

**INTERMIDIALIDADE NA PRODUÇÃO
CULTURAL PARA CRIANÇAS**
**a dialógica da adaptação de *O menino maluquinho*
de Ziraldo para teatro e cinema**

Érica de Lima Melo Garcia
Doutoranda em Literatura Brasileira, Faculdade de Letras/UFMG

RESUMO

O presente trabalho investiga as relações entre palavra e imagem no livro infantil *O menino maluquinho*, de Ziraldo, e duas de suas transposições intersemióticas em duas mídias distintas (teatro e cinema) que desdobram, cada qual à sua maneira, o dialogismo intertextual e intermediático já presentes no texto-fonte, caracterizando-se como adaptações criativas numa relação dialógica e multidirecional com o original adaptado.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura infantil, livro mixmídia, transposição
intersemiótica, adaptação, teatro, cinema, dialogismo,
intertextualidade

A adaptação de um livro para cinema ou teatro envolve escolhas por parte dos adaptadores através das quais certos aspectos do texto original são transferidos, transformados ou reescritos, e outros aspectos são criados, não só em decorrência de exigências das convenções de cada mídia, mas também devido ao olhar próprio de cada artista. No caso do teatro e do cinema, vários talentos trabalham juntos na criação da obra: atores, diretores, cenógrafos, roteiristas, dramaturgos, iluminadores, entre outros. Este tipo de relação intermediática, a adaptação, geralmente implica uma transposição intersemiótica que não é completa nem pura, mas, sim, híbrida. Não se trata, por exemplo, da transferência total de um texto verbal para outro totalmente visual, ou vice-versa, o que caracterizaria uma transposição intersemiótica *stricto sensu*. Aspectos verbais e, no caso de muitos livros infantis, aspectos visuais do texto-fonte permanecem no novo texto imagético e dramático, enquanto outros são transformados e muitos, criados especialmente para o texto-alvo. É desta dialógica que se vai tratar neste trabalho, através da análise de alguns aspectos de duas adaptações do livro infantil *O menino maluquinho* de Ziraldo, publicado em 1980: uma para teatro, realizada pelo Grupo Real Fantasia, de Belo Horizonte, em 2004, e uma para cinema, dirigida por Helvécio Ratton em 1994, com roteiro de Maria Gessy, Alcione Araújo, Helvécio Ratton e do próprio Ziraldo.

Antes de partirmos para a análise das adaptações do livro, cabe nos debruçarmos sobre sua própria característica intermediária, sua dupla condição de texto de palavras e de imagens. *O menino maluquinho* é o que se pode chamar de texto mixmídia, que “contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto”.¹ Palavras e imagens interagem, o que resulta num terceiro texto mais complexo do que os textos verbal e visual separadamente ou do que sua simples somatória.²

Será realmente apropriado considerar *O menino maluquinho* um texto mixmídia ou poderíamos pensá-lo como um texto multimídia, ou seja, em que há “combinações de textos separáveis e separadamente coerentes compostos em mídias diferentes”?³ Bem, um livro ilustrado é um exemplo paradigmático de um texto multimídia. Nele, palavras e imagens encontram-se numa relação de justaposição e são passíveis de separação. Na produção de livros infantis, ocorre, muito amiúde, o texto verbal ser feito por um autor e ilustrado por outro artista.⁴ Mas além dessa produção não simultânea dos dois textos (verbal e visual) e da produção por autores distintos, o que vai caracterizar uma ilustração como tal é o tipo de relação palavra e imagem presente no livro. Assim, costuma-se considerar que, no livro ilustrado, existe uma primazia da palavra sobre a imagem: esta viria subordinada ao texto escrito, para ilustrá-lo.

Em *O menino maluquinho*, palavras e imagens surgem das mãos do mesmo autor em uma relação não hierarquizada. É por isso que se pode afirmar que não se trata de um livro ilustrado, no qual a palavra tem primazia sobre a imagem, esta servindo apenas como explicação, complementação ou ornamentação do texto escrito. Imagens e palavras compõem, juntas, o terceiro texto, em uma relação de interconexão. Ora, essa relação de interconexão é exatamente o que caracterizaria o texto mixmídia e desaconselharia a separação dos textos verbal e visual. Não é que os dois textos (verbal e visual) não possam ser fisicamente separados, mas sua separação implicaria perda.

Uma tira ilustrada ou história em quadrinhos (HQ) é um bom exemplo de texto mixmídia em que palavras e imagens estão em interconexão a serviço de uma narrativa. De maneira simplificada, pode-se dizer que histórias em quadrinhos sejam enredos narrados quadro a quadro por meio de palavras e imagens e que a totalidade de cada quadro ou quadrinho seja responsável pela transmissão do enredo, do contexto enunciativo e da caracterização das personagens.⁵ Nas HQs, uma história é narrada por meio de pequenos quadros dispostos em seqüência, criando-se, assim, um decurso de tempo e uma sucessão de acontecimentos. Percebe-se facilmente que existe uma sintaxe própria dos quadrinhos, da qual fazem parte, por exemplo, o quadro, o requadro, a calha, o recordatório, a voz do narrador. O “requadro” delimita o espaço de cada quadro, podendo também trazer

¹ CLÜVER. Estudos Interartes: introdução crítica, p. 341.

² Cf. MENDES. *O amor e o diabo em Angela Lago*, p. 14; cf. também o ensaio de Mendes nesta revista, p. 137-144.

³ CLÜVER. Estudos Interartes: introdução crítica, p. 341.

⁴ Mas, ocorre, também, o ilustrador ser o próprio autor do texto.

