

**O passeio das coisas selvagens:
a transposição do livro para o filme “Onde Vivem os Monstros”.**

Patrick DIENER¹

Resumo

O presente artigo tem como intenção descrever a adaptação do livro “*Where the wild things are*”, traduzido no Brasil como “Onde vivem os monstros”, para o cinema. Esta descrição trará um olhar sobre a adaptação das obras. O problema de pesquisa se apresenta ao questionar: quais são os contatos e distâncias que o filme mantém com o livro infantil? O longa-metragem lançado em 2009 conseguiria transpor para a tela do cinema nuances temáticas, narrativas e visuais do livro de 1963. Além da análise dos dois objetos de estudo, o artigo traz autores que tratam da teoria da intertextualidade como Gilles Deleuze e Gérard Genette.

Palavras-chave: Teoria da intertextualidade. Cinema. Literatura infantil.

Introdução

A imaginação infantil e suas suspensões espaço-temporais são recorrentes na literatura estrangeira e nacional. Desde “Alice no País das Maravilhas” de Lewis Carroll ou “Reinações de Narizinho no Reino das Águas Claras” de Monteiro Lobato, a transposição para o mundo visto real da criança de suas criações são abundantes e, não diferente, suas adaptações para outros meios como, por exemplo, o cinema. O livro “*Where the wild things are*” contou com diferentes adaptações, como uma animação de curta-metragem em 1973, uma ópera em 1980, entre outros. O objeto de estudo aqui apresentado, além do livro, é o longa-metragem homônimo lançado em 2009 e dirigido por Spike Jonze. Os objetivos são traçar relações entre as duas mídias e mais especificamente nortear quais são estas relações, como transposições visuais, a imagem-tempo e também as divergências entre as obras. Para tanto o artigo apresenta um descritivo do livro, outro do filme e a respectiva análise para responder ao problema: quais são os contatos e distâncias que o filme mantém com o livro infantil? Durante a análise, além do ponto de vista do observador, são trazidas para embasamento teorias de

¹ Mestrando em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Docente PROPPE da Universidade Tuiuti do Paraná. Professor de Comunicação Social na Faculdade Internacional de Curitiba. Membro do Grupo de Pesquisa em Estudos da Imagem (UTP). E-mail: contato@patrickdiener.com

intertextualidade e adaptação. Este artigo mantém o nome original do livro em inglês (e o mesmo para quando aborda o filme), pois a leitura foi feita de sua versão original e não traduzida para o português no Brasil que foi “Onde vivem os monstros”².

1. Imagens e suas interpretações

Pode-se ensinar a ler palavras, mas não necessariamente precisa-se ensinar alguém a “ler” imagens, elas podem ser decodificadas mais primordialmente, talvez nem sempre da forma desejada, mas de qualquer forma esta leitura existe. O que acontece é que a leitura depende de uma linguagem, escrita, ou não. Este artigo não tem intenção em fazer um estudo semiótico entre imagem e o que estas podem representar, para que então seja utilizada como base para o intertexto juntamente com uma segunda obra. Mas, para a clareza do conceito de intertextualidade, e adiante, para a compreensão de suas diferentes formas, uma breve introdução sobre a teoria imagética é necessária e a identificação da cópia e intertexto. O próprio Roland Barthes em “*Image-Music-Text*” coloca a raiz da palavra imagem como derivante de sua correlata à “cópia”.

Não existe intertextualidade sem a mera reprodução de frames (ECO, 1991, p.185). O descolamento das obras que colaboram para a interseção margeiam o que pode ser interpretado como cópia. Para tentar sedimentar o conceito base das obras originais e então, partir para a interpretação de seus intertextos, Roland Barthes introduziu o conceito de ancoragem dizendo que elementos linguísticos podem servir de “âncora” para a leitura de uma imagem: “para fixar a cadeia flutuante de significados”.

Barthes discorreu sobre ancoragem textual principalmente em relação aos anúncios publicitários, mas aplica-se, também, para outros gêneros, tais como fotografias, televisão, documentários, desenhos animados, histórias em quadrinhos e, finalmente, ao cinema e literatura, como é o caso do objeto apresentado neste artigo.

