processo mental envolvido no decorrer desse tipo de avaliação. Além disso, constitui relações entre dialogismo e intertextualidade, e propõe que a relevância do conceito bakhtiniano reside particularmente no fato de imputar dinamismo às proposições existentes até então sobre os sistemas textuais. Segundo Kristeva, o diálogo e a ambivalência levam à ideia de que “a linguagem poética no espaço interior do texto, tanto quanto no espaço dos textos, é um *duplo*”. (KRISTEVA, 2005, p. 65-73).

A palavra, de acordo com Kristeva, devido a sua característica de ambivalência, possui dois significados: o que adotou de outra palavra originária de um discurso alheio e o que já possuía. Portanto, a palavra ambivalente resulta da junção de dois sistemas de signos. Nesse sentido, a autora define texto como um dispositivo translinguístico apto a redistribuir a ordem à língua relativa ao discurso comunicativo, cujo objetivo é a informação direta, com múltiplos enunciados anteriores ou contemporâneos. Portanto, texto é produtividade. Isto sugere, por um lado, que sua relação com a língua à qual pertence é re-distributiva; por outro, essa produtividade provoca um intercâmbio de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto determinado, diversos enunciados, emprestados de outros textos, se entrecruzam e neutralizam-se uns aos outros (KRISTEVA, 2005, p. 65-75).

Tais entrecruzamentos, segundo Lechte (1990, p. 106-107), implicam, antes de tudo, uma interseção de significados, e não um significado único. Nas relações intertextuais, tem importância vital o conceito kristeviano de *ideologema*, o qual indica a função intertextual materializada nos diferentes níveis estruturais de cada texto, de modo que os enunciados se transformam numa totalidade inserida no contexto histórico e social.

Em *O rumor da língua*, Roland Barthes (2004) propõe “a morte do autor”, isto é, o entendimento de autor como única possibilidade para a produção literária. Na concepção barthesiana, cabe ao autor somente imitar algo precedente, pois originalidade plena é algo impossível de se alcançar. Assim, a literatura contemporânea gira em torno de uma figura autoritária de autor, o qual, sob o ponto de vista linguístico, possui como única função ser o sujeito que se ocupa de escrever. Por isso, Barthes substituir essa ideia de autor pela de *scriptor*, pois “um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (BARTHES, 2004, p. 62-64).

Barthes sugere, ainda, que o leitor, diante da ausência do escritor, ocupe um lugar de importância vital na criação e compreensão do texto:

O leitor, jamais a crítica clássica se ocupou dele; para ela não há outro homem na literatura a não ser o que escreve. Estamos começando a não mais nos deixar engodar por essas espécies de antífrases com as quais a boa sociedade retruca soberbamente a favor daquilo que ela precisamente afasta, ignora, sufoca ou destrói; sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor de pagar-se com a morte do Autor. (BARTHES, 2004p. 64)

Tais pressupostos unem Barthes, Kristeva e Bakhtin. Todos propõem o texto como uma composição fundamentalmente constituída por outros textos com os quais mantém relação, ou seja, como uma rede intertextual. O que constitui o fundamento básico do dialogismo bakhtiniano e da intertextualidade kristeviana. Barthes, assim como Bakhtin, também defende que os textos dialogam entre si e são compostos de citações.

Para Barthes (2004, p. 65-69), o texto representa um campo metodológico, enquanto uma obra significa um fragmento a ocupar espaços nos livros. Ao delimitar essa diferença entre obra e texto, o autor esclarece que as relações intertextuais se dão a partir do texto e não da obra. Esta é vista, enquanto o texto é demonstrado, a obra é sustentada nas mãos e o texto na língua, adquirindo existência quando situado no discurso. Na concepção barthesiana, o texto não pode ser hierarquizado, tampouco se limita à literatura, caracteriza-se especialmente por sua força subversiva em relação às velhas classificações. Desse modo, a obra atua como um signo geral e representa uma classe institucional do desenvolvimento do signo. De maneira oposta, o campo do texto é o significante, em que o significado é posto de forma indefinida. Não é função do texto definir o que a obra significa, mas trabalhar sobre associações e referências cruzadas que revelam a carga simbólica dos elementos textuais. A obra é moderadamente simbólica, enquanto o texto o é radicalmente.