⁵ Sobre as características do texto falado na linguagem das histórias em quadrinhos vide MARINHO. *Histórias em quadrinhos: a oralidade em sua construção*.

informações, como, por exemplo, um “requadro” em forma de nuvem indicando tratar-se de um sonho. A utilização da “calha” para separar os quadros estabelece o sentido de evolução do tempo e das ações. Pode-se criar uma “voz de narrador” colocando-se o texto escrito no interior de “cartelas” ou “recordatórios”. Pode-se variar a diagramação dos quadros de acordo com a necessidade dramática de cada cena. Os balões, além de indicarem qual personagem fala em dado momento, podem, por sua forma, indicar um pensamento ou uma elevação de voz. As onomatopéias “traduzem” os sons e barulhos e pequenos sinais gráficos podem indicar um machucado (passarinhos voando em volta da cabeça) ou um estado de espírito (fumaça saindo da cabeça) de uma personagem.⁶ Todas essas convenções são aprendidas pelo leitor no momento mesmo da leitura de uma história em quadrinhos e podem ser percebidas e decodificadas em outras histórias. Assim, o leitor percebe e compreende como palavras e imagens interagem em cada quadro e na história como um todo para produzir sentido. Ele aprende as convenções e é capaz de entender mesmo as inovações que um quadrinista possa propor a esse esquema básico.

A partir destas reflexões sobre a narrativa quadrinizada (ou seqüencial), vamos examinar como os textos verbal e visual “contam” a história do Menino Maluquinho – se é que realmente uma história é contada.

É marcante o estilo cartum⁷ no livro de Ziraldo. E é mesmo apropriado pensarmos em cartuns e histórias em quadrinhos ao lermos *O menino maluquinho*, considerando-se o talento multimídia de seu autor, que é contista, jornalista, cartunista, publicitário, cartazista. Podemos mesmo perceber uma forma narrativa de quadrinhos no livro, evidenciando-se aí uma imbricação do livro infantil com as HQs. Ou seja, *O menino maluquinho* não é propriamente uma HQ, mas apresenta traços dessa forma narrativa conhecida também por “arte seqüencial”.⁸

O que primeiramente chama atenção para um diálogo com o mundo dos quadrinhos são os próprios desenhos, que lembram o cartum, a caricatura, a charge e as tiras ilustradas. Para Ziraldo, o cartum “é a piada gráfica”, enquanto a caricatura “é o traço levado ao exagero para provocar o riso”; já a charge “é o cartum sobre fato específico e momentâneo, de fundo político”.⁹ Logo na capa do livro, temos uma piada gráfica: Ziraldo nos apresenta o menino com uma panela na cabeça, um terno azul largo, sapatos de adulto, tudo lembrando, inclusive sua mão sobre o peito, certa figura de Napoleão (Fig. 1a), tornada, há muito, piada corrente. Os cartuns, ou piadas gráficas, continuam no interior do livro, mesclando o exagero da caricatura com a crítica da charge, ainda que sem fundo político. Assim, sucedem-se figuras do menino com um olho enorme em lugar da cabeça, um rabo com fogo na ponta, asas nos pés, macaquinhos saindo da cabeça, pernas enormes abraçando um globo e uma figura inusitada que reúne tudo isso, através da representação literal de expressões metafóricas como, por exemplo, “abraçar o mundo com as pernas”.

⁶ Para um exame mais completo dos elementos que compõem a “sintaxe” dos quadrinhos vide EISNER. *Quadrinhos e Arte Seqüencial*, e também SANTOS. *Leitura Semiológica dos quadrinhos*.

⁷ Termo em português para *cartoon* em inglês.

⁸ Termo cunhado pelo norte-americano Will Eisner.

⁹ PINTO. *O menino maluquinho*, p. 15. Todas as demais citações deste livro virão seguidas do(s) número(s) da(s) página(s) na(s) qual(is) se encontram.

Das histórias em quadrinhos temos ainda, em algumas páginas, a utilização de balões de fala, onomatopéias e outros sinais gráficos convencionados, como nas páginas em que vemos o rastro do menino, que entrou em casa correndo, grafado, como nas HQs, por nuvens de poeira e os balões contendo sua fala apressada e ininterrupta: “Tou com fome! Me dá leite! Cadê minha bicicleta? Viva a Maria!” (p. 30-31) Ou, como em trecho em que o tombo do Maluquinho é expresso por um traço que indica o movimento de queda, outros traços que indicam a batida no chão e seus olhos, em forma de asterisco, e a boca franzida, indicando o machucado. Logo em seguida, o menino aparece coberto de faixas e curativos e o tradicional olho roxo (p. 60-61). Tudo isso acaba por criar um herói como os dos gibis, convidando a uma leitura em diálogo com os quadrinhos.

Uma das características marcantes das histórias em quadrinhos é a utilização do discurso direto, simulando a linguagem falada. Entretanto, no livro, esse discurso só é realmente usado como nos quadrinhos, ou seja, dentro dos balões de fala em uma ocasião (p. 30-31). Em outras duas páginas (p. 15 e 71) no lugar do balão, temos somente um traço indicativo do balão e duas interjeições do menino: “U-u!” e “Viva!”. E, ainda, em outro momento, temos o balão, mas não temos a simulação de uma fala cotidiana, pois este é todo preenchido com várias palavras consideradas típicas do universo infantil (p. 45). Percebe-se nesses quatro momentos uma utilização da linguagem de quadrinhos não para se fazer uma HQ, mas como intertextualidade. O resultado é que somos introduzidos a uma convenção própria do livro, que se parece com a dos quadrinhos, mas é, ainda, outra coisa.

Pensando-se ainda na narrativa quadrinizada, poderíamos, por exemplo, encarar o texto verbal como uma voz de narrador, geralmente presente nas HQs inserida em “cartelas” ou “recordatórios”. O fato de o texto verbal do livro não estar em “cartelas” não seria o verdadeiro obstáculo a uma leitura assim, já que aceitaríamos, sem dificuldades, abstrair, por exemplo, a falta dos “enquadros” e das “calhas”, considerando cada página como um quadro e sua seqüência como uma seqüência quadrinizada. A questão é que o livro não se resume à forma narrativa dos quadrinhos, pois dialoga com ela, mas dela também se afasta.