Anchorage is the most frequent function of the linguistic message (...). Here text (most often a snatch of dialogue) and image stand in a complementary relationship; the words, in the same way as the images, are fragments of a more general syntagm and the unity of the message is realized at a higher level, that of the story, the anecdote,

2 O livro original não menciona em parte alguma a palavra monsters (monstros) referindo-se aos seres. Em Portugal o filme chama-se “O Sítio das Coisas Selvagens”. Para o artigo foi utilizada a versão original em inglês do livro.

the diegesis (which is ample confirmation that the diegesis must be treated as an autonomous system). While rare in the fixed image, this relay-text becomes very important in film, where dialogue functions not simply as elucidation but really does advance the action by setting out, in the sequence of messages, meanings that are not to be found in the image itself (BARTHES, 1977, p.41).³

A interpretação deste novo elemento, proveniente da interseção entre as obras não tem relação com o objeto primário. Torna-se um terceiro e inédito elemento de imagem para uma nova interpretação independente. Isto não por causa da característica da intertextualidade, mas pela propriedade da própria informação, seja ela primária ou derivante, como é o caso do filme “Onde vivem os monstros”.

(...) information has nothing to do with signification. It is something else, an operational model of another order, outside meaning and of the circulation of meaning strictly speaking. This is Shannon's hypothesis: a sphere of information that is purely functional, a technical medium that does not imply any finality of meaning, and thus should also not be implicated in a value judgment. A kind of code, (...). In this case, there would simply be no significant relation between the inflation of information and the deflation of meaning (BAUDRILLARD, 1994, p.79).⁴

O campo da comunicação oferece muitas versões diferentes que se podem enquadrar na definição de imagem e subsequentemente, sua informação. Essas versões geralmente tomam a forma de teorias. As imagens podem ser definidas como um conjunto de sinais que são ligados entre si de alguma forma pelo espectador. E é este mesmo espectador, dependendo da bagagem anterior que possui, reconhece, ou não, a intertextualidade; assim como pode ou não compreender a mensagem dos sinais. Não há como quantificar em que medida o texto é apresentado (ou entendido) como uma única

³ A ancoragem é a função mais freqüente da mensagem linguística (...). Aqui o texto (na maioria das vezes um fragmento de diálogo) e a imagem posicionam-se em uma relação complementar, as palavras, da mesma forma como as imagens, são fragmentos de um sintagma mais geral e a unidade da mensagem se realiza em um nível superior da história, a anedota, a diegese (que é a confirmação cabal de que a diegese deve ser tratada como um sistema autônomo). Embora raro na imagem fixa, este texto de retransmissão se torna muito importante no cinema, onde o diálogo funciona não apenas como esclarecimento, mas realmente faz avançar a ação, estabelecendo, na seqüência de mensagens, significados que não são encontradas na imagem em si. (Tradução do autor)

⁴ (...) informação não tem nada a ver com a significação. É outra coisa, um modelo operacional de outra ordem, fora do significado e da circulação de sentido estritamente falando. Esta é a hipótese de Shannon: uma esfera de informação que é puramente funcional, um meio técnico que não implica qualquer finalidade de significado e, portanto, também não deve ser implicado em um juízo de valor. É uma espécie de código, (...). Neste caso, não seria simplesmente nenhuma relação significativa entre a inflação de informação e a deflação do sentido. (Tradução do autor)

parte ou amarrado a uma estrutura de maior dimensão⁵. Estes fatores muitas vezes não estão sob o controle do autor do texto. Independente do diretor do filme utilizar como base um livro infantil, isto importa menos para o estudo, uma vez que a intertextualidade pode se dar a partir dos olhos do leitor (entenda novamente que leitor não cabe somente para o decodificador de textos escritos). Esta intertextualidade entre obras pode ser flexível a partir do ponto de vista de cada um, identificando-a ou não.

