



TRANSPOSIÇÃO MUDIÁTICA E REPRESENTAÇÃO CULTURAL EM “VIVA – A VIDA É UMA FESTA” (2018)

Thiago Henrique da Silva de Sales – thiago-sales@hotmail.com

Universidade Estadual de Maringá, UEM, Maringá, Paraná, Brasil; <https://orcid.org/0000-0003-3656-4724>

Lilium Cristina Marins – liliumchris@hotmail.com

Universidade Estadual de Maringá, UEM, Maringá, Paraná, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-9954-4985>

RESUMO: O presente artigo discorre sobre as relações intermídiaicas entre o filme “Coco”, que no Brasil recebeu o título “Viva – A vida é uma festa”, e o livro que surgiu do filme em decorrência do seu sucesso comercial. Nessas relações, nosso recorte analítico inclui o tratamento da cultura mexicana no processo de significação artística, dado que o filme possui como *leitmotiv* o “Día de los muertos”. A metodologia é a análise de cenas do texto fílmico e do texto literário e a fundamentação teórica basilar são os Estudos de Intermidialidade (CLÜVER, 2006; MÜLLER, 2012; RAJEWSKY, 2012a, 2012b). Nos atemos, principalmente, na abordagem proposta por Rajewski (2012), a qual caracteriza-se por seu direcionamento sincrónico e pelo entendimento da intermidialidade como categoria para a análise concreta de textos, como é o caso específico do filme “Viva – A vida é uma festa” e seu processo de transposição midiática. Analisou-se, assim, o processo de significação temática na construção da transposição das imagens visuais e a adaptação de uma mídia para outra, da tela para o livro, em suas diferenças e suas similaridades.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Intermidialidade; Transposição midiática; Representação cultural.

1 INTRODUÇÃO

A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original.
Walter Benjamin, 1935

Tendo como objeto de análise o filme “Viva – A vida é uma festa”, o que se propôs neste artigo foi realizar uma análise do processo de “transposição midiática” (RAJEWSKY, 2012^a) para a versão literária, tendo os Estudos de Intermidialidade como referencial teórico, alinhado com uma preocupação acerca da representação cultural. O filme em questão foi produzido pela *Pixar Animation Studios* (distribuído pela *Walt Disney Picture*) e lançado no Brasil em 2018. Devido a seu recente lançamento, ainda são escassos os trabalhos acadêmicos que buscam analisá-lo.

A *Pixar Animation Studios* é uma das empresas pioneiras no segmento de animação digital, que já produziu diversos filmes de sucesso comerciais, como a tetralogia *Toy Story* (1995, 1999, 2010 e 2019), *Monstros S/A* (2001), *Procurando Nemo* (2003), *Soul* (2020), entre outros, os quais tornaram “a *Pixar* no maior estúdio de animação do mundo” (PRICE, 2010, p. 2). Seus filmes de animação se destacam pela qualidade da computação gráfica e também pelo investimento na qualidade da narrativa, com a formação

de personagens complexos e envoltos em dilemas existenciais.

A qualidade desses filmes, impulsionada por outros estúdios que foram fundados a reboque da *Pixar*, levou a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas a criar, em 2002, uma nova categoria do Oscar, especialmente voltada à premiação dos filmes de animação. O primeiro vencedor desta categoria foi o filme “Shrek” (DREAMWORKS ANIMATION SKG, 2001), embora o estúdio *Pixar* seja o recordista de vitórias nesta categoria, com dez Óscares decorrentes de 15 nomeações.

Um dos filmes produzidos pela *Pixar* que conquistou o Oscar em 2018 foi “Viva – A vida é uma festa”, que possui Lee Unkrich e Adrian Molina como roteiristas e diretores. O filme foi um sucesso comercial, arrecadando mais de US\$ 805 milhões mundialmente, bem como um sucesso de crítica, com seu enredo tendo como ponto de partida a cultura mexicana. Todo esse sucesso resultou na produção de uma *media transposition*, em que o filme se transformou em livro pela escritora Angela Cervantes; o que se trata de um aspecto importante de ser estudado, uma vez que o fenômeno inverso é o mais frequente. Literatura e cinema possuem um vínculo estreito e antigo, pois as narrativas literárias muitas vezes servem de inspiração às narrativas cinematográficas.

Mais recentemente, o processo inverso tem ocorrido, no qual narrativas cinematográficas são transpostas para outras mídias, como é o caso, por exemplo, do filme “The King's Speech” (O discurso do rei), escrito por David Seidler e dirigido por Tom Hooper, que depois do lançamento do filme, em 2010, teve sua história adaptada para livro. A pluralidade e a diversidade de fenômenos intermidiáticos fizeram surgir uma definição ampla de intermedialidade como “um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem entre as mídias” (RAJEWSKI, 2012, p. 18). Um dos casos mais bem-sucedidos de projeto intermidiático é a franquia “Star Wars”, que teve início com o primeiro filme, lançado em 1977, e hoje conta com dezenas de produtos, entre filmes, animações, livros, quadrinhos e jogos eletrônicos, elaborados de maneira coordenada em relação ao mundo ficcional criado por George Lucas.

Por isso, a noção de transposições intermidiáticas, isto é, as transposições de uma mídia para a outra, será importante para este artigo cujo foco é a criação de um produto transformado para outra mídia. “Intermedialidade” é o termo mais recente para denominar esse fenômeno que abarca as relações entre textos que circulam em sistemas semióticos diferentes.