Entram outros discursos no dialogismo do livro, como, por exemplo, o das fábulas e contos de fadas. O texto verbal inicia assim: “Era uma vez um menino maluquinho”. Início tradicional das fábulas de Esopo e de muitos contos de fadas de Perrault, dos Irmãos Grimm e de Andersen, o “era uma vez” nos convida a pensar num diálogo do livro com essas narrativas tradicionais dedicadas às crianças. Iniciadas no pretérito imperfeito, essas narrativas seguem nesse tempo verbal até o momento do acontecimento que será o fato principal em torno do qual girará a história e seu desenlace. No pretérito imperfeito são descritas sucintamente as características das personagens, do local e do contexto da história. Então, passa-se a narrar no pretérito perfeito o fato ocorrido, núcleo central do conto. Em *O menino maluquinho* predomina o uso do pretérito imperfeito, que traz uma noção de duração no passado. Tem-se mesmo a sensação de que se abriu um hiato no tempo, que parece ser só duração e não sucessão – até que, na página 32, o narrador utiliza o pretérito perfeito, marcando um aspecto pontual no passado: “Um dia, num fim de ano o menino maluquinho chegou em casa com uma bomba”. Aparentemente vai se iniciar aí a narração de um episódio que mudará os rumos da narrativa, provavelmente conduzindo ao desenlace da história e à sua moral. Mas não é o que acontece. O pequeno episódio é resolvido rapidamente e o aspecto durativo do passado é retomado,

interrompido somente por dois outros curtos episódios. A maior parte da narrativa é no tempo imperfeito, contando o que o menino fazia, de que brincava, o que lia, trazendo fortemente uma noção de continuidade. As três interrupções episódicas não chegam a desviar o curso da narrativa, mas prenunciam a grande mudança que virá ao final do livro, quando o pretérito perfeito volta com força maior, durante oito páginas seguidas, e se dá, então, o desenlace da história: o menino cresceu e todos descobriram que ele não tinha sido um menino maluquinho, mas um menino feliz. Esse jogo com os tempos da narrativa subverte o esquema tradicional dos contos de fadas e faz do livro um “era uma vez” diferente.

Vistos já dois exemplos de intertextualidade do livro, por meio de dois discursos completamente diferentes, a história em quadrinhos e os contos de fadas, retorno à afirmativa inicial de que o livro é misto, isto é, um texto mixmídia. Apesar de ser a intertextualidade uma questão inevitável em qualquer estudo de intermedialidade, essas não são categorias coincidentes. E não é por ser intertextual que o livro é mixmídia. Entretanto, as intertextualidades do livro (que não serão aqui esgotadas) revelam a complexidade (e não complicação) da obra e as análises empreendidas fornecem elementos para a compreensão de como palavras e imagens nela interagem.

O livro cria, como já foi dito, uma forma narrativa que se aproxima à dos quadrinhos (mas não é exatamente igual a ela). Nessa forma narrativa, palavras e desenhos contam, juntos, a história. O texto verbal realiza a narração propriamente dita, enquanto as imagens “encenam” o que vai sendo narrado. Assim, no início do livro, somos apresentados ao Menino Maluquinho não só pelas palavras, mas pelos cartuns que vão construindo com humor sua figura. Surge uma personagem como as dos gibis, que se transforma a cada quadro da narração. Utilizando as bordas das páginas e a relação das figuras com os espaços em branco, o autor cria o dinamismo das cenas e o movimento da personagem. O menino quebra um vaso na borda inferior de uma página e logo já está no canto superior da página seguinte. Canta no alto de uma página à esquerda e, em seguida, só se vê o rastro de seu som no final da outra página à direita. Assim, a personalidade de um menino que não sabia ficar quieto vai sendo construída. Quando o texto escrito diz que, para uns, ele era um uirapuru e, para outros, um saci, vemos o menino voar com asas de anjo, em uma página, e se transformar em saci, na seguinte. Dizem as palavras que o menino era o menorzinho da turma, mas que todos o achavam um companheiro. As imagens nos mostram, então, o Maluquinho, pequenininho, mas que, no meio dos amigos, se transforma num menino enorme, capaz de abraçar a turma toda de uma só vez. A linguagem bem humorada do cartum quebra o tom explicativo da ilustração, fazendo das imagens textos tão importantes quanto as palavras, acrescentando à leitura o humor visual. O Maluquinho desenhado se torna tão essencial à obra quanto o texto escrito que o descreve e cria. O leitor precisa vê-lo com todas as suas expressões faciais, do riso ao choro, dormindo ou acordado, tanto quanto precisa lê-lo.

À linguagem do cartum, Ziraldo acrescenta a da garatuja infantil, através de desenhos feitos por crianças convidadas especialmente para participarem do livro. Esses desenhos entram na obra como se fossem de autoria do Menino Maluquinho e, ao final, como se fossem da filha do “cara legal” no qual o menino se tornou quando cresceu. Eles aproximam o leitor do universo do Maluquinho (e do universo infantil), já que revelam, além da sua forma de

desenhar, seus passatempos prediletos e os bilhetinhos, valsinhas e poemas que ele criava para suas inúmeras namoradas. Desta forma, o texto escrito nos conta que o caderno do menino tinha sempre um dever e um desenho. A imagem nos mostra uma folha desse caderno, onde se lê uma lição de história do Brasil, devidamente ornamentada com um desenho, feito pelo menino, de Pedro Álvares Cabral de touca – ou melhor, de “tôca”, segundo a grafia do Maluquinho. Outras páginas de seu caderno escolar contendo uma lição de matemática e um versinho, um mapa e um passarinho nos são mostradas. Ou ainda, seus desenhos de batalhas navais, corridas de carro, mapas de terras perdidas, estrelas e foguetes espaciais, que ele fazia quando se trancava no quarto a cada vez que se sentia triste. Até uma página do livro de aventuras que o menino gostava de ler é colocada no livro, com a devida anotação, em caligrafia infantil, de que ele era o herói Sindbá – tudo contado e mostrado em palavras e imagens.

