

# ***CORDA BAMBA: A ADAPTAÇÃO DA OBRA LITERÁRIA PARA O CINEMA E A REPRESENTAÇÃO DA INFÂNCIA***

Alice Atsuko MATSUDA\*  
Alcioni Galdino VIEIRA\*\*

- **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 por meio de um estudo comparativo entre a obra e a adaptação ao filme de *Corda bamba*. Além disso, a obra e o filme trazem a representação da infância de modo emancipatório. Para alcançar esse intuito, primeiramente, serão trazidas para discussão algumas questões teóricas que irão fundamentar este estudo e, em seguida, será apresentada uma análise crítica do filme *Corda bamba* – história de uma menina equilibrista, produzido em 2012, pelo diretor Eduardo Goldenstein, uma adaptação do livro *Corda bamba*, de Lygia Bojunga (1979). 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:** Corda bamba. Gênero filmico. Intertextualidade. Lygia Bojunga. Semiótica.

## **Introdução**

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

---

\* UTFPR – Universidade Tecnológica Federal do Paraná – Campus Curitiba – Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação – Curitiba – PR – Brasil. 80230-901 – alicem@utfpr.edu.br.

\*\* UTFPR – Universidade Tecnológica Federal do Paraná – Campus Londrina – Departamento Acadêmico de Ciências Humanas e Sociais – Londrina – PR – Brasil. 86036-370 – alcionig@utfpr.edu.br.

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, multissequencial 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 e verificar como isso ocorre, visto que uma rede de discursos se interliga com a contribuição do leitor contemporâneo, que precisa dar conta de ler vários tipos de texto, como no caso do gênero filmico. Assim, o presente artigo objetiva realizar uma análise crítica do filme *Corda bamba* – história de uma menina equilibrista, produzido em 2012, pelo diretor Eduardo Goldenstein, uma adaptação da obra literária *Corda bamba*, de Lygia Bojunga (1979). Além disso, pretende verificar como a criança está representada nos dois gêneros textuais: filmico e literário. Para tanto, como embasamento teórico serão discutidos conceitos de semiótica peirceana (PEIRCE, 2005; SANTAELLA,

2005), intertextualidade (KRISTEVA, 2005); dialogia (BAKHTIN, 1988); morte do autor (BARTHES, 2004); adaptação (HUTCHEON, 2011); obra aberta (ECO, 1991), representação da infância (ZILBERMAN, 2003), entre outros. Verifica-se que o filme funciona como um hipertexto (texto derivado) da obra *Corda bamba* (hipotexto<sup>1</sup>- texto fonte), com *links* que impulsionam o leitor-espectador a percorrer um verdadeiro mapa rizomático e atribuir sentido ao texto de acordo com seu universo perceptivo.

## **Relações de hipertextualidade**

O tema da representação da infância pela literatura e pelo cinema remete à concepção peirceana de signo e seu caráter triádico. Para Peirce, o signo está sempre no lugar de algo, representa alguma coisa e faz a mediação entre o objeto representado e seu interpretante. Para representar algo, na perspectiva de um símbolo, um signo deve ter a característica de uma convenção, um caráter de lei como, por exemplo, o uso no cinema de técnicas de enquadramento de câmera que atuam como signos estruturados por convenções cinematográficas e servem de mediação entre alguma intenção específica do cineasta e o sentido atribuído pelo espectador em relação a uma cena do filme (SANTAELLA, 2005).

No centro da semiótica peirceana está a ideia de interpretação. Peirce (2005) argumentou que a relação signo-referente não é capaz, por si só, de manter uma explicação completa da representação, a qual é triádica, pois envolve um signo, um objeto e um interpretante. Este vai além da noção de intérprete, já que o signo carrega em si potenciais interpretativos; trata-se do interpretante imediato, da interpretabilidade do signo. Há também o interpretante dinâmico, ou seja, qualquer interpretante real formado, e o interpretante final, isto é, a interpretação ideal desse signo para seu propósito. Por fim, o interpretante lógico final, que sinaliza para uma mudança de hábito.

Santaella (2005) explica que cada aspecto da relação de representação – signo, objeto, interpretante – ressoa como um dos elementos da divisão central de signos proposta por Peirce em termos de ícones, índices e símbolos. Um ícone é um signo que exhibe seu objeto em virtude de uma semelhança. Um índice é um signo que exhibe seu objeto de uma maneira causal, significa o objeto por estar realmente conectado a ele. A qualidade essencial de um índice é sua capacidade de atrair a atenção ao apontar para seu objeto. Por fim, um símbolo é um signo porque é usado e entendido como tal, isto é, depende de uma regra convencional, e cresce através do uso e da experiência.

