

A PERSONAGEM VELHA DA HISTÓRIA DE
CORDA BAMBA: O INSÓLITO PRESENTE
NAS NARRATIVAS LITERÁRIA E FÍLMICA

VELHA DA HISTÓRIA CHARACTER OF
CORDA BAMBA BOOK: THE
UNUSUAL PRESENTS IN THE LITERARY AND
FILMIC NARRATIVES

EL PERSONAJE VELHA DA HISTÓRIA DE
CORDA BAMBA: LO INSÓLITO PRESENTE
EN LAS NARRATIVAS LITERARIA Y FÍLMICA

Adriana Falcato Almeida Araldo¹

¹ Mestre em Letras-USP. Membro do Grupo de Estudos Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens da Universidade de São Paulo (PLCCJ).

RESUMO: Este artigo pretende revelar possíveis diálogos entre as narrativas: *Corda Bamba* da escritora Lygia Bojunga e *Corda bamba: história de uma menina equilibrista*, filme do diretor Eduardo Goldenstein, destacando os fatores simbólicos, ideológicos e insólitos da personagem Velha da História e a maneira como esses elementos apresentam-se nesses dois suportes. Os estudos encontram-se fundamentados nas pesquisas de Bakhtin sobre o dialogismo; as ideias acerca da adaptação cinematográfica estão ancoradas em Robert Stam e o conceito de insólito busca suporte nos trabalhos de Flávio Garcia.

ABSTRACT: This article intends to show a possible dialogue between the narratives: *Corda Bamba*, by the writer Lygia Bojunga, and *Corda Bamba: história de uma menina equilibrista*, a movie directed by Eduardo Goldenstein, emphasizing the symbolic, ideological and unusual features of the character Velha da História and how these elements appear in the two supports. The studies are based on Bakhtin's research about the dialogism; the ideas about cinematographic adaptation are based on Robert Stam and the unusual concept is inspired by Flavio Garcia's work.

RESUMEN: Este artículo objetiva revelar posibles diálogos entre las narrativas *Corda Bamba* de la escritora Lygia Bojunga y *Corda bamba: história de uma menina equilibrista*, película del director Eduardo Goldenstein, en los que se ponen en relieve elementos simbólicos, ideológicos e insólitos del personaje Velha da História y la manera como esos aspectos se presentan en los dos soportes. Los estudios se fundamentan en investigaciones de Bajtin sobre el dialogismo; las ideas sobre adaptación cinematográfica se apoyan en Robert Stam y sobre el concepto de insólito se busca soporte en los trabajos de Flávio Garcia.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade; Dialogismo; Transposição; Insólito; Literatura juvenil.

KEYWORDS: Intertextuality; Dialogism; Transposition; Unusual; Young adult literature.

PALABRAS CLAVE: Intertextualidad; Dialogismo; Transposición; Insólito; Literatura juvenil.

Ainda menino, o diretor de cinema Eduardo Goldenstein fez a leitura do livro *Corda Bamba* de Lygia Bojunga. Em entrevista concedida à segunda edição da *Revista LiterArtes*, da Universidade de São Paulo, veio a contar que, na época, ficara bastante sensibilizado com a imagem de uma menina caminhando sobre uma corda amarrada no alto de um edifício. Imagem que permanecera guardada por um longo tempo, adormecida na memória, sendo resgatada, anos depois, oportunidade na qual, identificou-a como altamente cinematográfica.

Goldenstein, na mesma entrevista, explica que “na verdade, um filme pode surgir de várias maneiras: de uma música, de uma cena num ônibus, de uma manchete de jornal, como fazia Fellini. O filme *Corda Bamba* nasceu de uma imagem” (ARALDO, 2013, p.9). Imagem a partir da qual conseguiu recuperar toda a história e que o impulsionou à realização do filme: *Corda bamba: história de uma menina equilibrista*, lançado em 2012, pela Copacabana Filmes.

A transposição de uma narrativa literária para o cinema costuma gerar comparações e discussões sobre a fidelidade ao texto original. Fidelidade que pode ser questionada quando se passa a entender a adaptação no sentido dialógico, proposto por Bakhtin. Para o autor, relações dialógicas são relações (semânticas) entre toda espécie de enunciados na comunicação discursiva. “Dois enunciados quaisquer confrontados em plano de sentido acabam em relação dialógica” (BAKHTIN, 2010, p.323).