Repetem-se, ao longo do livro, outros momentos como este, em que detalhes da personalidade do menino somente são revelados pela leitura conjunta dos dois textos, o verbal e o visual, como na passagem em que o texto escrito diz “se ficava muito vazio, ele inventava o abraço, pois sabia onde estavam os braços que queria” (44) e o desenho mostra o menino abraçando a si mesmo. Os braços que ele queria, no desenho, são os seus próprios; assim, da leitura dos dois textos, verbal e visual, surge um menino que sabe reconfortar-se a si mesmo. Em outro momento, o texto escrito conta que o menino sempre tinha tempo para ler gibis e a imagem nos mostra uma página da revistinha A turma do Pererê (de autoria do próprio Ziraldo). Também conhecemos, pelos desenhos, o álbum de figurinhas que o menino colecionava

A relação palavra-imagem ultrapassa a da descrição, explicação e representação. Há momentos em que o sentido da cena só é compreendido pela leitura em conjunto dos textos verbal e visual. Não é que um explique o outro; na verdade, os dois juntos escrevem a situação, como acontece na passagem em que o texto escrito nos fala que o menino sempre tinha um jeito de se aquecer se fazia frio. Só descobrimos esse jeito, ao lermos também a imagem que o mostra deitado no colo da avó, dormindo.

Assim, percebemos no livro pelos menos quatro maneiras de palavras e imagens interagirem. Primeiramente, apresentando o menino pela descrição em palavras, acompanhada de cartuns que criam uma personagem de gibis. Em seguida, colocando essa personagem em movimento, de acordo com as cenas narradas. Em terceiro lugar, revelando particularidades da personalidade do menino pela interconexão do que é dito (narrado) com recortes de seus desenhos infantis, folhas de caderno escolar, páginas de livros e revistinhas que lia, álbum de figurinhas que colecionava e versinhos que escrevia. Finalmente, apresentando juntas algumas cenas cujo sentido só se realiza pela leitura dupla do texto verbal e visual.

Essa relação de integração do texto verbal com o texto visual cria estruturas muito próprias do livro para narrar e gerar sentidos. O livro funciona como um sistema em que palavras e imagens se iluminam mutuamente: não há como dissociar as palavras das imagens sem se perder algo da caracterização do menino, de sua infância ou mesmo do significado de algumas cenas. Os desenhos não têm função meramente figurativa, ou seja, de representação. Não ilustram um texto, mas são, antes, textos geradores de sentidos. Alguns desses sentidos e o humor dos desenhos se realizam autonomamente. Todavia, há outros sentidos e piadas que só se realizam no diálogo com o texto verbal ao qual se relacionam. A começar pela capa

do livro, na qual a figura do menino, “panela-chapéu” na cabeça e pose de Napoleão, é fonte de humor por si só. Entretanto, é ao se relacionar ao título *O menino maluquinho* que surge o sentido mais amplo de um menino chamado de maluquinho mas que, na verdade, brinca e se fantasia, ciente de sua criação. Da mesma forma, o texto verbal encerra sentidos em si mesmo, mas é enriquecido de outros sentidos pelos desenhos. A frase inicial, “Era uma vez um menino maluquinho”, já vem iluminada pela primeira imagem do menino, na capa, indicando que sua maluquice não era nenhum problema psiquiátrico, mas alegria de criança. Além disso, o próprio desenho que acompanha essa parte do texto, o de um menino de olhar maroto e língua de fora, completa e amplia esse significado de uma maluquice saudável.

Construindo juntas a narrativa, palavras e imagens fazem deste um livro mixmídia, diferente do tradicional livro infantil ilustrado. À dimensão temporal da literatura mescla-se a dimensão espacial das artes visuais, relativizando-se os limites de seus territórios. Imbricam-se os suportes e, neste processo, multiplicam-se as intertextualidades. Em *O menino maluquinho*, as linguagens dos quadrinhos, dos contos de fadas e do livro infantil se misturam, revelando um universo infantil heterogêneo, intensificado pela presença dos cartuns, dos fac-símiles de desenhos infantis (feitos por Ziraldo) e das garatujas infantis propriamente ditas, ou seja, feitas por crianças. Isso, com certeza, se perderia numa versão do livro só em palavras. Outro aspecto importante do diálogo entre os signos verbais e visuais no livro é que a narrativa não fica limitada às palavras, bem como a criação de imagens não é trabalho só dos desenhos. Ziraldo utiliza, com propriedade, a capacidade narrativa das imagens, bem como a propriedade imagética das palavras. Assim, o menino maluquinho é descrito também em palavras e a história é narrada também pelas imagens, o que conecta ainda mais texto verbal e visual na obra. Como observa Ricardo Azevedo, neste tipo de livro mixmídia (ao qual ele dá o nome de *livro misto*), palavras e imagens

dividem em pé de igualdade essa espécie de palco que é o livro. Aqui, ambos são protagonistas e atores principais. Nesse tipo de livro, texto e imagem estão nivelados, são absolutamente complementares e atuam sinérgica e dialogicamente. [...] Num caso assim, não faz sentido pensar no livro publicado sem o texto ou sem as imagens.¹⁰

Compreendida a relação entre palavras e imagens no livro, passemos às suas adaptações para teatro e cinema. Como será demonstrado, o dialogismo intertextual já presente no livro terá desdobramentos diferentes em cada adaptação, pelas características próprias de cada mídia (teatro e cinema) e também pelas opções de narratividade escolhidas.

A maneira mais tradicional de se tratar a adaptação de um livro, para o cinema ou o teatro, é entendê-la como uma forma de tradução, como, por exemplo, uma “tradução intersemiótica ou transmutação”, nos termos de Roman Jakobson: “uma interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas sgnicos não-verbais”.¹¹

¹⁰ AZEVEDO. Diferentes graus de relação entre texto e imagem dentro de livros.

¹¹ JAKOBSON. *Language in literature*, p. 429. No caso do livro mixmídia, não existem somente signos verbais. Já existem signos não verbais que serão adaptados ou “traduzidos” em outros signos verbais e não-verbais.