Tendo em vista que o cinema conta com recursos diferentes do meio impresso, o nosso objetivo consiste em analisar os processos de significação em relação à caracterização do personagem Miguel no cinema e na literatura, levando em consideração a importância da tradição cultural mexicana do dia dos mortos para as duas narrativas, em suas diferenças e suas similaridades, tanto na linguagem verbal quanto na estética cinematográfica. Para aprofundarmos essa análise, primeiramente será apresentada a concepção de intermedialidade, traçando sucintamente um histórico da sua consolidação acadêmica e

focalizando, em especial, as subcategorias da intermedialidade apontadas por Irina Rajewsky (2012a; 2012b), que servirão de base para a construção da análise da narrativa cinematográfica “Viva – A vida é uma festa” e seu processo adaptativo.

2 INTERMEDIALIDADE E A TRANSPOSIÇÃO DE MÍDIA

O avanço tecnológico, que realizou uma reconfiguração social na contemporaneidade, também possui importantes implicações no processo de construção artística, por representar alterações na dinâmica dos modos de comunicação e expressão. Ghirardi, Rajewsky e Diniz (2020) explicam que a revolução digital provocada pelo avanço tecnológico possibilitou condições para a ascensão de novas estratégias e formatos de expressão “que, partindo de gêneros e mídias tradicionais (como o romance, a pintura ou a fotografia), os transformam radicalmente por meio de sua inserção em novos contextos midiáticos” (GHIRARDI; RAJEWSKY; DINIZ, 2020, p. 13).

É nesse sentido que se observam recentemente na indústria cultural adaptações artísticas que extrapolam a lógica dualista livro-cinema, envolvendo-se em uma rede na qual várias mídias convergem e se entrelaçam, como é o caso do já citado projeto intermidiático da franquia “Star Wars”, que teve início primeiro como filme e hoje conta com dezenas de produtos, entre filmes, animações, livros, quadrinhos e jogos eletrônicos. Esse é um exemplo de que atualmente as adaptações ficam sujeitas a uma nova lógica de produção e distribuição, que resulta em alterações nos padrões de circulação, marketing e consumo dos produtos culturais. Em vista disso, percebe-se que as relações ilustradas por títulos de obras consagradas como *Novel to Film*, *From Page to Screen*, *From Text to Screen*, as quais se concentram no “vetor texto literário ⇒ filme” (HATTNER, 2010, p. 147), deixam de refletir a complexidade e a multiplicidade da produção cultural contemporânea, a qual é caracterizada pelo cruzamento e fusão entre mídias.

Devido a essa nova dinâmica de comunicação e consumo, filmes que se consolidam como sucesso comercial se inserem em um novo panorama cultural contemporâneo, chamado por Jenkins (2009) de “cultura da convergência”, que abrange os “fluxos de conteúdo através de múltiplas plataformas de mídias [e a] cooperação de múltiplos mercados midiáticos” (JENKINS, 2009, p. 47). Será, pois, devido a essas novas configurações que a noção de intermedialidade busca explicar a “dinâmica de transformação comunicacional característica da contemporaneidade”, em que “as relações entre mídias fazem com que os debates em torno do sentido e do alcance de intermedialidade se tornem ainda mais importantes” (GHIRARDI; RAJEWSKY; DINIZ, 2020, p.13-14).

A noção de intermedialidade aparece pela primeira vez em 1966, no ensaio intitulado *Intermedia, Something Else Newsletter*, de Dick Higgins, embora ainda seja considerado um conceito em processo de

construção e o eixo de uma abordagem relativamente “nova”. Muller (2012) assinala que, na realidade, "a história da intermedialidade e as reflexões sobre intermedialidade se estendem por mais de duas décadas nos discursos de estudos de mídia ou da literatura" (MULLER, 2012, p 82). No caso da literatura, a relação consiste no método baseado no campo da literatura comparada, entendida a partir dos pressupostos de Carvalhal (1986), que salienta: “a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística” (CARVALHAL, 1986, p. 74).

Ao refletir sobre o termo, Clüver (2006) argumenta que intermedialidade abrange não apenas o que se entende mais “amplamente como ‘artes’ (música, literatura, dança, pintura e demais artes plásticas, arquitetura, bem como formas mistas, como ópera, teatro e cinema) mas também as ‘mídias’ e seus textos” (CLÜVER, 2006, p. 18), o que implica, por sua vez, em ampliar o campo de estudo antes reservado apenas ao que se entendia por arte “erudita”, de modo que tornou possível para estudiosos de um grande número de campos (teorias da literatura, história da arte, música, comunicação e estudos culturais, filosofia, estudos de cinema, etc.) realizarem abordagens em relação a questões de intermedialidade. Isso também implica que "o estado de coisas atual, então, é uma proliferação de conceitos heterogêneos de intermedialidade e de modos heterogêneos em que o termo é usado" (RAJEWSKY, 2012a, p. 17).

Tendo isso em vista, Ghirardi, Rajewsky e Diniz (2020) assinalam que “intermedialidade” pode ser compreendida como uma “categoria analítica” que será crucial para a análise de práticas artísticas e culturais de todo tipo, em várias configurações (textos verbais, filmes, performances, pinturas, instalações, HQ, vídeo games, blogs, internet, logotipos etc.), na medida em que essas práticas, ou configurações midiáticas, manifestem algum tipo de estratégia, elemento constitutivo ou condição intermidiática.

Por isso, neste artigo, nos atemos à noção da "intermedialidade como uma categoria crítica para análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas" (RAJEWSKY, 2012a, p. 19), conforme estabelecido no trabalho “Intermedialidade, intertextualidade, ‘remediação’”. Ao distinguir e assinalar a intermedialidade como categoria de análise, Rajewski (2012) estabelece três categorias de práticas intermidiáticas, a saber, transposição, combinação de mídias e referência intermidiática, a partir das quais se compreende que "a intermedialidade não é uma função fixa uniforme", de modo que se "analisa exemplos individuais em relação à sua especificidade" (RAJEWSKY, 2012a, p. 23).