Tal como a língua, o texto apresenta-se de maneira estruturada, porém descentralizada, sem fronteiras. O texto, por ser plural, resulta da pluralidade dos significantes que o abarcam. Tal distinção é favorável ao entendimento do conceito de hipertexto, pois, de acordo com Barthes, todo texto é o intertexto de outro, estando, assim, imerso na intertextualidade. Mais uma diferença entre a obra e o texto reside no fato de que um autor é visto como “pai e proprietário de sua obra”. Por isso, “a ciência literária ensina então a *respeitar* o manuscrito e as intenções declaradas do autor, e a sociedade postula uma legalidade da relação do autor com sua obra (são os ‘direitos autorais’)”. Por outro lado, o texto é lido “sem a inscrição do Pai”. A obra reflete, então, a “imagem de um organismo que cresce por expansão vital (...) o Texto tem a metáfora

da *rede*”, e seu desenvolvimento se dá como uma operação combinatória (BARTHES, 2004, p. 72-73).

Assim, a conceituação barthesiana de texto é amplamente liberal, principalmente, no que concerne à noção de posse sobre o texto. Abolindo-se a figura do autor, o texto passa a não necessitar de uma autoridade paterna, já que tem origem em textos anteriores, competindo ao “scriptor” redigi-lo. Mais do que suprimir o papel do autor, Barthes oferece uma reformulação do conceito de autoria. Esse autor intertextual é consciente dos textos que precedem a sua própria produção e da forma como deve comunicar o texto ao leitor. Desse modo, o patrimônio intertextual de uma obra torna-se transmissível ao leitor.

A obra *Palimpsestos*, de Gerard Genette, cuja primeira edição data de 1982, tem como principal objetivo suprir a ausência de um procedimento exclusivo para a análise das relações intertextuais. O autor apresenta um enfoque pragmático detalhado dos elementos intertextuais, uma fonte importante para a aquisição de um método adequado ao estudo do hipertexto. Genette explica a escolha do título de seu trabalho: “a velha imagem do palimpsesto, na qual se vê, sobre o mesmo pergaminho, como um texto se sobrepõe a outro ao qual não oculta totalmente, mas o deixa transparecer” (GENETTE, 1989, p. 495).

Para Genette, um estudo intertextual – ou hipertextual conforme sua terminologia – não deve ser embasado em *agramaticalidades*. O autor argumenta que todo hipertexto pode ser lido em si mesmo, sem *agramaticalidade* perceptível, pois permite uma significação autônoma e é de certo modo auto-suficiente. Trata-se de um método prático para a análise da intertextualidade, com destaque para a característica global da “transtextualidade ou transcendência textual do texto” (GENETTE, 1989, p. 9), que inclui cinco formas de relações específicas.

A primeira é a *intertextualidade*, delineada como “a presença efetiva de um texto em outro” (GENETTE, 1989, p. 9). O autor ressalta que sua definição é mais restritiva em comparação à de Kristeva, já que as formas nas quais esse fenômeno se manifesta são, conforme Genette, bastante específicas: a citação, o plágio e a alusão. O segundo tipo de relação transtextual refere-se à *paratextualidade*, isto é, a relação do texto propriamente dito com o seu paratexto: prólogo, prefácio, título, subtítulo, intertítulo, epílogo etc. A terceira forma é a *metatextualidade*, por meio da qual, sem nenhuma citação, um texto se relaciona com outro, como ocorre no caso da crítica. O quarto tipo de relação transtextual é a *hipertextualidade*, ou seja, a união de determinado texto, o hipertexto, a um texto anterior, o hipotexto, inserindo-se de maneira diferente a de um comentário, fato que distingue essa tipologia da metatextual. É denominado hipotexto o texto de origem, que colabora para a produção de um hipertexto ou texto derivado do

precedente. Por fim, o quinto tipo de relação específica da transtextualidade genettiana é a chamada *arquetextualidade*, definida como “o conjunto de categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários etc. – do que depende cada texto particularmente” (Genette 1989, p. 11).

Segundo Genette, todas as obras são, em última instância, hipertextuais, trata-se de uma característica intrínseca à produção literária. As relações hipertextuais genettianas equivalem em conteúdo, ainda que não em terminologia, às relações intertextuais propostas por Kristeva e Barthes. Desse modo, podem ser concebidas como relações intertextuais no sentido mais amplo do conceito. O próprio Genette apresenta acepções paralelas de intertextualidade e hipertextualidade ao destacar o fato de que ambas as categorias congregam um corpus em que a relação entre os textos é explícita: “A hipertextualidade nada mais é do que um dos nomes dessa incessante circulação de textos sem o que a literatura não valeria à pena” (GENETTE, 1989, p. 497).