2. O livro

O livro “*Where the wild things are*”⁶ foi lançado em 1963 pelo escritor e ilustrador americano Maurice Bernard Sendak. Conforme a Editora Harper Collins no início dos anos 1960, (antes do lançamento do livro tomado como objeto de estudo para este artigo) Sendak já era um dos ilustradores mais expressivos no ramo da literatura infantil a fama internacional veio então em 1963 com “*Where the wild things are*”. Nesse projeto, Sendak trabalhou como ilustrador e escritor. Conta a história de um garoto chamado Max, que é mandado de castigo para o seu quarto após algumas séries de má-criações. Lá encontra um mundo novo, povoado por monstros de todos os tipos, em uma região selvagem. O livro deixa clara a transformação do quarto em floresta pela imaginação do menino.

FIGURA 01 – MAX E OS MONSTROS



Ilustração do livro, disponível no site da editora Harper Collins

⁵ Como parte de um gênero, de uma série, de uma coleção de quadros, de uma revista, de uma exposição ou outros.

⁶ Usa-se durante o artigo o título do livro em inglês por ter-se utilizado dessa versão, a americana, para a análise.

Os “*Wild Things*” ou “Coisas Selvagens” são monstros a princípio amedrontadores, mas a primeira vez que as palavras “*wild thing*”, ou “coisa selvagem” são mencionadas no livro, não se referem aos monstros e sim ao próprio Max, quando repreendido por sua mãe.

Max, após observá-los, consegue apaziguá-los “olhando para os seus olhos amarelos, sem piscar uma vez” e ele então proclama-se “o rei de todas as coisas selvagens”. O livro conta a história principalmente através de suas ilustrações. Os textos são escassos e apresentados em poucas frases, como é usual em livros infantis. Por exemplo, a frase “Na noite que Max vestiu sua fantasia de lobo e fez travessuras de todos os tipos” (tradução livre) é seguida de duas gravuras, uma de Max pregando um lençol na parede para construir um forte de tecidos e outra correndo com um garfo em punho atrás do cachorro da casa. Estas imagens não apresentam texto explicativo, deixando suficientemente claras as travessuras que Max fez. A primeira ordem dada aos monstros por seu novo rei é para que deixem a algazarra começar. E assim é feito. Durante seis páginas totalmente ilustradas, sem apresentação de textos e conseqüentemente, diálogos, Max e os monstros pulam em árvores, cantam e dançam. Assim como em sua vida “real”, quando é mandado para o quarto sem janta, Max deixa os monstros sem o jantar por fazerem a tal, previamente permitida, algazarra.

Os antropomórficos monstros no livro não apresentam nomes nem personalidades distintas. Agem como um grupo, uma alcatéia, ou o que seja (uma vez que são representados por uma mistura de animais). Seguem seu líder que veste, além da fantasia de lobo, uma coroa e cetro. Somente na penúltima página onde os monstros aparecem é que demonstram sua capacidade de falar, dizendo que se Max não ficar com eles o comeriam, por amá-lo tanto.

Após seu acesso de raiva, que o leva ao delírio da floresta e do mar em seu próprio quarto, o garoto logo se vê sozinho e com saudades de casa. Mesmo sob as ameaças dos monstros, que exibem suas garras e presas, Max então entra em seu barco "e navegou de volta por mais de um ano" retornando ao seu quarto, de onde nunca havia saído, e encontra o jantar esperando por ele “ainda quente”.

3. O filme

O longa-metragem “*Where the wild things are*” foi lançado nos cinemas estadunidenses em outubro de 2009 e em cópias DVD e *Blu-ray* em março de 2010. Chegou aos cinemas brasileiros em janeiro de 2010. A ampliação em uma adaptação, conforme Gérard Genette, “consiste em inchar, até atingir a duração de duas horas de espetáculo”. A adaptação da história, para ocupar os 101 minutos de filme, ganhou nuances e detalhes que seu original não apresenta. Nuances estas que inserem Max em uma realidade mais contemporânea podendo ser relacionada, esta inserção, dentro da teoria do cronotopo de Mikhail Bahktin, como exemplificado em artigo de Tara Collington:

Uma das estratégias mais comuns de adaptação é, claro, atualizar a fonte situando a história em um cenário mais contemporâneo e, portanto, mais acessível. Com a transposição de coordenadas temporais e espaciais em jogo. (...) Além dos estudos literários, a área na qual o cronotopo é frequentemente aplicado como ferramenta de análise são os estudos do cinema, já que o cinema efetua a materialização visual do espaço e se desdobra ao longo do tempo. (COLLINGTON, 2009, p.136)