---

<sup>1</sup> Termo empregado por Gérard Genette na obra *Palimpsestos – a literatura de segunda mão*, referindo-se a uma obra anterior que se une a uma outra posterior, “do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário” (2010, p. 18).

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 Dostoiévski*, obra publicada em 1929.

Dentro da perspectiva bakhtiniana, Morson e Emerson (2008) explicam o caráter dialógico alcançado por todo ato de fala. 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. 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 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). A palavra, de acordo com a autora, devido à sua característica de ambivalência, possui dois significados: o que adotou de outra palavra originária de um discurso alheio e o que já possuía. 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. Uma espécie de produtividade capaz de provocar o intercâmbio de textos, a intertextualidade: no espaço de um texto determinado, diversos enunciados, emprestados de outros textos, entrecruzam-se e neutralizam-se uns aos outros. A função intertextual materializa-se nos diferentes níveis estruturais de cada texto, de forma que os enunciados se transformam numa totalidade inserida no contexto histórico e social (KRISTEVA, 2005, p. 65-75).

A concepção barthesiana de texto também inclui a intertextualidade como o principal elemento para a diferenciação entre obra e texto. Barthes (2004) pressupõe que 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. Tal como a língua, o texto apresenta-se de maneira estruturada, porém descentralizada, sem fronteiras. Por ser plural, o texto 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).

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.

Barthes (2004) propõe, ainda, “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 substitui 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). Sugere, ainda, que o leitor, diante da ausência do escritor, ocupe um lugar de importância vital na criação e compreensão do texto.

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”. Entretanto, conceber as adaptações a partir de uma perspectiva de fidelidade à obra original revelou-se uma visão muito limitante. Nas últimas décadas de pesquisas, segundo 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.

De acordo com a teoria de uma obra aberta, proposta por Umberto Eco (1991), significados podem ser vistos como acontecimentos que tiveram lugar no tempo e na imaginação do leitor. Por conseguinte, torna-se necessário enfatizar de maneira diferente não a fonte, mas o caminho em que os significados foram reconstruídos

no processo de recepção. Nessa perspectiva, o cineasta passa a ser visto como leitor com seus próprios direitos, e cada adaptação torna-se o resultado de processos da leitura individual.

Adaptações filmicas 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 signos 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.

### **A representação da infância na obra *Corda bamba* e na adaptação filmica *Corda Bamba – história de uma menina equilibrista***

O filme abre com um prólogo, uma apresentação de vários palhaços num circo com plateia, 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, há a referência também a 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 cancionero popular, mais especificamente uma canção gravada por Tonico 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.

O aporte barthesiano propõe que o texto não pode ser hierarquizado, tampouco se limitar à literatura, pois se caracteriza, especialmente, por sua força subversiva em relação às classificações precedentes. 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 é radicalmente simbólico. A partir do espaço de tensão da obra e das interferências externas, surgem arranjos complexos que moldam o discurso e marcam suas camadas semânticas.

Assim, por intermédio dos entrecruzamentos textuais, da intertextualidade, é suprimida a concepção de autoria única, 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. 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 da obra torna-se acessível ao leitor.

A análise de produtos cinematográficos, a partir da abordagem semiótica, tem como foco o estudo da dinâmica dos signos, considerando-se as especificidades da linguagem fílmica. O cinema é, sem dúvida, um sistema de significação; a arquitetura de um filme é projetada para mediar sentidos entre o objeto representado e uma mente interpretante. Particularmente, a semiótica peirceana considera um modelo triádico de signo, em que o signo conecta não apenas um significante a um significado, mas também a um interpretante, ou seja, uma instância que assume a relação entre a parte visível do signo e o referente. A semiótica de Peirce leva em conta também o contexto, no qual os três componentes do signo são projetados. Por isso, qualquer sistema de significação congrega um lugar geográfico e uma temporalidade.

Ao trazer a temática da morte já na abertura do filme, de certa forma, indica que o assunto terá importância crucial na narrativa, enquanto 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.