Genette sublinha a importância da distinção entre os dois tipos básicos de relações hipertextuais, que segundo o autor são a *transformação* e a *imitação*. A hipertextualidade é uma característica inerente à textualidade: “todo estado redacional funciona como um hipertexto em relação ao precedente, e como um hipotexto em relação ao seguinte. Desde o primeiro esboço à última correção, a gênese de um texto é um assunto de hipertextualidade” (GENETTE, 1989, p. 491). O autor ressalta também a importância de se ter uma percepção dessa relação hipertextual, considerando que quando isso não ocorre, a presença da hipertextualidade não tem validade.

O hipotexto é, então, aquele texto que não se oculta completamente, já o hipertexto é o texto que se sobrepõe, definido por Genette como “uma mescla indefinível, e imprevisível no detalhe, de seriedade e de jogo, (de lúcido e lúdico), de produção intelectual e de diversão” (GENETTE, 1989, p. 495). Desse modo, a intenção do autor hipertextual é, principalmente, a de entreter-se e entreter por intermédio da recriação de textos anteriores num novo texto.

Adaptação para o cinema é um conceito ambíguo, tanto semanticamente como conceitualmente. Entre as suas múltiplas conotações, a palavra *adaptação* pode significar uma composição artística que foi reformulada em uma nova forma, uma alteração na estrutura ou função de um organismo para torná-lo melhor equipado para a sobrevivência, ou mesmo a modificação da atividade individual ou social no ajuste para ambientes sociais. O que todas essas definições têm em comum é uma hierarquia e valorização tacitamente implícita: assume-se a existência de uma origem à qual o trabalho de reformulação da arte está em dívida, ou restrições biológicas ou sociais às quais o indivíduo não deve conformar-se para poder sobreviver. O preconceito implícito

nas próprias conotações da palavra afetou a teorização e os estudos sobre adaptação para o cinema, o que é mais visivelmente refletido no critério de fidelidade.

Whelehan (2006) explica que durante muito tempo o debate sobre adaptação de obras literárias para o cinema foi dominado pelas questões de fidelidade à fonte e tendências de priorização da obra original sobre suas versões cinematográficas. Segundo Hutcheon (2011), adaptações foram vistas pela maioria dos críticos como inferiores por carecerem da riqueza simbólica dos livros e de seu *espírito*. Para os críticos, o grande defeito das adaptações seria o empobrecimento do conteúdo do livro devido a omissões necessárias na trama e a incapacidade dos cineastas para ler e representar os significados mais profundos do texto.

Para Chatman (1980), outro ponto de crítica refere-se aos problemas de percepção relacionados com a visualidade do meio cinematográfico, já que o cinema constrói imagens definidas e concretas em detrimento daquela imagem aberta criada pelo livro e reconstruída na imaginação dos leitores. As características verbalmente transmissíveis de heróis, lugares e as relações espaciais entre eles, abertas a inúmeras possibilidades de decodificação no processo de imaginação, diluem-se mediante a filmagem. O meio visual foi, portanto, considerado como o destruidor de muitas das sutilezas com que a palavra impressa molda o universo interno de uma obra literária na interação com a resposta do leitor.

Assim, para ser avaliado como uma boa adaptação, um filme deveria chegar a um acordo com o que foi considerado como o *espírito* do livro e levar em conta todas as suas camadas de complexidade. Mas, por outro lado, não há como garantir que a imagem criada por um leitor seja melhor do que aquela construída por outra pessoa. Além disso, é improvável que se chegue a uma definição exata de quais são os elementos da obra literária que conformam seu *espírito* e que sejam indispensáveis para o seu reconhecimento em outro meio. Afinal, é infundado o pressuposto de que uma abordagem literária seja capaz de revelar verdades finitas e últimas sobre a identidade de um livro de modo a fornecer modelos exatos para a sua compreensão.