Sendo assim, parte-se da ideia de que imagens presentes no imaginário, como a imagem da menina caminhando sobre a corda, ao serem transpostas para as obras, por meio do processo dialógico, renascem, revigoram-se, renovam-se, cada qual a seu modo, assumindo sentidos novos e contornos próprios, de acordo com a época, a intencionalidade de suas narrativas, bem como de outros fatores extralinguísticos.

LITERATURA E CINEMA: DIÁLOGOS

Literatura e cinema configuram-se em campos narrativos diversos e constituem-se por meio de linguagens diferentes, cada qual com suas especificidades e formas próprias de se organizar enquanto narrativa. Dessa forma, as transposições de um suporte para outro acabam por engendrar um novo contexto de criação e por estabelecer um interessante diálogo entre essas artes. Além disso, vale considerar que um processo de leitura implica em histórias de vida, conhecimento de mundo e repertório construído por inúmeras leituras feitas anteriormente pelo leitor/espectador e que cada ato de leitura se processa como uma forma de diálogo. Isso posto, fica mais fácil aceitar a transposição intersemiótica como uma resposta. Resposta como um registro das impressões que o olhar sensível é capaz de captar e como produção de novos sentidos, sentidos que compõem um novo objeto estético. E, então, pode-se compreender o diálogo como troca cultural, intercâmbio rico de imagens e como criação de um novo objeto estético.

Robert Stam, discorrendo sobre a teoria e a prática da adaptação, chama a atenção para o que Bakhtin denomina “construção híbrida”:

A expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem. A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetórias, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema “misturado” ou “impuro”. A originalidade completa não é possível nem desejável. (STAM, 2006, p. 23)

A partir desses pressupostos, as narrativas *Corda Bamba* de Lygia Bojunga e *Corda Bamba: história de uma menina equilibrista*, do diretor Eduardo Goldenstein, são analisadas, aqui, como réplicas de um diálogo maior, buscando-se evidenciar novos sentidos produzidos a partir do processo dialógico que instauram

A obra como réplica do diálogo, está disposta para a resposta do outro (dos outros), para a sua ativa compreensão discursiva, que pode assumir diferentes

formas: influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre seguidores e continuadores, ela determina as posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva de um dado campo da cultura. A obra é um elo na cadeia de comunicação discursiva; como réplica do diálogo, está vinculada a outras obras-enunciados: com aquelas às quais responde, e com aquelas que lhes respondem. (BAKHTIN, 2010, p. 279)

Neste estudo, o *dialogismo* constitui-se no fio condutor das reflexões acerca das relações existentes entre literatura e cinema, privilegiando-se o termo *diálogo* em detrimento de *influência*, entendendo-se que *diálogo* vem a abarcar melhor o sentido de trocas culturais e ideológicas que são estabelecidas entre narrativas, enquanto o termo *influência* pode vir a sugerir juízo de valor, o que não convém à análise. Amorim, em obra organizada por Beth Brait, estudiosa dos conceitos bakhtinianos, explica que:

A criação estética expressa a diferença e a tensão entre dois olhares, entre dois pontos de vista. Se tomarmos o exemplo do olhar do retratado e o olhar do retratista ou artista. O trabalho deste último consiste em dois movimentos. Primeiro o de tentar captar o olhar do outro, de tentar entender o que o outro olha, como o outro vê. Segundo, de retornar ao seu lugar, que é necessariamente exterior à vivência do retratado, para sintetizar ou totalizar o que vê, de acordo com seus valores, sua perspectiva, sua problemática. (AMORIM, 2006, p. 9)

Para o diretor de *Corda Bamba*, “o olhar do cineasta é um ponto de vista”:

É a forma como ele observa uma história. Cada ângulo, cada posição. O filme é um olhar. Contudo, cada história pede um olhar próprio, uma linguagem que forme uma bonita composição... Na verdade, o olhar do cineasta é a expressão de uma essência através de imagens. (ARALDO, 2013, p. 12)

Uma essência que pode, então, ser entendida como *os sentidos capturados a partir da obra do outro*, ou seja, um olhar que nasceu do olhar para o texto de Bojunga, olhar nunca igual ao olhar alheio, mas

sempre atravessado por intencionalidades e por outras questões extralinguísticas. Olhar instaurador de um novo objeto estético.