No contexto da semiótica peirceana, é possível pensar que a obra *Corda bamba* é signo que representa uma determinada realidade, isto é, seu objeto. Há um objeto imediato contido no signo, ou seja, a história narrada pelo livro, com todas as suas particularidades. Ela passa a ser objeto da adaptação fílmica que atua também como signo de outro signo, isto é, o livro – o hipotexto. Porém, num contexto mais amplo, que seria o do objeto dinâmico representado pelo signo, a obra delinea uma determinada representação da infância, dos acontecimentos e conflitos típicos dessa fase da vida. Por exemplo, a criança retratada na obra de Lygia Bojunga e em sua adaptação cinematográfica precisa aprender a lidar com o luto decorrente da perda dos pais e com todas as dores daí resultantes. Para tanto, ela se apoia na construção de um universo paralelo, um mundo de fantasias, e tem o respaldo de



todos os elementos lúdicos do cenário circense, exatamente em busca de lidar com sua difícil realidade.

Ao contrário da imagem fixa, a imagem cinética possui uma duração, o componente temporal é imediatamente nela inscrito. Em alguns casos, esse jogo com o tempo tem impacto na narrativa e na percepção do intérprete, podendo até mesmo servir a uma visão de mundo. É possível, ainda, distinguir entre tempo individual e coletivo. O tempo individual refere-se à percepção da mente interpretante, por exemplo, enquanto para alguns o tempo passa rapidamente, para outros ele se arrasta. Esse efeito é alcançado, principalmente, pelo uso de câmera subjetiva e planos dedicados às reações dos personagens. O tempo coletivo diz respeito às percepções advindas de um padrão cultural socialmente estabelecido, ele considera todos os ritmos e normas concebidos pela cultura e fornece as possibilidades referenciais.

Nesse sentido, Maria é representada em grande parte como uma criança inserida em uma temporalidade individual, seu próprio tempo, indicando a vivência em um mundo fechado, imaginário, no qual os laços parentais estão ausentes. Os diferentes tamanhos de planos colocam o espectador a uma distância maior ou menor daquilo que ele observa, o que afeta seu envolvimento psicológico. Em *Corda bamba*, há o uso extensivo de planos fechados para mostrar a personagem infantil protagonista, de maneira a evocar no espectador uma maior empatia por essa personagem. Por outro lado, se a protagonista fosse apresentada exclusivamente por planos amplos, o espectador teria de imediato uma vasta contextualização da personagem, mas seu interesse por ela possivelmente diminuiria em função do distanciamento visual.

Como todas as linguagens, a cinematográfica caracteriza-se por um conjunto de elementos, materiais e abstratos, estruturais ou formais, cujas articulações apontam para as estratégias retóricas em ação nos filmes. Essa linguagem híbrida incorpora imagens fotográficas em movimento, múltiplas e serializadas; notações gráficas, como legendas e referências internas à imagem; som fonético, isto é, as vozes; som musical; som analógico, ou seja, os ruídos. Oferece, portanto, um alto grau de heterogeneidade em comparação ao livro impresso.

A imagem filmica apresenta duas características materiais importantes: é plana, ou seja, composta de duas dimensões, e delimitada por um enquadramento. Esses recursos aparentemente inócuos têm consequências importantes para a semiose. Apesar de seu aspecto bidimensional, a ilusão de profundidade é possível graças ao uso das técnicas de perspectiva monocular e profundidade de campo. Desse modo, o que dá fundamento ao filme para que funcione como signo são os componentes estruturais que normatizam a linguagem cinematográfica e audiovisual. Por atuar como lei, a face da significação, isto é, o signo em si mesmo, apresenta-se como um legi-signo e, em sua relação com o objeto representado, atua como símbolo. Consequentemente, a linguagem cinematográfica, por seu alto grau



de generalização, é apreendida pelo interpretante dinâmico, o intérprete, como um signo argumentativo.

Após a 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 criança 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 à casa, encontram a avó 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.

A noção de plano, exclusiva dos produtos cinematográficos e audiovisuais, abrange vários parâmetros, tais como dimensão, quadro, ponto de vista, movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens. A perspectiva monocular implica um único ponto de vista e, portanto, uma determinada distância da cena observada. A distância entre o observador e a coisa observada se traduz em tamanhos de planos, os quais variam de *close-up* ao plano de larga escala. O corpo humano serve aqui de padrão de referência. Os tamanhos dos planos afetam a possibilidade de contextualizar ou não o que é observado, bem como incidem na percepção do espectador. Desse modo, uma imagem animada apresenta um assunto que pode ser contextualizado ou descontextualizado. No primeiro caso, o grau de indexicalidade do signo é suficiente para que a imagem esteja relacionada a um existente, o público consegue identificar o local em que o assunto está inserido. No outro caso, há ausência de signos indiciais, o assunto não está inscrito em um espaço particular, predominando o caráter qualitativo do signo. Obviamente, quanto mais estreito é o campo, como no *close-up*, quanto menor a distância entre o observador e o sujeito, menos provável que o mesmo seja contextualizado, o espaço em torno dele é muito pequeno para conter pistas espaciais suficientes. Em um filme, a predominância de cenas descontextualizadas pode fazer com que uma personagem infantil pareça desconectada de qualquer vida coletiva e que o escopo de suas ações seja limitado.