Conceber as adaptações a partir de uma perspectiva de fidelidade à obra original revelou-se uma visão muito limitante. Assim, a literatura passou a ser concebida cada vez mais como arte não adepta ao fechamento e que não se limita apenas a uma única abordagem, tampouco se refugia atrás de uma ordem interpretativa construída a partir de procedimentos pré-estabelecidos. Literatura, assim como outras artes, sugere uma vasta área de possibilidades comunicativas para um diálogo com o público. De acordo com a teoria de uma obra aberta, proposta por Umberto Eco (1991), significados que poderiam ser vistos como acontecimentos que tiveram lugar no tempo e na imaginação do leitor. Por conseguinte, tornou-se necessário enfatizar de maneira diferente não a

fonte, mas o caminho em que os significados foram reconstruídos no processo de recepção. Os cineastas passaram a ser vistos como leitores com seus próprios direitos e cada adaptação tornou-se o resultado de processos da leitura individual.

Nas últimas décadas de pesquisas, de acordo com Stam (2003), tem havido uma mudança significativa em direção a essa atitude de não hierarquização. Os debates “passaram de um discurso moralista sobre fidelidade ou traição para um discurso menos valorativo sobre intertextualidade” (STAM, 2003, p. 234). Adaptações são agora analisadas como produtos de criatividade artística, dentro de um fluxo contínuo de variações intertextuais, em processos constantes de reciclagem e transformação.

Quando uma adaptação é comparada com a obra literária que se baseia, a tensão recai sobre as formas movidas pelos criadores de cinema dentro do campo de conexões intertextuais e como eles empregam os meios de expressão oferecidos pela arte fílmica para transmitir significados. Uma adaptação é vista como interpretação, como uma visão específica e original de um texto literário, e até mesmo se permanece fragmentário, vale à pena porque incorpora o livro em uma rede criativa de atividades e comunicação interpessoal.

Uma adaptação como interpretação não precisa capturar todas as nuances de complexidade do livro, mas deve ser uma organização independente, coerente e convincente, uma criação com suas próprias sutilezas de significados. Em outras palavras, cabe à adaptação permanecer fiel à lógica interna criada pela nova visão da obra adaptada. Mesmo quando a leitura de determinada obra feita pelo cineasta difere da percepção individual de um leitor, este tende a respeitar a visão do cineasta quando as alterações brotam de um esquema bem pensado e podem dar um novo sentido ao texto.

Tal atitude parece ser possível somente quando se é capaz de desenvolver uma relação de distanciamento com o texto literário. As coisas parecem diferentes no caso de adaptações que são baseadas em livros prestigiados pelo grande público, obras que se tornaram parte integrante da imaginação popular. Os livros favoritos possuem a capacidade de fazer com que o leitor mergulhe em um reino mágico, em uma atmosfera que abraça todos os sentidos. Ao observar uma adaptação, o leitor busca prolongar essa magia, mas o forte desejo de revisitar o apreciado mundo do livro através do filme produz uma sensação de expectativa esperançosa misturada com ansiedade, porque o filme vai interferir nesse mundo que é estimado. Uma adaptação que não responde a essa visão pessoal do livro é imediatamente vista como um ataque a sua integridade.

Filmes contextualizam livros em um ambiente visível e audível e convidam o leitor a descobrir caminhos insuspeitados de se ver e ouvir coisas. Uma combinação específica de imagens e sons pode fornecer *insights* sobre a natureza dos significados que não se prestam facilmente à exploração verbal. As ideias e referências codificadas

em símbolos e os diferentes aspectos da vida uma vez decodificados de modo particular mostram uma nova perspectiva e o leitor aprende a apreciar um texto literário em um nível diferente, começa a perceber que muitos de seus elementos obtêm uma nova vida quando interpretados no contexto da especificidade do novo meio. Essa oscilação entre diferentes meios de comunicação é de grande importância para a percepção individual do mundo, pois localiza obras de arte no campo energético entre os diferentes modos de comunicação e para além dos limites de um meio particular.

Cada obra estabelece as bases para muitas possíveis adaptações porque cada arte pode jogar com elementos de outras artes. Dispositivos artísticos, tais como metáforas ou símbolos não são apenas meios literários de transmissão de significado, estruturas simbólicas existem em todas as formas de atividade artística, em todos os domínios da criação humana, e o uso de alguns dos dispositivos que são característicos de outros meios não podem ser vistos como contração de outras artes, mas como uma escolha entre a vasta gama de possibilidades midiáticas oferecidas pela natureza do mundo e decorrente dos desejos dos seres humanos de se comunicar e explorar seus sentidos.