Literatura e cinema constituem objetos estéticos diferentes, linguagens diferentes, em diferentes suportes. Enquanto a literatura coloca-se a contar uma história, o cinema põe-se a mostrá-la. “No cinema o pensamento em movimento encontra a imagem em movimento” (STAM, 2006, p. 25). Nesse sentido, Goldenstein, ao dirigir *Corda Bamba* esclarece que:

Não poderia expressar a história da Maria da mesma maneira que a Lygia expressou na literatura. Eu só poderia expressá-la pela linguagem do cinema, embora a essência seja a mesma. Na transposição, é preciso apreender a essência para poder expressá-la de outra forma. (ARALDO, 2013, p. 10)

Ora, “uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança de meio”, disse Stam, comentando sobre o processo de transposição da literatura para o cinema. Ele deixa claro seu pensamento expondo que

A alteração de um meio verbal single-track como romance, para um meio multitrack como o filme, que pode representar não só com palavras (escritas ou faladas), mas também com música, efeitos sonoros, e imagens fotográficas em movimento, explica a improbabilidade e eu diria mesmo a indesejabilidade da adaptação literal². (STAM, 2005, p. 3-4)

Importante ressaltar que o processo de transposição, processo dialógico, envolve sempre a produção de novos sentidos. Se o livro de Bojunga apresenta-se mais descritivo no que diz respeito às inquietações e questionamentos da menina Maria, o filme vai mostrando o olhar silencioso e distante da menina, olhar que sugere o desequilíbrio dos sentimentos por ela vivenciados. Para compor esse quadro, menciona o diretor que “foi tudo muito pensado” (ARALDO, 2013, p. 11), desde os enquadramentos, ângulos, cortes, cores, figurino, expressões à trilha sonora. Com relação ao uso da câmera, informa

² “Na adaptation is automatically different and original due to the change of medium. The shift from a single-track verbal medium such as the novel to a multitrack medium like film, with can play not only with words (written or spoken) but also with music, sound effects, and moving photographic images explains the unlikelihood, and I would suggest even the undesirability of literal adaptation” (STAM, 2005, p. 3-4).

Goldenstein, *Corda Bamba* pedia “um olhar contemplativo, uma câmera muito sóbria, um olhar muito próximo da Maria” (ARALDO, 2013, p. 12), ou seja, um olhar capaz de aproximar o espectador do drama experimentado pela menina.

O próprio texto de Lygia Bojunga apresenta muitos recursos da narrativa filmica: cortes, montagens, manipulação de pontos de vista, imagens metonímicas, a presença de personagens que vão se construindo ao longo das cenas, o enquadramento narrativo na exposição sonho/realidade. E é justamente sobre a imagem forte e ambivalente do sonho que recai o olhar de Goldenstein, fato que fez com que viesse a dar ao filme a denominação de *Filme-sonho*, devido à exploração do universo onírico, numa aproximação, como ele mesmo afirma, com *Alice no País das Maravilhas*, história com a qual observa que o livro de Bojunga também dialoga.

O SONHO: PASSAGEM PARA O INSÓLITO

Aos 10 anos, Maria experimenta a dor após presenciar a morte brutal dos pais num espetáculo circense, onde todos, pai, mãe e filha, trabalhavam como equilibristas. Brutal, numa representação do valor capitalista sobre o valor humano, uma vez que fora imposto aos pais que se apresentassem sem as redes de proteção, objetivando maior público. Órfã, Maria necessita deixar o circo e morar com a avó. Sobreviver, a partir de então, significa equilibrar-se. Maria é a menina que vive na corda bamba, tendo de um lado o sonho, de outro, a dura realidade e abaixo de si, o abismo. E é sobre a corda, semelhante a um objeto mágico, que Maria vai aprendendo a lidar com as adversidades da vida, superando medos, traumas, tristezas, encontrando o equilíbrio necessário para seguir adiante.

Tanto no livro, como no filme, os sonhos de Maria apresentam-se como caminhos, passagens para o insólito. Insólito entendido, aqui, no sentido proposto por Flávio Garcia, como eventos que

não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, às

expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a a dada e específica experienciação da realidade. (GARCIA, 2007, p. 19)

É no sonho de Quico que Maria desperta, para dar início ao seu passeio na corda bamba, passeio que tem continuidade em seu próprio sonho. Seriam, então, os sonhos de Quico e Maria intercomunicantes? Imagem um tanto insólita. Pouco antes de iniciar esse passeio, Maria amarra uma ponta da corda, ali, em seu quarto e a outra ponta, magicamente, no prédio à frente. Então inicia a sua travessia, o seu desafio, equilibrando-se sobre a corda bamba, para, dessa forma, atravessar a janela do edifício, penetrando um lugar escuro e perturbador: um corredor longo e cheio de portas. À medida que Maria vai percorrendo o corredor escuro, portas vão se abrindo e o leitor/espectador é levado a reconstruir e a conhecer a história da menina, por meio de cenas do tipo *flashback*. Em meio às imagens que podem ser vasculhadas, a Velha da História constitui-se como imagem insólita fundamental na representação do pensamento de Lygia Bojunga.