Em uma cena subsequente do filme, Maria retira debaixo de sua cama seu vestido de equilibrista e sua boneca de pano. 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 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 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, na qual se equilibra. Assim, a janela do prédio vizinho revela a vida de seus pais, o confronto deles 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.

Verifica-se a predominância de planos ultrafechados, que chegam inclusive a posicionar partes da face dos personagens fora do campo abrangido pela câmera. Entretanto, *Corda bamba* explora de forma contundente uma gama de emoções complexas corporificadas na personalidade introspectiva extremada da menina protagonista. Tal aspecto contribui para que o espectador localize a personagem em um contexto mais amplo.

Existem várias maneiras de sugerir espaço fora da tela em um filme, incluindo desde saídas de campo, recortes diretos fora de campo, como uma parte do rosto da personagem fora do quadro, objetos dos quais apenas uma parte está incluída em cena, entre outras. A delimitação da imagem sugere uma escolha do cineasta, ele faz uma distinção entre os elementos que farão parte do enquadramento e os que não serão nele incluídos. Essa escolha se dá com base em aspectos estéticos, ideológicos ou narrativos e necessariamente interfere diretamente na semiose. A produção analisada, ao optar por um tipo de montagem em que predominam os planos fechados e o corte de partes dos sujeitos em cena, faz com que sobressaiam os índices, pois tudo aquilo que está localizado fora do quadro aponta para uma existência, uma vida que se prolonga e ultrapassa as fronteiras tanto da personalidade introspectiva da menina quanto dos recortes das imagens.

Assim sendo, a noção de enquadramento pressupõe que uma imagem filmica não é constituída apenas por aquilo que está dentro do campo delimitado, há ainda um espaço para além do enquadramento, e o espaço do filme é, então, constituído por duas instâncias. Embora invisível, aquilo que está fora da câmera é de suma importância, adquire valor exatamente por sua invisibilidade. Portanto, a dialética campo e fora de campo cria uma tensão com a qual o cineasta pode brincar. Por

exemplo, em *Corda bamba* é comum que as passagens de uma cena a outra sejam demarcadas por um campo vazio que se estende para aumentar a tensão entre o espaço da tela e o espaço fora do campo, este, inclusive, adquire preponderância em relação ao espaço do quadro.

Após retomar sua memória, Maria lembra-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 ela 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 em busca 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 *hyperlinks*. 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.

O filme, apesar de apresentar Maria como uma menina que sofre com a perda dos pais e mergulha em suas angústias e incertezas, coloca maior ênfase em sua natureza infantil, em seu encantamento com a vida circense. A garota órfã não é capaz de suprimir a menina criativa e sonhadora, toda a sua aprendizagem tem como base as experiências lúdicas. Portanto, Maria aparece quase exclusivamente como uma pessoa com desejos e ideias, alguém que vence barreiras e medos para alcançar seus objetivos. A história não está focada em ressentimentos, mas em desafios e conquistas.

Ao retratar uma criança como personagem principal de uma história e inseri-la no mundo do circo, cujas características evocam o universo infantil de qualquer indivíduo, *Corda bamba* desloca seu foco do aspecto puramente qualitativo de ser criança, categoria de primeiridade, dos quali-signos icônicos remáticos para uma semiose de terceiridade, em que predominam não apenas os elementos sugestivos, mas também os indicativos e genéricos, fazendo com que a representação da infância se dê prioritariamente no âmbito dos legi-signos simbólicos argumentativos<sup>2</sup>.

Por fim, a análise da representação da infância no filme *Corda bamba* demonstrou que valores como inocência, espontaneidade, vulnerabilidade e direito à proteção, tão importantes para o conceito de criança evocado pela contemporaneidade, estão também presentes no filme. Porém, tanto na obra impressa como em sua adaptação para o cinema, outros valores são articulados com a noção tradicional de infância de modo a ampliar seu entendimento dentro de um espectro no qual diversidade, tolerância, inclusão e respeito às individualidades prevalecem.