As manifestações literárias e artísticas são desenvolvidas, pensando-se no ser humano de uma maneira integral, em que a percepção do mundo é possível através da unidade de sentidos, portanto, uma obra não pode ser vista de forma isolada e com foco em um pequeno intervalo de possibilidades sensoriais oferecidas por um meio específico. Uma pintura, por exemplo, não é apenas uma imagem, mas também a temperatura das cores, a textura e a história dos padrões que as cores expressam. Essas faculdades de todas as formas de expressão artística provam o seu caráter transitório e mediado e convida para traduções e decodificações sem fim.

A adaptação fílmica é particularmente agradável porque combina o universo conceitual de um texto literário com imagens e sons e traz a literatura de volta a sua unidade original de palavra falada, sublinhada pela música e acompanhada pela presença física da execução do artista. Esta presença corporal de um ser humano parece apelar com mais força aos sentidos. No processo de adaptação, para além de serem traduzidas para uma sequência visível de imagens, as palavras escritas de um livro são transformadas em um texto oral, falado pelos atores ou por um narrador e recebido pelo público através da audição. A força da palavra falada é, sem dúvida, intensificada pela música usada no filme. O público pode extrair muito prazer das melodias e ritmos que criam humores e aumentam as emoções provocadas pela história, mas também pode analisar as formas como a música reforça a riqueza simbólica da obra literária, e ao estabelecer novas relações entre seus elementos lança nova luz sobre os significados e multiplica suas perspectivas interpretativas.

Análise de corda bamba: obra x filme

O filme abre com um prólogo, uma apresentação de vários palhaços num circo com platéia, trata-se de um funeral de um palhaço. O autor parece querer retratar, logo de início, a realidade muitas vezes triste e sofrida dos artistas circenses. Por meio de metalinguagem, o funeral expressa a vida árdua de um palhaço, que precisa representar e promover o riso, quando, ao contrário disso, está triste, com o coração enlutado.

Há referências diretas ao filme *Os palhaços*, de Federico Fellini, especialmente à cena do funeral de um palhaço apresentada nesse filme. Concomitantemente, referencia-se também um episódio do seriado *Chaves*, intitulado *A morte do Seu Madruga*; este, por sua vez, é também uma referência ao cinema felliniano.

O filme une-se especificamente ao seriado televisivo por meio da trilha sonora, com uma execução estilizada da *Marcha Fúnebre* por intermédio do uso de instrumentos musicais regionais, tais como acordeom, zabumba e rabeca. Há também, ali, uma forte referência ao cancionista popular, mais especificamente uma canção gravada por Tônico e Tinoco, intitulada *Vida de Palhaço*, a qual retrata a dor de um palhaço que precisa continuar seu show apesar da notícia da morte de sua mãe.

Ao trazer a temática da morte, já na abertura do filme, de certa forma indica que o assunto terá importância crucial na narrativa, enquanto que na obra literária isso não é indicado ao leitor. A narração inicia *in media res*, momento em que Maria está sendo levada pelos amigos Barbuda e Foguinho à casa de sua avó. Depois, por meio da analepse, que o leitor, ao juntar as peças do quebra-cabeça, vai entendendo o que houve com a garota.

Após essa abertura com a encenação do funeral pelos palhaços, o filme inicia com a menina Maria a observar o ambiente de um circo. A câmera faz um giro de 360° ao redor da menina e na sequência um *contra-plongée*, ou seja, o teto do circo visto sob a perspectiva da criança. A sequência é interrompida pelos personagens Barbuda e Foguinho, que pedem para a menina pegar sua bolsa para, então, levá-la ao seu novo lar, isto é, a casa da avó. Ao chegarem a casa encontram a avó juntamente com outras crianças. A avó logo avisa que Maria não vai mais viver e trabalhar no circo. Um plano fechado (*close-up*) da janela marca a noite escura; a câmera retorna à janela, agora com um *close-up* em Maria, que observa aquele novo mundo visto a partir da janela da casa, e não mais na perspectiva do circo. Maria, triste, fecha a janela, como se estivesse também ela fechada àquela mudança em sua vida.