No capítulo “O presente de aniversário”, Maria caminha pelo corredor dos sonhos, aproxima-se de uma porta, que estava apenas encostada e a empurra com o dedo, podendo avistar uma sala:

Tinha uma mesa compridíssima, tapada de toalha de renda. E um monte de doces e salgadinhos. E refrigerante. E chá. E um bolo alto, todo enfeitado com florzinha de amêndoa, uma beleza! bem no meio da mesa: com as sete velas acesas. Mas só tinha duas pessoas na festa: a Menina e Dona Maria Cecília Mendonça de Melo. (BOJUNGA, 2011, p. 103)

Tal imagem é bem representativa dos contrastes que habitam o universo de Maria. Uma mesa enorme, com muitas guloseimas, cuja fartura apresenta índices de desperdício. Cores e penumbra. Uma narração que faz questão de enfatizar e repetir o nome da avó, uma mulher de tradições, que “esbanja” sobrenomes, enquanto Maria é apenas a Menina.

No filme, ao representar tal cena, Goldenstein vê, também, na imagem da mesa “comprida”, a representação do distanciamento emocional existente entre avó e neta, os extremos opostos, e a imagem da ausência de vínculo familiar. Dessa forma, a cena vem carregada

de novos sentidos que são produzidos a partir do diálogo entre as narrativas e por meio dos recursos do cinema.



FIGURA 1

A câmera localizada em ângulo estratégico, em diagonal, atrás de Maria, faz a mesa “crescer”, simulando o afastamento existente entre a avó e neta, distância que dificulta o diálogo, tornando quase impossível que uma venha a escutar a voz da outra, sendo preciso falar cada vez mais alto para que sejam ouvidas. Trata-se de uma representação hiperbólica da narrativa literária, que também busca explorar os contrastes, os extremos, as posições opostas ocupadas pelo sonho e realidade, pela ostentação e simplicidade, pela tradição e renovação, por meio dessas personagens.

Um pouco mais adiante, no mesmo capítulo, Maria fica intrigada com o presente de aniversário que ganha da avó:

Mas assim tão grande... o papel que embrulhava a caixa estava colado na parte de cima: a menina não alcançava. Dona Maria Cecília achou graça e arrastou uma cadeira pra junto da caixa. A menina subiu na cadeira, foi desgrudando o papel, ele abriu todo de repente, a tampa da caixa caiu pra frente, a Menina pulou pro chão. E ficou olhando pra dentro da caixa sem entender.

Dona Maria Cecília Mendonça de Melo começou a rir do espanto da neta.

Maria rodeou a mesa pra poder ver o presente: de onde estava só dava pra ver a cara da Menina: testa franzida, boca meio aberta.

O presente era uma velha. Mas não era de acrílico nem de borracha, era uma velha de carne e osso. (BOJUNGA, 2011, p. 108)

Na mesa de aniversário, os bonecos de Maria ocupam as cadeiras vazias *brincando* de ser gente. Por outro lado, o seu novo presente, que sai de uma caixa enorme, é uma senhora “real”, um ser humano, que assume o papel de *brinquedo*, de uma boneca velha e contadora de histórias. Um presente incomum. É aqui que o *insólito* ganha força e Maria se espanta com a própria realidade.

O estranhamento causado pela irrupção do elemento insólito, ou seja, pelo surgimento inesperado da imagem, *deslocada, fora do lugar*, da personagem Velha da História, desacomoda o leitor/espectador, levando-o a refletir sobre a realidade. Realidade entendida como construção social, construção realizada por meio de práticas criadoras de linguagens, valores, visões de mundo, sentidos. Sentidos que, na obra, são postos à prova, em especial, na passagem que trata sobre a festa de aniversário de Maria, uma vez que a menina, com base em suas observações sobre a realidade, *rejeita* a imagem de uma velha senhora dentro de uma caixa de presente de aniversário. “-Mas, vó, gente se compra?” (BOJUNGA, 2011, p. 111). Tal passagem, pelo seu caráter surpreendente e pouco usual, intriga; mas pode ser compreendida quando se leva em conta o raciocínio questionador, que lança crítica à sociedade.