Filho de pais desquitados, Max aparece brincando sozinho vestido de lobo construindo fortalezas na neve ou brincando em seu quarto. Obviamente anseia por atenção. Sua irmã mais velha, aparentemente pré-adolescente, está para sair com um grupo de amigos e Max os provoca para uma briga de bolas de neve. Após uma rápida interação a irmã e seus amigos saem de carro deixando Max sozinho e humilhado. Frustrado, Max invade o quarto da irmã e, em um ataque de raiva, encharca-o com neve trazida de fora. Quando sua mãe exausta chega em casa vinda do trabalho, descobre que terá que secar o quarto da filha antes de começar a fazer hora-extra em seu escritório de casa. Segue uma cena de Max na escola, onde ouve sobre a provável extinção do sol e sua volta para casa para mais uma vez frustrado, briga com a mãe por esta estar com um convidado que é possivelmente seu namorado. Depois de quebrar objetos, subir na mesa e finalmente morder a mãe no ombro Max sai correndo de casa noite adentro seguido por ela. Após entrar em uma floresta, Max avista um pequeno barco a vela no qual embarca.

Uma vez no barco o lago parece muito maior que a primeira vista e Max é jogado por ondas altíssimas em uma ilha. Nesta ilha Max depara-se com seis monstros.

Fica escondido e percebe que um dos monstros, Carol, está tendo um ataque de raiva, enquanto outros tentam detê-lo. Talvez por identificação, Max passa a ajudar Carol a quebrar construções que parecem ser ninhos. Quando abordado pelos demais monstros Max acovarda-se a princípio. Os monstros cogitam comê-lo, mas ele os convence ser na verdade um rei com poderes mágicos e que poderia realizar os desejos dos monstros, caso fosse seu rei.

Os seres então se apresentam. Além de Carol, Ira, Alexander, Douglas, Bernard, Judith e KW⁷, já mostrada posteriormente no filme. Cada um tem uma personalidade distinta, restrita e reiterada durante o filme, como por exemplo, a pessimista, o isolado, o impulsivo, entre outros. Após períodos (nunca indicados temporalmente de maneira clara) de brincadeiras, Max ordena a construção de uma fortaleza para que os monstros se sintam seguros. Mais tarde, o próprio Max se sentirá inseguro acompanhado dos monstros mesmo dentro da fortaleza. Dois outros personagens são apresentados mais tarde. Duas corujas, que neste aspecto fogem do padrão dos monstros por serem animais não antropomórficos e que não falam, apesar de um dos monstros afirmar que os entende.

O conflito permanente entre os monstros não é explicado, de onde estes conflitos procedem ou a sua razão de existir são elementos percebidos através das conseqüências dos atritos. Mesmo assim Max tenta intervir para apaziguar os ânimos. Assim, para tentar reconciliá-los divide-os em dois grupos "bons" e "maus" para uma guerra de bolas de lama. Após a guerra alguns monstros acabam feridos e levantam a hipótese de Max gostar mais de uns que de outros. Após uma discussão entre eles, Douglas acaba tendo seu braço arrancado por Carol e KW vai embora.

⁷ Esta personagem só é apresentada com estas iniciais, não exibindo nome completo durante o filme.

FIGURA 01 – MAX E O MONSTRO CAROL



Still do filme, disponível no site IMDB

Alexander então revela em segredo para Max que sabe que ele na verdade não é um rei. Ao descobrir, Carol fica furioso e persegue Max pela floresta ameaçando comê-lo. Max, então, é salvo por KW que o esconde dentro de seu estômago. KW explica para Max que a convivência entre eles é difícil devido aos rompantes de raiva de Carol. Obviamente a relação dos dois personagens, monstro e menino ficam mais claras, se ainda não estavam o suficiente, a partir desta explicação retórica. Max enfim decide voltar para casa. Os monstros o acompanham para a despedida até seu barco. Max retorna para casa, aparentemente na mesma noite em que havia saído, para encontrar uma mãe afetuosa, mas sozinha, que o recebe com um abraço após a fuga.