A autora configura suas três subcategorias de intermedialidade da seguinte maneira:

- (1) Transposição intermidiática: “Intermedialidade no sentido mais restrito de transposição midiática (por exemplo, adaptações cinematográficas e romantizações). [...]

(2) Combinação de mídias: “Intermedialidade no sentido mais restrito de combinação de mídias, que abrange fenômenos como ópera, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador ou de arte sonora, quadrinhos etc. [...] A qualidade intermidiática dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui determinado produto de mídia. [...] (3) Referências intermidiáticas: “intermedialidade no sentido, por exemplo, de referência, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas [...]. As referências intermidiáticas devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto (RAJEWSKY, 2012a, p. 24-25).

A transposição de mídia designa a “transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato em outra mídia” (RAJEWSKY, 2012a, p. 24). Por isso, debruçaremos agora sobre essa subcategoria, por considerarmos que seja este o processo ocorrido na transformação do filme “Viva – a vida é uma festa” em livro.

O roteiro do filme “Viva – a vida é uma festa” constitui, assim, um produto de mídia que é transposto para outra mídia, a linguagem literária do livro impresso. “O texto ou filme 'original' constitui a 'fonte' da recém-formada configuração midiática, cuja formação baseia-se num processo obrigatório de transformação intermidiática específico a uma mídia”, explica, com efeito, Rajewsky (2012b, p. 59). Nesse sentido, busca-se a compreensão no tratamento construído na passagem de uma mídia a outra e os efeitos de sentido constituídos neste processo migratório, pois, conforme a autora, a subcategoria de transposição midiática consiste em uma concepção de intermedialidade “genética” voltada para a produção (2012a, 2012b).

Torna-se, assim, crucial compreender as transformações entre uma mídia e outra. Para Clüver (2006), essa compreensão “no estudo de transformações e adaptações intermidiáticas deve-se, de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia” (CLUVER, 2006, p. 17). Partir do texto-alvo constitui, na argumentação do autor, em uma maneira de evitar a concepção de “fidelidade” no processo de adaptação.

Embora não busquemos em nossa análise uma questão de fidelização na transposição do filme “Viva – A vida é uma festa” para o livro, nela iremos partir do “texto-fonte”. O motivo dessa escolha é por acreditarmos que, por se tratar de um fenômeno de transposição a partir do filme, ao invés do tradicional vetor literatura-cinema, está em jogo o que Hutcheon (2016) denominou como “repetição com variação”, no sentido de que prevalece o reconhecimento das obras adaptadas como fator que propicia o “prazer ao público”, pois “parte desse prazer advém simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado” (HUTCHEON, 2016, p. 25). Esse aspecto é importante, uma vez que a indústria cultural se utiliza cada vez mais dessa categoria intermidiática, considerando o forte apelo comercial que muitas transposições indicam a partir de textos-fonte de grande sucesso, como é o caso de “Viva – A vida é uma festa”.

3 A NARRATIVA CINEMATOGRAFICA “VIVA – A VIDA É UMA FESTA” E SEU PROCESSO DE TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA

A personagem central do filme “Viva – A vida é uma festa” é Miguel Rivera, que se contrapõe à antiga tradição da família em relação à proibição em ter contato com qualquer som ou ritmo musical. Esse aspecto se contradiz com a própria importância da música popular como traço identitário da cultura mexicana, que possui o gênero musical *Mariachi* como símbolo, a ponto de ser declarado, em 2011, Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO. Miguel reconhece essa contradição de sua família, conforme relata logo no início do filme: “acho que é a única família no México que detesta música” (4’20)

Contudo, Miguel destaca-se pelo amor e paixão pela música, apesar de a música ter sido banida de sua família há gerações. Assim, o filme focaliza o sonho de Miguel em se tornar um grande músico, como seu ídolo Ernesto de la Cruz, para quem Miguel tem um santuário, com inúmeras fotos do ídolo. Nesse santuário, Miguel também possui uma fita Vhs de um filme e entrevista de Ernesto de la Cruz, que o ajudou a aprender sozinho a tocar violão, com o instrumento que ele mesmo construiu. O talento musical de Miguel também o ajuda a ter uma boa voz para cantar, talentos estes que, no desenrolar do filme, descobrimos serem herdados do tataravô Héctor, que também possuía aptidões musicais.

Para demonstrar o amor de Miguel pela música, ela é inserida no processo de construção da narrativa fílmica de tal maneira que percebe-se, assim, “um cruzamento das fronteiras entre mídias” (RAJEWSKY, 2012a, p. 22), em relação ao cinema e à música, em que “cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui para a constituição do significado do produto” (RAJEWSKY, 2012a, p. 24).

Ao associar as percepções musicais do personagem ao seu estado de espírito, o filme acrescenta “camadas adicionais de sentidos” (RAJEWSKY, 2012a, p. 26), aumentando a expressividade da obra, permitindo ao espectador adentrar mais profundamente no drama vivido por Miguel ao fazer a convergência entre uma experiência visual e uma experiência sonora provida pela música.