Retira debaixo de sua cama seu vestido de equilibrista e sua boneca de pano. Maria adormece abraçada à boneca e tem um sonho. Neste, uma música de ciranda é cantada com uma voz feminina em *off*: "Perdi meu anel no mar, não pude mais

encontrar e o amor me trouxe a concha de presente pra te dar”. Ainda no sonho, a figura de um mágico manuseia sua caixa e a abre, a câmera ‘entra’ por essa abertura da caixa, por intermédio de um *zoom in*, e a imagem abre-se no corredor de uma outra casa, com muitas portas, indicando lembranças do passado de Maria.

No café da manhã a avó anuncia que já matriculou a menina na escola, mas Maria diz querer voltar para casa. E continua a observar o mundo lá fora através da janela. Ela observa as crianças que brincam de bola, e um *contra-plongée* de Maria inverte a ótica do observador: agora é o mundo que, da janela, observa a Maria. Um mundo que visto de cima parece tão pequeno, como mostra o ângulo de câmera alta ao apresentar a perspectiva da menina a partir do alto da janela, é como se esse novo universo não tivesse o mesmo encantamento daquele vivenciado por Maria no circo durante sua primeira infância.

Um plano aberto mostra a menina debruçada na janela. Sua vida, suas memórias, seu conhecimento tornam amplos os espaços observados por ela, apesar das restrições impostas pela nova realidade e materializadas naquele estreito espaço de observação.

A memória perdida vai se recuperando nos sonhos que Maria tem, neles ela monta seu próprio picadeiro, esticando a corda de um prédio a outro, por onde se equilibra. Assim, a janela do prédio vizinho revela a vida de seus pais, o confronto destes com a avó que não apoiava seu namoro. Um relógio sem ponteiros é apresentado em plano detalhe, a todo o momento ele ‘sinaliza’ as ações.

Após retomar sua memória, lembrou-se de como seus pais, famosos equilibristas de um circo, morreram ao sofrer um acidente quando se apresentavam sem a rede de proteção por exigência do dono do circo. Então Maria escreve para Barbuda e conta como tem tentado a cada dia se acostumar com sua nova realidade, buscando adaptar-se à escola e à vida com a avó. Cabe ressaltar que no livro Barbuda conversa com Maria por telefone, e não por carta.

O filme termina com um plano aberto de um cenário de mar do Rio de Janeiro, a voz em *off* da avó diz que a menina tem mania de se equilibrar, mas Maria responde que gosta de se equilibrar. Em primeiro plano, a menina anda na areia como se estivesse se equilibrando na corda bamba, como quem vai buscar do equilíbrio, de adaptar-se a essa espécie de corda bamba que é a vida.

Aqui, um elemento torna-se primordial: o hipertexto. Para Pierre Lévy “dar sentido a um texto é o mesmo que ligá-lo, conectá-lo a outros textos, e, portanto, é o mesmo que construir um hipertexto” (LÉVY, 2002, p. 72). Assim, a adaptação de *Corda Bamba* para o cinema é, em sua amplitude, um hipertexto que congrega inúmeros *links* e *hiperlinks*. Trata-se de uma obra de caráter intertextual sob vários aspectos, e nesse sentido o termo ideal para sintetizar esse projeto é multiplicidade.

A obra possui uma proposta de abordagem educacional na perspectiva dialógica, tanto em sua estrutura interna, como em seus produtos derivados (site, material de apoio ao ensino, oferta de palestras em escolas). Pois o ensino é proposto a partir da multiplicidade de vozes, e o filme como um hipertexto que serve de catalisador desse processo de formação do jovem leitor.

A adaptação é posicionada como “Um filme para toda a família”. Desse modo, o diretor busca alcançar a diversidade de público por meio de inúmeras referências cinematográficas. O que funciona como um hipertexto, com links que impulsionam o *leitor-scriptor* a desenvolver uma forma de leitura imersiva e atribuir sentido ao texto, de acordo com seu universo perceptivo.

O filme estabelece um diálogo entre literatura e cinema intrinsecamente, de forma legítima, pois a ideia de realizar uma adaptação da obra literária *Corda Bamba* para o cinema não surgiu de uma motivação mercadológica, mas de um diretor que desde a infância é também um leitor de Lygia Bojunga. *Corda Bamba* para o cinema cria múltiplas possibilidades de leitura no âmbito do universo cinematográfico por intermédio de um rico hipertexto que inclui “toda a família”, e firma-se, com isso, uma nova dinâmica de ensino-aprendizagem para além das fronteiras da escola. Ou seja, os pais e outros responsáveis pelo jovem são estimulados a participar de sua formação. Por fim, a obra vai muito além dos limites mercadológicos da indústria do cinema, pois seus produtores colocam explicitamente a sétima arte como ferramenta a serviço do ensino da literatura e da formação de leitores.