Ainda que Hutcheon defina "adaptação" semanticamente, menciona também a dificuldade da abrangência da palavra uma vez que se usa esta tanto para o processo de adaptação (neste caso a conversão do livro em filme) quanto para o produto final já adaptado (o filme em si).

4. Transposições visuais

Visualmente falando, livro e filme mantêm pontos de contato bastante próximos, mas ainda assim, não podem ser inseridos no conceito de transestilização de Genette. O filme vai além de uma simples “transposição cuja única função é uma mudança de estilo”, segundo Genette. Não há, em si, uma mudança de estilo.

O filme contou com supervisão do próprio ilustrador do livro, o que certamente ajudou a manter características originais. Mas pela própria textura passada nas ilustrações e a transestilização, neste caso, não é possível. Os rabiscos, as linhas de caneta, presentes de maneira marcante no original, não são representados em sua versão em película. “A transposição, ao contrário, (da paródia) pode se aplicar a obras de vastas dimensões”, ainda conforme Genette. Dentro do ponto de vista mais abstrato esta criação não ocorre. Já em uma visão mais distanciada é óbvia a relação direta entre as figuras do livro para o filme. Principalmente nas imagens dos monstros e até mesmo de Max. Os monstros, em sua maioria são representados conforme ilustrações do livro. Ambientes mais sombrios e até mesmo melancólicos aparecem com mais frequência no filme. A névoa, as texturas e cores em *dégradés* do por do sol, a desolação do deserto são representações apresentadas somente no longa-metragem. No livro, outros personagens humanos não são representados graficamente.

FIGURA 02 – MONSTRO



Ilustração do livro, disponível no site da editora Harper Collins

FIGURA 03 – MONSTRO CAROL



Still do filme, disponível no site IMDB

5. A imagem-cristal dentro do filme

A constituição temporal do filme é um tanto diferente da apresentada no livro. Não somente pela óbvia diferença de leitura das duas mídias, mas dentro da própria narrativa. Nos dois casos, a imagem-cristal deleuziana é apresentada quando o tempo é suspenso para ser expandido dando espaço a história que se passa dentro da imaginação de Max. O que muda é como esta imagem-cristal é passada para o leitor do livro e do filme.

What constitutes the crystal-image is the most fundamental operation of time: since the past is constituted not after the present that it was but at the same time, time has to split itself in two at each moment as present and past, which differ from each other in nature, or, what amounts to the same thing, it has to split the present in two heterogeneous directions, one of which is launched towards the future while the other falls into the past. Time has to split at the same time as it sets itself out or unrolls itself: it splits in two dissymmetrical jets, one of which makes all the present pass on, while the other preserves all the past (DELEUZE 1989, p.80-81).⁸

Esta imagem-cristal é explicitada no filme e também no livro de maneiras diferentes, mas usando a mesma situação. A viagem de Max para uma terra distante. No livro Max simplesmente vai para seu quarto de castigo, e lá mesmo cria seu mundo a parte, suspendendo assim, o tempo “real” que passa fora de sua imaginação. Já dentro deste tempo desdobrado o livro indica o passar do tempo imaginário, o que poderia ser chamado de imagem-cristal, se Deleuze fizesse menção do termo aplicado também à literatura. Sendak apresenta descritivamente quanto tempo Max leva para navegar até a ilha: “he sailed off through night and day and in and out of weeks and almost over a year to where the wild things are” (SENDAK 1963, p.13,15)⁹. O mesmo tipo de descrição ocorre no retorno de Max ao quarto e aponta que o jantar ainda o esperava quente, deixando clara a suspensão temporal bastante curta. Já no filme a suspensão do

⁸ O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado se constitui não segundo o presente como ele era, mas ao mesmo tempo, o tempo tem de dividir-se em dois em cada momento como o presente e passado, que diferem uns dos outros na natureza, ou, o que equivale à mesma coisa, têm que dividir o presente em duas direções heterogêneas, uma das quais é lançada em direção ao futuro, enquanto as outras caem no passado. O tempo tem que se dividir ao mesmo tempo que ele se ajusta ou se desenrola: ele se divide em dois jatos assimétricos, um dos quais faz toda o presente passar, enquanto o outro preserva todo o passado. (Tradução do autor)