A importância da música para a construção do filme levou, inclusive, à conquista do Oscar, em 2018, na categoria de Melhor Canção Original, devido à composição “Remember me”. A música também está à serviço da representação cultural mexicana, de modo que a sua trilha sonora, criada por Michael Giacchino, é inteiramente baseada nos estilos *huapango*, *jarocho* e *ranchera*. É essa intenção de representação cultural que vincula o sonho de Miguel em ser músico ao “Día de los Muertos”, o que leva, por sua vez, a trama do filme a se desenvolver em um único dia.

Com o objetivo de participar de um concurso de talentos musicais, e após sua Abuelita ter quebrado seu violão, Miguel teve a ideia de retirar do túmulo de Ernesto de la Cruz o violão do seu maior

ídolo musical para usar no concurso. Esse “furto” faz com que Miguel, junto ao seu fiel cão Dante, imediatamente sejam transportados para a “Terra dos Mortos”, onde Miguel conhece seus antepassados e Héctor. Miguel faz de Héctor seu aliado para partir em uma jornada para encontrar Ernesto de la Cruz, por Miguel acreditar que seja seu tataravô, o que o levará a descobrir a verdade por trás da história de sua família.

O filme possui como cenário a cidade Santa Cecília, no México, mas a ação da narrativa ocorre entre dois espaços claramente diferenciados: o dos vivos, na cidade Santa Cecília com a Praça Mariachi, e o mundo dos mortos. Isso porque a comemoração do “Día de los Muertos” é o eixo no qual é construída a narração cinematográfica. Esta comemoração é uma das principais festividades do México, constituindo-se como elemento da identidade nacional, o que fez a UNESCO, em 2003, estabelecer a festa do dia dos mortos no México como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

Assim, no filme “Viva – A vida é uma festa” possui grande centralidade a representação cultural, no que tange aos valores simbólicos que regem a prática social de comemoração do dia dos mortos. Esse aspecto é importante, dado que, conforme argumenta Hall (2016), a mídia produz amplos efeitos na sociedade relacionados a um determinado tipo de poder que se exerce no processo de administração da visibilidade pública imagética e representacional. Em seu estudo sobre cultura e representação, Hall (2016) demonstra que o processo de práticas representacionais de um grupo nacional ou étnico em qualquer mídia pode resultar na ênfase em estereótipos, cujo resultado será o aumento da presença de preconceito racial ou étnico a esse grupo.

A produção cinematográfica de Hollywood possui um histórico importante em relação à representação cultural do México, em especial, e da América Latina em geral, do qual o filme da *Pixar* nos parece distoar. Cortés (1989) assinala que “o México de Hollywood e os mexicanos de Hollywood raramente foram o objeto central dos filmes”, e quando surgem na narrativa é possível apreender que “a mensagem subjacente, quase inevitável, tem sido uma reafirmação explícita ou implícita da superioridade anglo-americana: superioridade mental, física e moral”. (CORTÉS, 1989, p. 118). Converge nesse aspecto a conclusão de Pettit (1980), segundo o qual as imagens de latino-americanos formadas por Hollywood possuem qualidades diretamente opostas às do “protótipo anglo-saxão”, transferindo para os mexicanos e latinos os preconceitos anteriormente dirigidos aos negros e índios, de maneira tal que “Hollywood herdou os estereótipos do bandido, chicano, prostituta mestiça, de modo a associar diretamente a falta de caráter à pele escura” (PETTIT, 1980, 79).

Ou seja, a produção cinematográfica hollywoodiana possui um histórico de regime de representação orientado pela “estereotipagem”, a qual, para Hall (2016), “tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder”, de modo que a estereotipagem é dirigida “contra um grupo subordinado ou excluído” (HALL, 2016, p. 192). Conclui-se, assim, em vista da argumentação do autor,

que houve uma exploração da cultura mexicana em termos simbólicos, dado que a estereotipagem como regime de representação “inclui o exercício do poder simbólico através das práticas representacionais e a estereotipagem é um elemento-chave deste exercício de violência simbólica” (HALL, 2016, p. 193).

Não escapam desse cenário os filmes produzidos ao público infanto-juvenil, particularmente os clássicos da Disney, e mais recentemente da Pixar, conforme argumenta Booker (2010). No livro *Disney, Pixar, and the Hidden Messages of Children's Films*, Booker (2010) elabora uma crítica à Disney por usar descrições estereotipadas de gênero e raça, o que mostra que o estúdio não consegue lidar com a representação de culturas de uma forma que não seja estereotipada. Conforme o autor, na parceria com a Disney, existem várias maneiras pelas quais os filmes da *Pixar* têm consistentemente tendido a transmitir uma ideologia que é bastante semelhante à ideologia dominante dos filmes da Disney¹.

As considerações de Booker (2010) tendem a retirar a ingenuidade quando nos debruçarmos sobre a representação cultural em “Viva – A vida é uma festa”, até porque, inclusive, em praticamente todas as resenhas sobre o filme, aponta-se para o tratamento competente da produção no retrato cultural como uma razão importante para o sucesso do filme. Todas essas considerações são importantes, mesmo que nosso foco principal neste artigo seja a transposição midiática do filme para o livro, pois a prática sociocultural do dia dos mortos é o eixo de significação da narrativa, com suas implicações na discussão de questões como morte e memória. Dessa forma, indagamos sobre quais são os signos da cultura mexicana, tanto no aspecto visual e verbal, que são visíveis no filme e no livro.

4 A JORNADA DE MIGUEL E A REPRESENTAÇÃO CULTURAL: ENTRE O FILME E O LIVRO

Conforme Rajewsy (2012a; 2012b), o processo de transposição midiática implica que o texto original é a fonte do novo produto de mídia, e o processo sempre envolverá, pelo menos, duas mídias: o texto-fonte (que serviu de inspiração) e o texto-alvo (a nova versão daquela obra), conforme ocorre no processo de transposição de “Viva – a vida é uma festa”.