Porém, esse conceito de tradução intersemiótica não dá conta de todos os processos envolvidos numa adaptação. Talvez seja mais correto considerar que ocorrem traduções (intersemióticas) numa adaptação, mas que a questão é mais complexa, já que existem outros processos criativos numa adaptação que a distinguem da tradução e que lhe conferem maior liberdade no trato com o texto-fonte. Mesmo na perspectiva da tradução, não se costuma mais hoje em dia buscar a fidelidade da adaptação ao texto-fonte. Além disso, entende-se cada vez mais que a adaptação não é um processo unidirecional, mas “multidirecional, dialógico e intertextual”.¹²

Então, mesmo considerando a adaptação como tradução, como o faz Brian McFarlane,¹³ não buscamos nem a fidelidade nem a supremacia do texto-fonte sobre o texto-alvo. Procuraremos entender a relação do texto literário com o texto espetacular ou cinematográfico em sua multidirecionalidade e dialogismo. Para isso é interessante o conceito de “adaptação criativa” de McFarlane, segundo o qual, como explica Thaís Flores Diniz, o adaptador “não pode limitar-se à mera transposição de enredo e personagens, mas utilizar elementos especificamente cinematográficos” (ou teatrais) para traduzir elementos que resistem a uma simples transferência, como “sensações, sentimentos e pensamentos dos personagens, incluindo a atmosfera ou o humor de toda uma situação”.¹⁴

O sucesso de *O menino maluquinho* e o caráter cartunesco de seus desenhos criam uma questão interessante de intertextualidade nas adaptações: a expectativa do público. Se, nas adaptações de livros adultos, portanto geralmente não ilustrados, a expectativa do público é grande sobre quem será o ator ou atriz escolhido para o papel dos protagonistas minuciosamente descritos, ou não, criados somente com palavras, essa expectativa aumenta quando se trata de uma personagem cuja visualidade é marcante. Ao ler um livro não ilustrado, o leitor cria imagens internas, recria as personagens, lugares, situações. Ao ver a adaptação fílmica da obra, o leitor pode se frustrar ou se surpreender positivamente com o ator, a interpretação, os cenários apresentados. No caso de *O menino maluquinho*, pode-se dizer que as expectativas são muitas, já que o público adulto e infantil conhece bem as imagens e mesmo o texto escrito. As escolhas dos adaptadores, então, podem ser orientadas por essa expectativa.

Nas duas adaptações aqui enfocadas, muitos dos aspectos visuais do Maluquinho do livro, anteriormente analisados, são mantidos inalterados, como a panela na cabeça, o terno azul largo, a franja caída para a direita sobre a testa e as cores azul e amarela da capa, que acabaram se tornando as “cores oficiais” das roupas do menino (Fig. 1). Na peça, apesar da opção pela interpretação curinga (todos fazem todos os papéis), no primeiro momento em que o menino aparece em cena, ele usa o figurino que se tornou característico,¹⁵ o que vem ao encontro da expectativa do público. Primeiro o menino é anunciado em fala. Surge, então, num slide projetado ao fundo, o desenho do menino tirado da primeira página do livro e é de trás desta imagem que surge, no palco, o Maluquinho em “carne

¹² DINIZ. *Literatura e cinema*, p. 17.

¹³ MCFARLANE. *Novel to Film*.

¹⁴ DINIZ. *Literatura e cinema*, p. 22; 23.

¹⁵ Na capa do livro a camisa é cinza e o fundo da ilustração é que é amarelo. Porém, o amarelo do fundo foi transportado, nas duas adaptações, para a camisa do menino.

e osso”. Mas, além da satisfação de ver o Maluquinho tal qual ele é no livro, o público se surpreende com uma novidade: “as pernas enormes (que davam para abraçar o mundo)”, na peça teatral, se transformam em pernas de pau. E o ator desliza pelo palco sobre elas como se fossem suas pernas mesmo, sem a menor dificuldade. E o público pode então pensar, “esse menino é mesmo maluquinho”. O impossível se torna possível. A agilidade, destreza e liberdade com que os atores adultos andam, correm, sambam, pulam corda e até jogam futebol no palco, em cima das pernas de pau, fazem de todos eles meninos maluquinhos. Aliás, a opção pela linguagem circense, na peça, foi uma escolha acertada para transfigurar em movimento cênico a liberdade e ousadia do Maluquinho, expressa no livro em desenho e verso. Pode-se dizer que o diretor Fernando Linares, as atrizes Carla Michele, Lívia Galdêncio e Polyana Horta e os atores Deivison Lessa, Elton Monteiro e Fernando Buscatamente conseguiram realizar criativamente a adaptação dos desenhos do livro para os gestos e movimentos do teatro. No filme, o caráter especial de Maluquinho se revela na sua habilidade em todas as brincadeiras infantis apresentadas – em bente altas, rouba-bandeira, ou em qualquer outra brincadeira, ele é o melhor. Ele e seus amigos andam de carrinho de rolimã, patinete, brincam soltos na rua, sobem em árvores, enfim, têm uma infância livre e lúdica, feliz como nenhuma outra. O corte de cabelo do ator escolhido para encarnar o Maluquinho nas telas procura reproduzir, na “vida real”, o cabelo do Maluquinho desenhado – um cuidado que aproxima ainda mais a imagem do ator da imagem da personagem do livro.



Fig. 1: Aspectos visuais do Maluquinho do livro, mantidos nas adaptações
 a) capa do livro b) capa do filme c) cena do filme d) cena da peça

Em ambas as adaptações, há a presença do desenho mesmo de Ziraldo, extraído do próprio livro: assim como ficam as palavras do texto-fonte, transformadas em fala nos textos-alvo, ficam as imagens. Na peça, os desenhos aparecem em slides projetados ao fundo de cada cena. No filme, aparecem em animação, no início, e se fundem com imagens filmadas no final da película. Mas os desenhos do livro são também adaptados, transformados nas novas versões. Na peça, todos os momentos são compostos por movimentos corporais acrobáticos, que realizam verdadeiros desenhos no ar: não há um momento sequer em que os atores não estejam desenhando com seus corpos, individualmente ou em grupo, pelo espaço. Isso faz desta uma montagem impregnada de visualidade e plasticidade. Nada é dito somente com palavras, senão também com o corpo; como no livro, todo texto escrito é acompanhado de imagens. Assim, pode-se dizer que os desenhos de Ziraldo, além de aparecerem nos slides projetados ao fundo, aparecem também transfigurados em

gestos e movimentos. No filme, a interpretação dos atores difere muito da interpretação adotada na peça, que é mais exagerada em termos de movimentos e entonações. Mas, mesmo no filme, o caráter cartunesco aparece na caracterização das personagens (por exemplo, nas perucas e roupas) e também no cenário: casas, ruas e carros muito coloridos e especialmente preparados para dar uma aparência de desenho ao filme.