A imagem insólita desestabiliza o leitor/espectador para, como expõe David Roas, “interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real” (ROAS, 2014, p. 31). Uma suposta e imaginada segurança diante daquilo que se entende por realidade.

A Velha da História não é apenas a imagem de uma senhora contadora de histórias. Ela é uma representação inabitual e singular que estabelece relações com as vozes silenciadas, aprisionadas, mantidas *em caixas (de presente) ou desencaixadas*, que guardam histórias da vida real e mal contadas, histórias que servem aos interesses de alguns, para serem, assim que chegam ao fim, levadas ao descaso, esquecidas:

- O meu presente morreu.
- Dona Maria Cecília pegou a Menina, quis tapar a cara dela com uma festa:
- Esquece, minha boneca, esquece.
- A comida nunca deu para ela.
- O quê?
- Mas aqui tinha demais: ela morreu.
- Esquece, meu amor.
- Não. Não esqueço, não. (BOJUNGA, 2011, p. 122)

O descaso atinge o ápice com a morte *do presente*. Um fato que para a avó parece ser tão corriqueiro quanto o de um brinquedo que deixa de funcionar por falta de pilha ou bateria, restando a ele ser posto de lado, esquecido. A razão do insólito, aqui, é pontualmente atrair a atenção para o problema da *indiferença social*, decorrente de um sistema desumano e que desumaniza. Um sistema que não oferece oportunidades reais a todos e que marginaliza parte da sociedade, como reflete Bauman:

E encaremos a verdade: mesmo que as novas regras do jogo prometam um aumento na riqueza da nação, também tornam virtualmente inevitável a crescente lacuna entre aqueles que permanecem no jogo e os que são deixados de fora.

Contudo, esse não é o final da história. As pessoas que ficam de fora do jogo também são deixadas sem uma função que possa ser vista como “útil”, muito menos indispensável para o suave e lucrativo funcionamento da economia. Não são necessários como os supostos produtores, são considerados força propulsora da prosperidade econômica (esperamos que a recuperação “guiada pelo consumidor” nos tire dos problemas econômicos), os pobres também são inúteis como consumidores: não serão seduzidos por lisonjas do mercado, não possuem cartões de crédito, não podem contar com cheques nos bancos e as mercadorias que mais precisam trazem pouco ou nenhum lucro para os comerciantes. Não é de admirar que eles estejam sendo reclassificados como “subclasse”: não são uma anormalidade temporária esperando ser retificada e posta outra vez na linha, mas uma classe fora das classes, uma colocada permanentemente fora dos limites do “sistema social”, uma categoria a que o resto de nós

prefere não pertencer e todos estariam mais confortáveis se ela não existisse. (BAUMAN, 2008, p. 99-100).

Assim, em *Corda Bamba*, pode-se vislumbrar uma imagem insólita que emerge da própria realidade insólita. O insólito, então, abre caminhos para se repensar a lógica que organiza a sociedade. Se, as histórias tradicionais trazem bonecos que desejam “virar gente de verdade”, a Velha da História chama a atenção dos leitores/espectadores para o processo inverso que ocorre na sociedade, processo de “coisificação” resultante da força que o dinheiro exerce sobre vidas humanas, um desequilíbrio que cria ramificações negativas: desigualdade social, inversão de valores, corrupção, miséria, servidão, questões capazes de *materializar* ou quase *invisibilizar* vidas humanas.

No filme, a Velha da História surge dentro de uma caixa enorme de madeira, uma caixa que lembra o caixote de um mágico, que tem o poder de fazer aparecer ou desaparecer quem ou aquilo que ali dentro está. Tal imagem cinematográfica confere novos sentidos à narrativa, como se a vida, presa na caixa, pudesse ser submetida aos *truques e passes de mágica* comandados por quem está do lado de fora. A vida como risco, questão de sorte, ilusão de ótica.



FIGURA 2

A caixa é aberta e a câmera foca o olhar assustado da Velha da História, olhar de ansiedade, ágil, que tenta dar conta de apreender a grande quantidade de coisas que seus sentidos desconhecem e passam de imediato a desejar. Um mundo de coisas que não cabe dentro de sua caixa. Ao mesmo tempo, a câmera bem próxima de Maria revela sua inquietude diante da imagem insólita. Uma tomada mais aberta dá conta de mostrar o fundo mais escuro e a luz que incide sobre a Velha da História, dando destaque à sua postura *adestrada* e *subserviente* na mesma linha em que apresenta a indignação de Maria (de costas para a caixa) e a expressão de indiferença da avó. Uma expressão tão fria quanto o tom cor de gelo de seu vestido. A tomada aberta contribui, também, para intensificar a complexidade da cena, a qual envolve vários sentidos contrastantes: luz e sombra, inclusão e exclusão, autoridade e submissão, risco e segurança, ilusão e realidade, vida e morte.