No livro, a história contada também se desenvolve em um único dia e encontramos todos os principais personagens que constam no filme e com características semelhantes: Mamã Inés, a amada bisavó de Miguel, em avançada idade e frágil; A avó de Miguel, Abuelita; Papá e Mamã, que são os pais de Miguel que querem que ele siga as tradições da família; Dante, o cão de Miguel, que depois se revela

¹ Como exemplo, trazemos a argumentação de Booker (2010) sobre o personagem Mater do filme “Carros”, cuja caracterização estereotipada de Mater como “um caipira burro” é apenas o mais óbvio dos muitos exemplos de estereótipos étnicos e culturais do filme: “Mater [...] é o único personagem principal do filme que é um veículo legítimo de trabalho, de modo que se pode argumentar que ele é o único personagem importante da classe trabalhadora do filme, ilustrando como o preconceito contra os caipiras pode ser realmente forma transposta de desprezo pela classe trabalhadora” (BOOKER, 2010, p. 98, tradução nossa).

seu guia espiritual; Hector, que inicialmente surge como um vigarista, mas se revela o tataravô de Miguel; o ídolo de Miguel, Ernesto de la Cruz; Mamã Imelda, trisavó de Miguel e a matriarca da família Rivera, e os outros parentes de Miguel que possuem papel secundário, como Tia Rosita, Papá Julio, Tio Óscar e Tio Felipe, Tio Berto.

A jornada de Miguel permanece a mesma no filme e no livro, embora cada mídia utilize deferentes dispositivos para contar a história. Em ambas as mídias, focaliza-se, pois, o drama de Miguel em querer ser músico, em contraposição ao desejo de sua família, e as aventuras na Terra dos Mortos em busca de Ernesto de la Cruz. O término narrativo em ambas as mídias, filme e livro, é a conquista de Miguel em relação à aceitação da família em se tornar músico, bem como a reintegração de Hector à memória familiar. Isso significa que a narrativa literária não pretendeu acrescentar elementos narrativos à história do filme, no sentido de expandir ou explicar o mundo ficcional do filme.

A transposição midiática do filme para o livro tende a preservar muito mais o texto-fonte, devido ao fato de que a narrativa cinematográfica se configura como uma mídia plurimidiática (RAJEWSY, 2012a), ou seja, possui a presença de pelo menos duas mídias em sua materialidade, em várias formas e graus de combinação. Por sua vez, Clüver (2006) utiliza o termo “intermídia” para designar o mesmo fenômeno, no qual “o texto intermídia recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” (CLÜVER, 2006, p.20).

No caso específico de “Viva – a vida é uma festa”, o tecido da narrativa cinematográfica configura-se como plurimidiática, como já mencionamos anteriormente, pela junção do visual e do musical. Assim, o filme não pode ser dividido em visual e musical, pois está em uma estrutura com uma combinação de mídias. Contudo, em nossa análise foi possível identificar que no processo de transposição houve essa divisão, já que o musical do filme foi suprimido.

É claro que cada mídia, o cinema e a narrativa literária, conforme assinala Eco (2016), possui suas especificidades e diferenças de signos:

[...] o fruidor (na literatura) é provocado por um signo linguístico recebido sob a forma sensível, mas que só pode ser usufruído a partir de uma operação bastante complexa, embora imediata, de exploração do “campo semântico” conectado a tal signo, até o momento em que, sob a escolta dos dados conceituais, o signo também tiver evocado, com aceção apropriada, uma soma de imagens capazes de estimular emocionalmente o receptor. Por outro lado, no caso da estimulação por meio de uma imagem (e é o caso do filme), o percurso é exatamente o inverso: o primeiro estímulo é dado pelo dado sensível ainda não racionalizado e conceitualizado, recebido com toda a vivacidade emocional que comporta (ECO, 2016, pp. 188-189).

Da mesma forma como Eco (2016), Hutcheon (2011) argumenta que o cinema e a literatura

implicam modos de recepção distintos, devido as suas próprias especificidades enquanto mídias. A narrativa literária busca *contar* a história, com descrições que delineiam as características de uma cena ou personagem, já o cinema busca *mostrar* a história, com imagens.

Hutcheon (2011) esclarece, assim, que, no modo contar, “nosso engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos pelo auditivo ou visual”; com a passagem para o modo mostrar, “passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo” (HUTCHEON, 2011, p. 48).

Essa diferença entre mostrar e contar é bastante evidente na transposição midiática do filme desde o início. Identifica-se que os quatro minutos iniciais do filme não constam no livro, devido ao seu forte teor imagético. O filme inicia com a genealogia da família Rivera, narrada pelo próprio Miguel, indicando que seu papá era músico, mas devido ao fato de ter abandonado a família por querer “cantar para o mundo”, mamã Imelda decidiu excluir tanto o papá quanto a música da família.

Ao cuidar sozinha da sua filha, tornou-se a matriarca da família Rivera e consolidou um negócio de sapatos de sucesso. Em seguida, Miguel narra sua relação de afetividade com a mamã Inés e como sua Abuelita segue rigidamente a tradição de evitar a música na casa dos Rivera. Ao ser suprimida essa cena do filme para o livro, percebemos que isto também implica uma mudança de ponto de vista em relação ao filme; assim, no filme há uma narrativa que reforça a expressão das subjetividades, enquanto no livro, há uma narrativa mais descritiva.