Além disso, o filme se aproveita de um recurso visual muito interessante do livro: a garatuja infantil. A primeira cena abre com um passeio da câmera por um painel cheio de desenhos infantis, enquanto se ouve o Maluquinho contando uma piada, ao fundo. Fica claro que são desenhos feitos por crianças mesmo e não por ilustradores que se inspiram nesta linguagem. Como Ziraldo faz no livro, ao inserir desenhos de crianças, essa cena inicial do filme torna-se um convite ao mergulho no universo infantil.

O texto verbal aparece, nas duas adaptações, deslocado para os diálogos e, na peça, transformado em música em muitos momentos. A montagem teatral partiu do texto de Marco Antônio Rodrigues, uma adaptação criativa do livro de Ziraldo. A trilha sonora foi originalmente composta por Sílvio Assis e a preparação vocal dos atores foi feita por Andréa Amendoeira. Como se trata de um “musical-poético-acrobático”, como o próprio diretor o definiu,¹⁶ a primeira música já anuncia o caráter musical do espetáculo. Assim, os atores cantam: “Eu vou puxar uma cantoria para chamar sua atenção. Me desculpem o mal cantado mas é a minha condição”. Obviamente não há nenhum “mal cantado”, remetendo esta parte da letra muito mais a um convite humilde dos artistas a que o público se junte à função que se inicia do que a uma imperícia dos atores. A segunda música tem como letra o texto inicial do livro de Ziraldo que apresenta o Menino Maluquinho e se constitui, então, no tema da peça, que é tocado novamente ao final da mesma. Segue-se uma terceira música, que apresenta para o público a proposta do espetáculo, em que todos, atrizes e atores, fazem todos os papéis, inclusive o do menino: “Aqui no palco tudo se transforma, todo mundo brinca, todo mundo troca. Eu sou o pai. Eu sou a mãe. Eu sou o avô. Sou o menino, seja quem for”. Esta música e a dança correspondente instauram de vez o clima de jogo em cena, abrindo para o espectador a possibilidade de ser também aquele menino, ou menina maluquinha, ou “seja lá quem for”. Desta forma, ora trazendo o texto do livro musicado, ora com letras originais que falam do próprio espetáculo, a música, com forte inspiração circense, pontua todas as cenas.

Há também a inserção de textos que não fazem parte do livro. No filme, optou-se por se acrescentar novos textos, já que a história do Maluquinho foi ampliada, indo muito além daquela apresentada no livro. Na peça, há textos tirados de outros livros de Ziraldo, bem como falas especialmente criadas para a montagem. É aí que o jogo da intertextualidade pode oferecer soluções: onde buscar tantas falas, personagens e situações que não existem no livro, mas que poderiam, digamos, ter saído dele?

A primeira intertextualidade pode ocorrer com o próprio texto-fonte; assim, no filme, aparece em forma de comentário logo nas primeiras cenas. A mãe busca o menino na escola e eles param na banca para comprar revistas. Colado na banca está um cartaz com o desenho do Saci Pererê. Essa imagem se configura como um intertexto na passagem do livro que diz que, para uns, o menino era um saci (tão traquinas quanto); a segunda referência é ao personagem Pererê do gibi de Ziraldo, que aparece no livro como sendo

¹⁶ Esta definição se encontra na proposta de montagem do espetáculo em anexo ao texto teatral.

o gibi que o Maluquinho lia (p. 80). Quando a mãe, no filme, diz ao menino para escolher uma revista só, ele não duvida, pede *A Turma do Pererê*.

Em outros casos, os adaptadores podem buscar apenas uma inspiração no livro-fonte e fazer escolhas mais livremente. Consta do livro um trecho das *Aventuras de Sindbá*, que o Maluquinho gostava de ler; no filme, os roteiristas trocaram pelas *Aventuras de Tom Sawyer* e colocam, em outra cena, a do banho do Maluquinho, referências a aventuras no mar, como as de Sindbá. A intertextualidade também pode se dar com outros textos que não o texto-fonte. No filme, quando o pai pergunta ao filho que acidente lhe tinha acontecido na escola e que lhe rendera um galo na testa, ele diz, bem *drummondianamente*, que “tinha uma árvore no meio do caminho, no meio do caminho tinha uma árvore”. Essa intertextualidade com a poesia de Carlos Drummond é bastante pertinente se considerarmos a admiração que o poeta demonstrou pelo livro de Ziraldo. Assim escreve Drummond sobre o livro *O menino maluquinho*: “Ziraldo tá com a razão. Infância verdadeira é isso que ele conta em figura e versos gostosos que nem torta de chocolate. Quem viveu assim, sabe. E quem não viveu... que pena!”¹⁷

Em certo momento do filme, a empregada diz ao menino que ele “está com a cabeça quebrada”. Quem conhece, logo se lembra dos versinhos da música: “Samba Lelê tá doente, tá com a cabeça quebrada. Samba Lelê precisava é de umas boas palmadas...”.

Na peça, há intertextualidade pela citação de outra obra de Ziraldo, *O bichinho da maçã*, a história de um bichinho que adorava contar anedotas e histórias. Duas anedotas contidas no livro são transformadas em fala dos atores, na adaptação de Marco Antônio Rodrigues: a do início do mundo e a do bichinho que era gago. Mas a intertextualidade na peça não se limita à citação e incorporação, nas falas dos atores, de outros textos verbais estranhos ao texto-fonte; entram também várias dramaturgias e procedimentos cênicos no tecido da obra representada, que acabam ampliando e transformando alguns significados do texto-fonte. Assim, nessa montagem estão presentes as dramaturgias próprias do teatro, mescladas às da contação de histórias e do circo. No início da peça, os atores revelam que optaram por ser contadores de histórias, ao invés de médicos ou dentistas. Essa opção de vida passa a estar então subsumida no conceito de maluquice saudável que o livro apresenta. Podemos perceber uma referência à peça *Os Saltimbancos*,¹⁸ como uma homenagem aos artistas ambulantes e aos contadores de histórias, quando os atores dizem que foram se encontrando “pelo caminho” e decidiram sair de cidade em cidade contando suas histórias. Isto porque, na fábula musical *Os Saltimbancos*, os animais, Jumento, Cachorro, Gata e Galinha, também “se encontram pelo caminho” e se tornam artistas itinerantes: saltimbancos. A linguagem circense materializa a maluquice saudável do personagem de Ziraldo nos corpos dos atores que realizam acrobacias admiráveis e proezas em cima das pernas-de-pau. Outros hipotextos

¹⁷ DRUMMOND. Na contra-capa de ZIRALDO. *O menino maluquinho*.