---

<sup>2</sup> Para desenvolver o sistema triádico de signo, Peirce baseou-se em uma fenomenologia geral, que diferencia as experiências em três níveis. Trata-se das três categorias ontológicas peirceanas, as quais abarcam a realidade como qualidade ou primeiridade, relação ou secundidade e representação ou terceiridade. A tríade do signo, isto é, fundamento, objeto e interpretante, leva Peirce às três divisões fundamentadas nas características do próprio signo, na relação do signo com seu objeto e na maneira como a produção de sentidos ocorre no âmbito do interpretante. Essas divisões deram origem às categorias peirceanas de signo, sendo as três principais caracterizadas por quali-signos icônicos remáticos, sin-signos indiciais dicentes e legi-signos simbólicos argumentativos. Refletindo os níveis fenomenológicos de primeiridade, secundidade e terceiridade (PEIRCE, 2005).

Pode-se afirmar que em *Corda bamba*, o modelo emancipatório de família está retratado, visto que objetiva a “ênfase na emancipação do ser humano, condição para a mudança das circunstâncias que produziram tais aparelhos de dominação” (ZILBERMAN, 2003, p. 221). A própria Maria é quem encontra meios de solucionar seu trauma de culpa pela morte dos pais, empregando a memória ou sonho. Ela reconquista o passado e desprende-se dele também, desenvolvendo recursos para viver autonomamente o futuro, abrindo novas portas coloridas (ZILBERMAN, 2003).

### **Considerações finais**

A análise comparativa da obra e 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. Além disso, o quanto, em um como em outro gênero, a representação da criança como ser emancipatória está presente. Nos dois gêneros textuais, Maria é quem vai superando seus traumas e encontrando a solução. De acordo com Zilberman (2003, p. 220),

é Maria quem demonstra a medida da emancipação, sem recorrer seja a circunstâncias que são tão-somente uma pergunta (a escola, o grupo de artistas), seja ao conformismo, ainda que temporário, determinando a rota de uma possível representação da existência burguesa na literatura infantil fora da camisa-de-força de seus valores ideológicos, promovidos pelos adultos.

Observou-se também 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 sígnicas (SANTAELLA, 2004). Tanto o leitor do filme como o 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 filmica, mais aprofundamento terá da obra cinematográfica. Além disso, de acordo com o que já foi comentado, a adaptação filmica não invalida a leitura da obra, visto que muitas questões, por causa do próprio gênero filmico, são impossíveis de serem aprofundados. 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, por meio da iconicidade das portas coloridas. No filme, esse retrocesso ao passado é sugerido por intermédio da figura de um mágico que manuseia a sua caixa e a abre como se fosse uma câmera em que o *zoom* dá ao corredor de outro prédio, e não é representado de forma tão aprofundada 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. Já o livro, o texto fonte, é o hipotexto.

MATSUDA, A. A.; VIEIRA, A. C. *Tightrope: the representation of childhood in the adaptation of the literary work to the cinema*. **Itinerários**, Araraquara, n. 49, p. 13-27, jul./dez. 2019.

■ **ABSTRACT:** *One can consider that the literary adaptation to the cinema starts from the concept of intertextuality. Intertextual theory proposes that all discourse is intertwined with other discourses and, in this sense, adaptation presents itself as a great network of intertwined discourses, an aim that the present article intends to demonstrate through a comparative study between the book and the movie adaptation of Tightrope. In addition, the work and the movie bring the representation of childhood in an emancipatory way. In order to achieve this, at first, some theoretical questions will be discussed to support this study, and then a critical analysis of the film Maria's Tightrope, produced in 2012 by Eduardo Goldenstein, an adaptation of the book Tightrope, by Lygia Bojunga (1979) will be presented. It has been verified that the movie functions as hypertext, with links that impel the reader-spectator to traverse a true rhizomatic map and give meaning to the text, according to their perceptual universe.*

■ **KEYWORDS:** *Intertextuality. Lygia Bojunga. Movie genre. Semiotics. Tightrope.*

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **The dialogic Imagination**. Trad. Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1988.
- 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.
- CORDA Bamba – história de uma menina equilibrista. Direção de Eduardo Goldenstein. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 2012. 1 DVD (80 min.).
- ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GENETTE, Gerard. **Palimpsestos – a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis, Editora da UFSC, 2011.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semiótica**. 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.
- MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SANTAELLA, Lucia. **Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo**. São Paulo: Paulus, 2004.
- 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.
- ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. 11. ed. rev., atual. e ampl. São Paulo: Global, 2003.