O motivo da narração da genealogia é o próprio dia dos mortos, de modo que, ao acabar de narrar, Miguel diz que sabe sobre a história de sua família porque no dia dos mortos sempre lhe contam. Ao dizer isso, surge a imagem da oferenda, que é crucial para o dia dos mortos:

Figura 1 – Altar de oferenda da família Rivera



Fonte: Coco (2018). Captura de tela, cena 14'32

Assim, com esse close no altar de oferenda da família Rivera, o filme deixa claro desde o início a

importância do dia dos mortos, e como esta comemoração é principalmente uma celebração à memória, um ritual que privilegia as lembranças.

Com o histórico de estereotipagem do cinema hollywoodiano e da *Pixar*, era difícil conceber que o tratamento da tradição mexicana do dia dos mortos resultaria em uma narrativa tão bonita e respeitosa. Inclusive, existe uma cena (09'55 – 10'38) que visa apresentar ao público os princípios básicos do feriado e a função da oferenda, em que a Abuelita diz a Miguel a importância de se colocar as fotografias dos falecidos no altar de oferenda. O livro traz de forma igual a fala de Abuelita: “É a única noite do ano em que nossos antepassados podem nos visitar. Colocamos suas fotos nas oferendas para que seus espíritos possam voltar. Se não colocarmos as fotos, eles não podem vir!” (CERVANTES/PIXAR, 2018, p. 19).

Na narrativa cinematográfica está bem retratada a oferenda, que consiste em certos elementos como: a imagem do parente falecido, a cruz, o copal e o incenso (limpa a energia), o arco (entrada do mundo), o papel picado (símbolo do vento), as velas (luz guia, elemento fogo), a água (pureza da alma, símbolo da água), as flores (servem de guia pelo cheiro), os crânios (é uma lembrança de que a morte está sempre lá), a comida (favoritas do falecido), o pão dos mortos (símbolo da terra), o álcool e os objetos pessoais (ajuda a lembrar o falecido de sua vida).

A oferenda também é importante na narrativa fílmica quando Mamá Imelda não consegue atravessar a ponte de volta para visitar a terra dos vivos, porque Miguel retirou sua foto da oferenda. A oferenda é, assim, enfatizada na narrativa cinematográfica porque tanto mamã Imelda quanto Hector querem que Miguel coloque suas fotos em uma oferenda para que possam retornar ao mundo dos vivos, bem como na cena (23'50) em que Miguel encontra seus parentes falecidos e, de início, não se lembra deles, mas, ao se lembrar de cada um, surge a imagem da respectiva foto no altar de oferenda. No filme, mostra-se também que a aparência física dos personagens, as construções arquitetônicas e as cores distinguem entre os cenários da terra dos mortos e o mundo dos vivos.

Outro aspecto é o portal de passagem dos familiares mortos para o mundo dos vivos. Um dos rituais do dia dos mortos consiste nas famílias fazerem um portal de flores onde o morto encontra seu caminho de volta através do cheiro forte da flor. Em algumas cidades, como é caso da família de Miguel, os familiares fazem caminhos saindo do quarto dos mortos até a cova com a flor, pois se faz necessário guiar os mortos em seu caminho de volta, simbolizando um portal de entrada e servindo como uma indicação de boas-vindas, conforme é mostrado no filme:

Figura 2 – Ponte que liga o mundo dos vivos à Terra dos Mortos



Fonte: Coco (2018). Captura de tela, cena 24'29

Nessa imagem vemos a ponte na cor laranja feita de pétalas da flor, saindo da “cidade dos mortos” e indo em direção aos altares e casas feitos pelas famílias. Já no livro, essa cena surge com menos foco na ponte enquanto ritual das famílias para que os falecidos venham para o mundo dos vivos: “Miguel seguia seus parentes falecidos enquanto caminhavam por entre os túmulos do cemitério até virarem uma esquina que dava acesso a uma ponte brilhante. [...] estrutura impressionante. Era feita de calêndulas brilhantes e se estendia até uma espécie de névoa” (CERVANTES/PIXAR, 2018, p. 40). Ou seja, parece-nos que a câmera no filme deixa explícito o caráter identitário da ponte em sua função no dia dos mortos, enfatizando, assim, a representação cultural; já na narrativa literária a ponte surge como apenas uma “estrutura impressionante” concernente ao mundo sobrenatural da cidade dos mortos que Miguel está prestes a conhecer.

O dia dos mortos estabelece-se na narrativa cinematográfica como celebração à memória, conforme é expressado de forma mais explícita por Hector a Miguel. Semelhante à cena (09'55 – 10'38) com a Abuelita, mas de forma mais enfática, Hector, em duas cenas (35'30 e 46'40), explica a importância de os vivos lembrarem dos falecidos, sendo que essas duas cenas são reproduzidas no livro, o que nos faz considerar que a narrativa literária também expressa a importância da celebração à memória. A primeira consiste no fato de Hector solicitar ajuda de Miguel para colocar sua foto em um altar de oferenda para conseguir ir ao mundo dos vivos:

"Então, escute aqui, Miguel. Esse lugar [terra dos mortos] funciona à base de memórias. Quando se lembram bem de você, as pessoas colocam sua foto em oferendas e você consegue cruzar a ponte para visitar o Mundo dos Vivos no *Día de los Muertos*. Exceto eu” (CERVANTES/PIXAR, 2018, p. 59).

A segunda cena consiste no momento em que Hector vai buscar o violão de seu amigo Chincharrón para ajudar Miguel, e esse momento coincide com o desaparecimento de seu amigo (o único detalhe de diferença é que no livro a pergunta de Miguel vem antes do gesto de Hector de fazer o brinde, enquanto no filme é posterior):

"Traz de volta lembranças", disse Chicharrón. "Gracias". Então, seus olhos se fecharam. De repente, as extremidades dos ossos de Chicharrón começaram a brilhar com uma luz linda e suave. Hector pareceu triste. Então, assistiram Chicharrón se dissolver em pó.