¹⁸ Usa-se como fonte de consulta aqui a versão fonográfica da peça, de 1977. O texto original é de Sérgio Bardotti, inspirado no conto dos Irmãos Grimm, *Os músicos de Bremen*. A tradução e a adaptação são de Chico Buarque. O disco foi gravado no estúdio Fonit-Cetra, em Roma e no estúdio Phonogram, no Rio de Janeiro. Nos papéis principais cantoras famosas como Miucha (a galinha), Nara Leão (a gata) e também Bebel Gilberto, ainda criança, no coro infantil. *Os Saltimbancos* tornou-se um texto fundamental no teatro para crianças do Brasil, e é sempre montada seja por grupos amadores seja por grupos profissionais.

compõem esse hipertexto teatral como as brincadeiras infantis “Siga o Rei” e “Pula Carniça”, e o sapateado, outra homenagem aos artistas.

Além desses processos e escolhas de adaptação e intertextualidade, entra na criação da nova obra o olhar próprio do artista, ou, em se tratando de teatro e cinema, os olhares dos artistas, bem como as exigências do público alvo, as condições de produção, orçamento, entre outros. Como teatro e cinema são artes cujo trabalho é colaborativo, o talento de cada um interfere no resultado final – na verdade, ao invés de um olhar, uma leitura, um talento, temos vários olhares, leituras e talentos criando um objeto artístico complexo resultante dessas inter-relações.

Não se pode dizer que as duas grandes escolhas feitas para essas adaptações, a do jogo metateatral e a do cinema narrativo, tenham sido imposições de cada uma das mídias. Na verdade, elas resultam de uma ampla gama de possibilidades. Como lembra Vera Casa Nova, na prática, os vários suportes constroem “formas e estilos através da mutação dos seus instrumentos, ou seja, quando as rupturas da discursividade acontecem. No movimento da criação artística, as formas se superam, se ultrapassam”,¹⁹ se imbricam e transpõem seus limites (73). O próprio livro surge de uma ruptura da discursividade, de uma imbricação de suportes, de uma transposição de limites. O suporte da literatura se encontra com o das histórias em quadrinhos e surge uma terceira mídia, o *livro mixmídia*. Assim também surgem suas adaptações para outras mídias, como o teatro e o cinema, continuando e ampliando os processos já iniciados dentro do próprio livro.

Na peça, como já dito, as linguagens do circo e da “contação de histórias” mesclam-se com os desenhos de Ziraldo, as brincadeiras infantis e o teatro, surgindo uma dramaturgia própria do espetáculo, ou seja, uma forma diferenciada de contar a história do Maluquinho, ou melhor, dos maluquinhos e maluquinhas. O espetáculo se assume como jogo, como faz-de-conta. No filme, a opção de narratividade se aproxima mais do cinema narrativo convencional, embora dele se diferencie em alguns detalhes. Não há uma mistura tão grande de linguagens, mídias e discursos, mas a história acontece em um cenário feito em estilo cartum: a busca de naturalidade das interpretações divide espaço com a artificialidade dos figurinos, cenários e adereços. Os cabelos das crianças, a peruca da mãe do Maluquinho, os óculos do personagem Juninho, o carro do pai do Maluquinho, as casas coloridas da rua onde o menino mora, tudo cria um estilo que, por um lado, se justifica pela época escolhida, o final da década de 60, mas, na verdade, revela uma plasticidade poética do filme. Tudo se parece mais com o mundo do desenho do que com o do “real”. Além disso, um momento em que o *graphos* cinematográfico rompe as barreiras do realismo é ao final do filme quando a imagem do menino se funde com o desenho tirado do livro. A imagem do menino de braços abertos frente ao gol se funde com a imagem do desenho do personagem crescendo e virando adulto, também de braços abertos. Aqui, não há explicação naturalística possível, o que leva à utilização do grafismo da mistura de imagens: imagem em movimento, cinematográfica, e imagem desenhada, como acontece no livro, na mesma passagem, a mistura do desenho de Ziraldo com a garatuja infantil.

Destaco um outro momento de plasticidade poética do filme, que divide espaço com a narração convencional. O menino dorme; o narrador fala sobre o modo de o menino brincar com o tempo: “Seu ponteirinho das horas, vai ver era um ponteirão”. Um enorme

¹⁹CASA NOVA. Fricções, p. 73

badalo entra pela janela do quarto. O menino se levanta e sai pendurado no badalo, que rumo para o espaço. Em seguida surge um grande relógio e o menino dança com uma fada, enquanto canta pairando sobre o relógio. Pula seus números, sobe nos ponteiros, brinca com o tempo. Na cena seguinte, a empregada vem acordar o menino. Se, por um lado, a seqüência das cenas – o menino dormindo; dançando sobre o relógio; sendo despertado pela empregada – sugere a ocorrência de um sonho, por outro lado, a sensação criada pela cena é a de que estamos diante de imagem, texto e música inscritos como signos poéticos em movimento, não a serviço de uma lógica naturalista de causa e consequência, mas como tradução cinemática das palavras do narrador na versão literária. O mundo do pretense sonho não é tão diferente do mundo do menino acordado, já que apresenta a mesma artificialidade do cenário e da caracterização das personagens presente em todo o filme.