Temas de especial relevância na atualidade também são abordados, direta ou indiretamente, como a questão do transgênero, colocada sutilmente no filme quando se faz a opção por um ator do sexo masculino para interpretar a Barbuda, preservando certa masculinidade na caracterização física da personagem, apesar de seus trajes femininos e de sua personalidade extremamente maternal. Também a diversidade de formas de união afetiva é apresentada, por meio do casal Foguinho e Barbuda, sem que haja nenhum estranhamento por parte dos demais personagens, incluindo as crianças que reagem ao casal de forma bastante carinhosa.

Considerações finais

A análise do filme, adaptação da obra – *Corda bamba*, de Lygia Bojunga –, possibilitou verificar que ele se apresenta como uma grande rede de discursos entrelaçados, comprovando a tese de que a adaptação literária para o cinema parte do conceito de intertextualidade.

Observou-se as várias intertextualidades presentes no filme e um diálogo constante com a obra literária de Lygia Bojunga, necessitando de um leitor movente, do mundo em movimento, dinâmico, do mundo híbrido, de misturas sógnicas (SANTAELLA, 2004). Tanto o leitor do filme como da obra literária precisam ser participativos, necessitando fazer os links com os outros textos presentes no filme. Quanto mais o leitor tiver a capacidade de dialogar com outros textos presentes na adaptação fílmica, mais aprofundamento terá da obra cinematográfica. Além disso, de acordo com o que já foi comentado, a adaptação fílmica não invalida a leitura da obra, visto que muitas questões, por causa do próprio gênero fílmico, são impossíveis de serem aprofundadas. Já na obra literária é possibilitado ao leitor contemplativo, meditativo, ao leitor da era do livro impresso e da imagem expositiva, fixa, segundo Santaella (2004), realizar as inferências que a narração solicita.

No livro, a volta de Maria ao seu passado é feita entre o sonho e a realidade, em que a garota vai abrindo as portas, cada uma de uma cor, representando a fase de sua vida. As portas abrem de acordo com a cronologia dos acontecimentos vivenciados por Maria, possibilitando recuperar a sua memória e passar por um processo terapêutico, encontrando a sua identidade e se afirmando como pessoa, tornando uma menina segura de suas convicções e de seu futuro. No filme, esse retrocesso ao passado é sugerido por meio da figura de um mágico que manuseia a sua caixa e a abre como se fosse uma câmara em que o *zoom* dá ao corredor de um outro prédio, e não é representado de forma tão aprofundado como na obra.

Outras questões são trazidas na obra, que no filme não são tão aprofundadas, como a diferença social gritante que há na sociedade, por meio das histórias de vida das personagens a Velha da História e a Dona Maria Cecília, além de Márcia e Marcelo. O livro aborda também a questão da segurança de trabalho e a relação patrão e empregado, forçando, muitas vezes, o artista a arriscar a sua vida para que o dono do circo tenha lucro.

Portanto, pode se afirmar que Eduardo Goldenstein foi feliz na sua produção, sabendo elaborá-la muito bem esteticamente. O filme pode ser considerado um hipertexto, com links que incentiva o leitor-espectador a elaborar um mapa rizomático, atribuindo sentidos, conforme as experiências e leituras vivenciadas, enfim, sua biblioteca vivida.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *The dialogic Imagination*. Trad. Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1988.
- _____. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins fontes, 2006.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2. ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOJUNGA, Lygia. *Corda Bamba*. 20. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1998.
- CHATMAN, Seymour Benjamin. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Nova Iorque: Cornell University P, 1980.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos*. Madri: Taurus, 1989.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis, Editora da UFSC, 2011.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. 2. ed. Trad. Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2002.
- LECHTE, John. *Julia Kristeva*. Londres: Routledge, 1990.
- MACHADO, Irene de Araújo. “Gêneros discursivos”. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 151-166.
- MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, Papirus, 2003.
- SANTAELLA, Lucia. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2004. (Comunicação).
- WHELEHAN, Imelda. “Adaptations: the contemporary dilemmas”. In: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. *Adaptations: from text to screen, screen to text*. Nova Iorque, Routledge, 2006. p. 3-19.