As narrativas ressaltam também o olhar da criança dirigido ao elemento insólito. Em *Corda Bamba*, o olhar infantil alcança detalhes que o olhar adulto, *já viciado*, não consegue ver. O olhar da criança é o olhar de estrangeiro em busca de novidade, olhar atento que quer desvendar o mundo, que vê além, que quer descobrir e descobrir-se. Maria surpreende-se com a Velha da História e não se sente à vontade ao ganhar um ser humano de presente. Maria vê o outro, além de sua condição social, além de uma visão fragmentada, classificadora, atravessada por lentes sociais. Maria vê o *ser humano*. Por isso, sua reação é de espanto. A menina, não acostumada à visão *fracionadora* de mundo, visão que divide a realidade em classes e subclasses, não pode admitir a Velha da História como presente.

Por outro lado, é por meio de uma visão redutora da realidade – num mundo em que o novo já nasce velho e pronto para ser substituído – que sua avó interioriza, sem exercício crítico, os valores de uma sociedade materialista e individualista, que entende que o dinheiro pode obter o que quiser e converter seres humanos em objetos. Uma avó *castradora* que trata a própria neta como boneca: “-Esquece, minha boneca, esquece” (BOJUNGA, 2011, p. 122).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo buscou apresentar possíveis diálogos entre as narrativas *Corda bamba* da escritora Lygia Bojunga e *Corda bamba: história de uma menina equilibrista*, filme do diretor Eduardo Goldenstein, ressaltando novos sentidos que vieram a emergir dessa relação intersemiótica.

Partindo-se da ideia de que toda transposição envolve a produção de novos sentidos, tentou-se, aqui, colocar em destaque, por meio da personagem Velha da História, valores sociais e ideológicos que puderam ser lidos a partir da relação entre as imagens literárias e cinematográficas apresentadas e “bem pensadas”, nas palavras de Eduardo Goldenstein.

Acredita-se que o estudo comparatista possibilita, por meio do diálogo intertextual, colocar em evidência aspectos importantes de obras que poderiam ser desprezados, caso fossem estudadas isoladamente, podendo-se destacar, neste caso, o *caráter insólito* da personagem Velha da História acentuado pela intersemiose. Imagem insólita que levanta questionamentos sobre a construção e a lógica que organizam a realidade, questionamentos que não são novos, mas que ainda não se encontram esgotados em termos de análises.

Tais elementos contribuem para reforçar a relevância da arte na desconstrução de visões de mundo e na reavaliação de conceitos; e fazem com que narrativas voltadas para o público juvenil, trabalhando temas dessa complexidade, ao mesmo tempo em que possibilitam aos jovens o desenvolvimento do prazer estético, assumem, também, grande importância na forma de pensar e apreender a realidade.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. IN: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo, Ed. Contexto, 2006.

ARALDO, Adriana Falcato Almeida. Um diálogo com o diretor do filme *Corda Bamba*, história de uma menina equilibrista. *Literartes*, [S.1], n. 2, p. 7-12, out. 2013. ISSN 2316-9826. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/literartes/issue/view/issue/5143/159> Acesso em: 25 Jun. 2016.

BAUMAN, Zygmunt. *A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas*. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 4ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

BOJUNGA, Lygia. *Corda Bamba*. 24ª ed. Rio de Janeiro, Casa Lygia Bojunga, 2011.

CORDA BAMBA: história de uma menina equilibrista. Direção: Eduardo Goldenstein. Rio de Janeiro, Copacabana Filmes. 2012. DVD.

GARCIA, Flávio. (org.) O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCIA, Flávio (org). *A banalização do insólito: questões de gênero literário da lusofonia- mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro, Publicações Dialogarts, 2007.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo, UNESP, 2014.

STAM, Robert. *Literature through film: realism, magic and the art of adaptation*. Malden (USA): Rutgers University Press, 2000.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, Florianópolis*, n. 51, p. 019-053, abr. 2006. ISSN 2175-8026. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em: 10 out. 2016.