Assim, o caráter intermediário (mixmídia) já presente no livro, seu duplo aspecto de livro de palavras e de imagens em interconexão, encontra expressão nessas duas adaptações, não simplesmente pelo caráter multimidiático do teatro e do cinema, mas pelas opções de narratividade feitas pelos artistas. Na peça, há uma escolha consciente pela interpretação curinga, pelo jogo triangular com o público e pela mistura de dramaturgias (teatro, circo e contação de histórias) e intertextos (ou hipotextos). Os atores, que se apresentam com seus nomes verdadeiros, portanto despidos de personagens, propõem o jogo de contar histórias. Escolhem então aquela “história boa e verdadeira” do Menino Maluquinho. Mas, como o teatro é uma arte de ação, a história é representada e não apenas contada. Decidem que todos farão todos os papéis: de pai, mãe, avó, avô, empregada e, é claro, de Menino Maluquinho. Desde o início do espetáculo os atores estimulam a participação do público. Opta-se, não pela quarta parede, característica do teatro realista, mas, sim, por um contato com o público que se aproxima mais do teatro de rua. Na peça, aparentemente, não há definição de classe social, nem de época, além de, como já ressaltado, o papel de Maluquinho ser representado por todos os atores, sendo em alguns momentos o Maluquinho se torna uma Maluquinha.²⁰ Tanto nos slides projetados ao fundo, quanto nos gestos e movimentos dos atores (acrobacias circenses e sapateado), nos diálogos, narrações e músicas criados para o espetáculo vemos as marcas dos textos imagético e verbal do livro transformados e adaptados criativamente.

No filme, Maluquinho é um menino de classe média que vive sua infância no final dos anos 60 no Brasil. A escolha dos adaptadores (roteiristas, diretor, etc) por definir tanto a classe social das personagens, quanto suas motivações psicológicas, aproxima o filme da lógica de representação naturalista. Além disso, a própria interpretação dos atores busca a naturalidade e espontaneidade características desse tipo de representação. Porém a estilização dos figurinos, adereços e cenários, bem como a fusão de desenho e filmagem (na cena final, por exemplo) quebram um pouco essa lógica e revelam as marcas do cartum no filme.

Talvez seja essa a grande diferença entre as duas adaptações aqui analisadas. Na peça, o jogo metateatral é sublinhado o tempo todo: os atores brincam assumidamente de representar, de “estar em lugar de”, “passar-se por”; todos são o Menino Maluquinho,

²⁰ Porém, é possível reconhecer que não se trata, por exemplo, de um menino rico ou de um menino pobre. Mas, sim, de um menino, provavelmente, de classe média, que mora com os pais, tem empregada, vai à escola, cujos pais vão ao teatro etc. Aliás, o mesmo pode ser inferido do livro.

assim como são a avó, o avô, o pai, a mãe, a empregada por um lapso de tempo, até já serem outra coisa novamente. No filme, o pacto é outro. Durante a fruição da obra, a platéia deve se esquecer de que se trata de atores representando papéis pelo tempo em que a “fantasia realista” se realiza. Cada ator interpreta um só papel, torna-se, pelo tempo da obra, a sua personagem. Mas, esta “fantasia realista” sofre interferências de uma outra linguagem, a do cartum, que aponta para uma artificialidade plástica que se torna o diferencial desse filme em relação a uma adaptação convencional para cinema. Temos então duas transposições intersemióticas da mesma obra literária em duas mídias distintas que desdobraram, cada qual à sua maneira, o dialogismo intertextual e intermediário já presentes no texto-fonte, caracterizando-se como adaptações criativas numa relação dialógica e multidirecional com o original adaptado.



ABSTRACT

This essay investigates word-image relations in the children's book *O menino maluquinho* by Ziraldo and its intersemiotic transpositions into two different media (theatre and cinema). Both transpositions are in their own distinct ways creative adaptations of the book, developing and reinventing the intertextual and intermedial dialogism already present in the original text.

KEYWORDS

Children's literature, mixed-media book, intersemiotic transposition, adaptation, theatre, cinema, dialogism, intertextuality

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Ricardo. Diferentes graus de relação entre texto e imagem dentro de livros. *Balainho: Boletim Infantil e Juvenil*, Joaçaba, n. 22, nov. 2004. Disponível em: <www.ricardoazevedo.com.br/artnew02mfim.htm>. Acesso em: 14 abr. 2006.
- BUARQUE, Chico. *Os Saltimbancos: fábula musical inspirada no conto dos irmãos Grimm Os músicos de Bremen*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1977. 1 disco de vinil. 33 rpm, estéreo. (Série Luxo).
- CASA NOVA, Vera. Fricções. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, n. 8, p. 72-76, 2001.
- CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: introdução crítica. Trad. Yun Jung Im e Claus Clüver, rev. Helena Buescu. In: BUESCU, Helena; DUARTE, João Ferreira; GUSMÃO, Manuel (Org.). *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001, p. 333-62.
- DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. Trad. Luís Carlos Borges. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In: JAKOBSON. *Language in Literature*. POMORSKA, Krystina; RUDY, Stephen (Ed.). Cambridge; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1994.

MARINHO, Elyssa Soares. Histórias em quadrinhos: a oralidade em sua construção. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno12-11.html>>. Acesso em: 10 julho 2007.

MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. New York: Oxford University Press, 1996.

MENDES, André. *O amor e o diabo em Angela Lago: A complexidade do objeto artístico*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

O MENINO maluquinho. Peça teatral. Texto: Marco Antônio Rodrigues. Direção: Fernando Linares. Belo Horizonte: Grupo Real Fantasia, 2004.

MENINO maluquinho: o filme. Direção: Helvécio Ratton. Belo Horizonte: Rio de Janeiro: Riofilme, 1994. 1 fita de vídeo (83 min.), VHS, son., color. Europa Home Video.

PINTO, Ziraldo Alves (ZIRALDO). *O bichinho da maçã*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2005. (Mundo Colorido).

PINTO, Ziraldo Alves (ZIRALDO). O inventor de infâncias. Entrevista concedida a Luiz Costa Pereira Jr. *Língua Portuguesa*, ano 1, n. 6, p. 12-16, abr. 2006.

PINTO, Ziraldo Alves (ZIRALDO). *O menino maluquinho*. (1980.) 75. ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 2001.

SANTOS, Roberto Elísio dos. Leitura semiológica dos quadrinhos. Disponível em: <www.pucrs.br/famecos/pos/download/aut_dis_norton.pdf> Acesso em: 6 junho 2007.