⁹ Ele partiu pela noite e de dia e entra semana e sai semana e quase mais de um ano para ir aonde as coisas selvagens estão. (Tradução do autor)

tempo ocorre, mas não descritivamente. Max foge de casa para pegar o barco e pode-se considerar que a imagem-cristal já é constituída a partir de então e só volta a ser suspensa para dar lugar ao “tempo real” quando, ao final do filme, Max retorna à casa. Em nenhum momento o filme refere-se claramente quanto tempo (dentro do conceito da imagem-cristal) Max passa navegando para chegar à ilha, nem quanto tempo passa em companhia dos monstros, tampouco quanto tempo se passou até ele retornar aos braços da mãe depois de seu devaneio. Ele janta, mas não se sabe se é a comida antes preparada para aquele mesmo dia. No filme há a indicação que tudo ocorre na mesma noite, mas sem clareza.

6. As divergências

Claramente a adaptação de um livro com quarenta páginas (contando capa e contracapa) e poucas frases demanda a criação de elementos próprios para a produção de um longa-metragem baseado na obra literária. Aspectos da personalidade do protagonista ficam mais explícitos no filme, mesmo que apresentadas superficialmente no livro. Por exemplo, antes de partir para a terra das coisas selvagens, Max, durante o filme, aparece escrevendo ou gravando com objetos diversos seu nome em árvores ou móveis, explicitando sua vontade de demarcar espaço. Esta imagem é ilustrada uma vez no livro na cena onde Max persegue o cachorro e vê-se um cartaz assinado com seu nome pregado no corredor.

As personalidades mostradas no filme (e inexistente no livro) dos dois monstros principais podem ser relacionadas facilmente aos pais de Max. Carol, o pai sonhador com o qual ele se identifica, mas torna-se violento e arredio e KW, a mãe que, sem razão explicada no filme, decide não morar mais com Carol e que aparece trazendo novos amigos, ou namorados, as corujas. Carol repudia as corujas e Max não as entende. Esta tentativa de explicação minuciosa e repetitiva não aparece no livro.

Conclusão

Segundo Collington a fidelidade não está atrelada ao sucesso da adaptação, mas adaptações renovam pressupostos ideológicos do texto-fonte. O que acontece na

história de ambos, e foge um tanto da pragmática indústria de Hollywood, é que Max não fecha sua história. Ele não cumpre o que promete aos monstros, deixa-os assim que se aborrece, não aprende a ser rei, ou que ele não é na verdade rei algum. Retorna a sua casa (no filme), depois de um período fora para cair, talvez arrependido, nos braços da mãe que o espera condescendente.

O próprio filme gerou adaptações para jogos de vídeo-game, bonecos entre outros. O filme é regido por uma idéia simples: que nós estamos vendo o mundo através da perspectiva de um menino, como ele trabalha sua raiva e amadurece durante o isolamento e, mais importante, durante o divórcio dos pais. Ao brincar com um monte de bichinhos de pelúcia, deixa a tentativa didática explícita, talvez, somente para seus improváveis leitores mais adultos. A “reformatação”, como coloca Hutcheon, é fatal em qualquer transposição para outro meio. Por isso, ver as peças como produtos únicos, não independentes, mas individuais; com características particulares é importante para a compreensão da obra e, inevitável, apreciação.

Referências

BARTHES, Roland: *Image-Music-Text*. London: Fontana, 1977.

BAUDRILLARD, Jean: *Simulacra and simulation*. University of Michigan, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: The time-image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

ECO, Umberto: *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. São Paulo, Ática, 1991.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York/London: Routledge, 2006.

SENDAK, Maurice. *Where the wild things are*. New York City: Harper Trophy, 1988.

REFERÊNCIAS SITIOGRÁFICAS

COLLINGTON, Tara. (2009) *Uma abordagem bakhtiniana para os estudos da adaptação*. Revista Eco-Pós.. v. 12. n. 3. set/dez/2009. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php/revista>

HARPER COLLINS PUBLISHERS

http://www.harpercollins.com/authors/12708/Maurice_Sendak/index.aspx

IMDB Where the wild things are. <http://www.imdb.com/title/tt0386117/>

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

Where the wild things are, Spike Jonze, EUA, Warner Bros. Pictures, 2009, DVD.