"Espere, o que aconteceu?", Miguel perguntou preocupado.

Hector pegou um copo, fez um brinde em homenagem a Chicharrón e bebeu. Colocou o copo ao lado do copo de Chicharrón, que permaneceu cheio.

"Ele foi esquecido", Hector explicou. "Quando não há mais ninguém no Mundo dos Vivos que se lembra de você, você desaparece deste mundo. Chamamos isso de morte final".

"Para onde ele foi?", perguntou Miguel.

"Ninguém sabe", respondeu Hector.

Miguel teve uma ideia. "Mas eu o conheci. Posso me lembrar dele quando voltar".

"Não, não é assim que funciona, rapacito. Nossas memórias precisam vir de quem nos conheceu em vida. Nas histórias que contam sobre nós. Porém, não resta mais ninguém vivo para contar as histórias de Chicha...".

Miguel ficou em silêncio, pensando no altar de sua família e em como manter sua memória viva (CERVANTES/PIXAR, 2018, p. 72).

Essa importância da memória implica o caráter de festividade do dia dos mortos, como também podemos remeter para a condição cultural contemporânea, na qual, segundo Hobsbawm (1995), existe uma “destruição do passado” que implica em um declínio da memória:

A destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas – é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século XX. Quase todos os jovens de hoje crescem numa espécie de presente contínuo, sem qualquer relação orgânica com o passado público da época em que vivem. (HOBSBAWM, 1995, p. 12)

Tendo em vista essa argumentação, percebemos que a história, como a dos falecidos no filme, é ensinada como mecanismo social que vincula nossa experiência pessoal à das gerações passadas. Isso fica evidente no filme e no livro logo no início quando Miguel chama de “idiota” o ritual do altar de oferenda e depois, ao término das narrativas, internaliza para si a importância dos rituais, a ponto de estar ensinando a sua irmãzinha o significado do altar de oferenda. Conforme assinala Hall (2006, p.50), “uma cultura nacional é um modo de construir sentidos – um discurso – que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção de nós mesmos”.

Dentro das duas narrativas, a cinematográfica e a literária, a celebração da memória, portanto, possui um cunho de valorização da família, de modo que, ao fim da narrativa, é como se o Miguel

aprendesse uma moral sobre valorizar mais sua família. Ainda na terra dos mortos, ele até se dispõe a desistir do próprio sonho para salvar seu papá Héctor, porque aprendeu que “nada é mais importante que a família” (1^o17’15), o que nos leva a concluir que as narrativas transmitem ao espectador e ao leitor que o protagonista aprende a priorizar sua família sobre seus sonhos pessoais.

Todo esse aspecto também é simbolizado pela canção “Remember me”, que aparece sendo cantada diversas vezes durante o filme cuja letra, porém, não consta nenhuma vez no livro:

Remember me, though I have to say goodbye
Remember me, don't let it make you cry
For even if I'm far away I hold you in my heart
I sing a secret song to you each night we are apart
Remember me, though I have to travel far
Remember me, each time you hear a sad guitar
Know that I'm with you the only way that I can be
Until you're in my arms again
Remember me

A canção foi composta por Robert Lopez e Kristen Anderson-Lopez para o filme, no qual inicialmente é apresentada como a canção mais popular de Ernesto de la Cruz, para, posteriormente, ser apresentada como uma cantiga de ninar de Héctor para sua filha Inés, para que ela se lembrasse dele enquanto ele estivesse em viagem para seguir a carreira artística.

É nesse segundo aspecto que a canção surge em um dos momentos mais emocionantes do filme, quando Miguel cantou a canção para sua mãe Inés (e já sabemos que foi composta especificamente para ela por seu pai), o que faz seu corpo aparentemente petrificado se soltar lentamente. É uma cena catártica, pois a canção/música trouxe o amor de seu pai de volta ao coração, levando-a a perceber que ela sempre foi amada por ele.

No filme, a mãe Inés canta com Miguel versos da música, enquanto na narrativa literária isto é suprimido na transposição (assim como também é suprimida a canção no término do filme, quando os antepassados da família Rivera, incluindo Hector, estão a fazer a travessia no dia dos mortos do ano seguinte).

No livro, não é exposta a canção, de modo que o leitor, caso não tenha assistido ao filme antes, fica sem saber qual é a letra da canção, fazendo que a narrativa literária perca a emotividade. Na cena em que Miguel canta a canção para sua Mãe Inés faz com que ela recorde de seu pai e também a leva a perdoá-lo, restaurando a foto da família com o rosto de Hector que havia sido rasgado. Portanto, quando a sua vida está prestes a chegar ao fim, Inés completa a redenção de si mesma e a salvação da alma de seu pai.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste artigo, debruçamos-nos sobre uma maneira específica de transposição midiática – a adaptação de filmes para livro/romance –, para a qual os estudos críticos ainda são bastante escassos, pois o âmbito dos trabalhos sobre transposição tem sido quase sempre limitado às análises de adaptações de romances para filmes.

Apesar de não parecer um movimento tão comum, a novelização de filmes possui um grande espaço na indústria da Pixar. Existem livros de seus principais filmes, os quais, porém, não possuem o objetivo de acrescentar elementos narrativos à história do filme, no sentido de expandir ou explicar o mundo ficcional do filme, acrescentando algo à história que está sendo contada. Isso nos leva a considerar a realização da transposição midiática com a finalidade maior de comercialização, aspecto já apontado por Booker (2010), segundo o qual existe toda uma indústria vinculada ao estúdio Pixar que visa o lançamento de mercadorias-produtos relacionadas aos filmes produzidos, como é o caso dos brinquedos: “Uma extensa linha de brinquedos” relacionados aos filmes da Pixar foram fabricados “sob licença pela *Thinkway Toys*”, que continua a comercializar mercadorias, “incluindo mais recentemente uma extensa linha de brinquedos robóticos baseados em personagens de WALL-E” (BOOKER, 2010, p. 58).

Na própria descrição do livro é expresso que ele “retells the whole exciting movie” (s/p), ou seja, que o livro pretende recontar a narrativa cinematográfica, tendo como objetivo, assim, satisfazer o público em usufruir da experiência binária de ver o filme e ler o livro. Dessa maneira, parece-nos possível apreendê-lo, na especificidade do livro, como um produto “associado, na era da reprodução mecânica e da comunicação eletrônica, ao da reciclagem, do ‘ramake’ e de toda forma de recontar” (NAREMORE, 2015 apud DINIZ, 2005, p. 81).

De fato, a transposição midiática, na conceituação de Rajewsky (2012a; 2012b), é o processo de “transformação de um determinado produto de mídia ou de seu substrato em outra mídia” (RAJEWSKY, 2012b, p. 56). Ao utilizar a expressão “substrato”, o argumento da autora implica então a ideia de “essência”, “base”, o núcleo que fica sob as camadas superficiais. Nesse sentido, conforme nossa análise, foi possível concluir que o “núcleo” narrativo do filme “Viva – A vida é uma festa” foi mantido no processo de “transformação” do filme em livro, na qual a narrativa literária reteve elementos significativos, como os personagens, enredo, diálogos, situações, clímax. Esse aspecto do processo de transposição midiática do filme “Viva – a vida é uma festa” indica que “a intermedialidade não é uma função fixa uniforme”, de modo que se “analisam exemplos individuais em relação à sua especificidade” (RAJEWSKY, 2012a, p. 23).

Percebe-se que a representação da cultura mexicana é bastante importante na narrativa cinematográfica, que utiliza, sobretudo, o recurso de “mostrar” (HUTCHEON, 2011). Por sua vez, o

livro, com seu caráter mais descritivo, faz com que a representação mexicana não esteja mais em primeiro plano, conforme o filme. No que se refere às diferenças, houve supressões de cenas e do caráter musical da narrativa cinematográfica e, assim, a narrativa literária do livro possui um caráter muito mais descritivo, focado na jornada de Miguel, o que fez certas situações possuírem uma carga de emoção menor do que a mostrada no filme, devido à própria distinção de mídias.

6 REFERÊNCIAS

- BOOKER, M. Keith. *Disney, Pixar, and the Hidden Messages of Children's Films*. Califórnia: Praeger, 2010.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- CERVANTES, Angela; PIXAR. *Viva: a vida é uma festa*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2018.
- COCO (Original, trad. Bras. Viva – A vida é uma festa). Direção: Lee Unkrich e Adrian Molina. Estados Unidos, Pixar, 2018.
- ECO, Umberto. *A definição da arte*. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- GHIRARDI, Ana Luiza. RAJEWSKY, Irina. DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Intermidialidade e referências intermidiáticas: uma introdução. *Revista Letras Raras*, v. 9, n. 3, p. 11-23, 2020.
- CORTÉS, Carlos. Cómo ver al vecino: el libro de texto Hollywoodense sobre México. In: COATSWORTH, John H.; RICO, Carlos (Coord.). *Imágenes de México en Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 91-118.
- CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria – Revista de estudos de Literatura*. Belo Horizonte, p. 11-41, 2006.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. Adaptação como reciclagem. In: *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 81-92.
- HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC/Apicuri, 2016.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. São Paulo: DP&A, 2006.
- HATTNER, Alvaro Luiz. Quem mexeu no meu texto? observações sobre literatura e sua adaptação para outros suportes textuais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.16, p.145-155, 2010.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

MÜLLER, Jürgen E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes – desafios da arte contemporânea II*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 75-95.

PETTTT, Arthur G. *Images of the Mexican in fiction and film*. Ed. Texas A&M University Press, 1980.

RAJEWSKI, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012a, p. 15-45.

RAJEWSKI, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes – desafios da arte contemporânea II*. Belo Horizonte: UFMG, 2012b, p. 51-74.

PRICE, David. *A Magia da Pixar*. Rio de Janeiro: Campus, 2009.

Title

Mediatic transposition and cultural representation in “Coco” (2018).

Abstract

This paper analyzes the intermedial relations between the film “Coco”, translated to Portuguese as “Viva – A Vida é Uma Festa”, and the book derived from the film due to its commercial success. In these relations, our analytical approach involves the treatment of Mexican culture in the process of artistic meaning-making, given that the film’s leitmotiv is the “Día de Los Muertos”. Based on Intermediality Studies (CLÜVER, 2006; MÜLLER, 2012; RAJEWSKY, 2012a, 2012b), the analysis contemplates the scenes on the film and the literary text. We focus mainly on the approach proposed by Rajewski (2012), characterized by its synchronous direction and the understanding of intermediality as a category used for a concrete analysis of texts, such as the film “Coco” and its process of media transposition. The analysis focused on the process of thematic meaning-making during the adaptation from the screen to the book in their differences and similarities.

Keywords

Cinema; Intermediality; Media transposition; Cultural representation.

Recebido em: 21/06/2021.

Aceito em: 23/08/2021.