
Teoria(s) da adaptação e as aporias da fidelidade

Denise Azevedo Duarte Guimarães

Doutora em Estudos Literários - Universidade Federal do Paraná

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná

Resumo

Este artigo levanta questões fundamentais sobre adaptação, mesmo desafiando o que se entende pelo termo em si, ao deslocar o foco para como diferentes mídias afetam os modos como as histórias são narradas. O artigo almeja oferecer algumas abordagens e conceitos teóricos sobre adaptações filmicas e também propor bases críticas e analíticas para o exame do processo de transposição de uma obra em outra. O objetivo é enfatizar a dinâmica do processo de traduzir e discutir conflitos e/ou soluções criativas nas negociações entre as mídias envolvidas. O ato de adaptação sempre envolve re/interpretação e re/criação. Uma dupla definição do fenômeno diz respeito à opção cinematográfica: naturalismo ou experimentalismo, ou seja, transparência ou opacidade (Ismail Xavier, 2008) Essa é, sem dúvida, uma das razões pelas quais a retórica da fidelidade revela-se inadequada para discutir o processo de adaptação.

Palavras-chave: adaptação, cinema, negociações intermediáticas.

Abstract

This article raises fundamental questions about adaptation, even challenging what is meant by the term itself, shifting the focus to how do the different media affect the ways stories are told. It aims to provide many approaches and theoretical concepts of movies adaptation, and to propose analytical and critical basis, for examine the process of transposition of a particular work or works in another. The objective is to emphasize the dynamic of the translating process and to discuss conflicts and/or creative solutions in the negotiations between the media engaged. The act of adaptation always involves both re/interpretation and then re/creation. A doubled definition of the phenomenon concerns about cinematic option: naturalism or experimentalism; transparency or opacity (Ismail Xavier, 2008) This, of course, is one of the reasons why the rhetoric of “fidelity” is inadequate to discuss the process of adaptation.

Keywords: adaptation, cinema, negotiations between media.

Introdução

O artigo almeja delinear conceitos teóricos, analíticos e interpretativos, considerados fundamentais para o estudo as adaptações de textos ficcionais para as telas, tendo em conta a ubiquidade que lhes é inerente. Cumpre indagar o que permanece da forma original e o que se transforma, pois, na passagem da dinâmica específica das obras impressas para a ilusão do movimento nas telas, é necessário observar os processos cinematográficos, propriamente ditos; bem como as negociações intermediáticas.

Alguns críticos consideram que as melhores adaptações de obras literárias, histórias em quadrinhos, autobiografias e outros gêneros narrativos para o cinema sejam aquelas assumidamente traduzidas para a linguagem audiovisual, ou seja, são cinema antes de tudo. Contudo, diretores mais ousados desviam-se das formas hegemônicas, quando optam pelo antiilusionismo que se instaura como apelo sensorial. As duas opções condizem com aquilo que Ismail

Xavier contrapõe como “transparência e opacidade”, em seu estudo fundamental sobre o naturalismo e o antinaturalismo no cinema. Para o autor, o cinema como transparência seria uma espécie de janela por onde se mostra o mundo de forma verossímil na tela. Ou seja:

[...]o estabelecimento da ilusão de que a platéia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza). [...] A produção industrial, dividida em gêneros, vai apresentar uma ampla variedade de universos ficcionais’, fornecendo concretude ao mito (westerns, filmes históricos) e, para considerar os extremos, oscilando entre seus produtos de declarada fantasia (aventuras, estórias fantásticas, contos de fada, etc.) e suas incursões pelos dramas rotulados de verdadeiros. (XAVIER, 2008, p. 42)

Por outro lado, a opacidade liga-se ao anti-realismo e ao artificialismo das propostas de vanguarda, como assinala Xavier.

A construção do ‘cinema poético compatível com os vários ‘ismos’ da vanguarda implica em trabalhar contra a ‘reprodução natural’ e contra a ideia de mimese no próprio terreno onde tal aturalidade da tal perfeição mimética parecem estar inscritas no próprio instrumento e na própria técnica de base. [...] O ataque frontal à aparência realista da imagem cinematográfica vem, inicialmente, de uma tendência específica marcada por uma ostensiva pré-estilização do material colocado em frente à câmera: a tendência expressionista. (XAVIER, 2008, p. 100)

Meu propósito, neste artigo, consiste em indagar quais são as lógicas e os valores que se manifestam de ambos os lados, para desenvolver reflexões sobre procedimentos típicos da adaptação, bem como para verificar de que maneira ideias e conceitos são ajustados em termos narrativos, rítmicos, cenográficos, fotográficos, entre outros. Nesse sentido, fazer inferências sobre a processualidade transformadora verificada no salto das páginas para as telas, não se restringe apenas ao cotejo entre as versões de uma mesma narrativa, mas principalmente em se perguntar sobre as novas lógicas entremeadas nos processos intersemióticos ou intermediáticos em questão. Deve-se almejar, sobretudo, fornecer subsídios teóricos que permitam ao pesquisador: a) enfatizar a dinâmica do processo tradutório do material impresso para o cinema; b) elencar potencialidades dos elementos expressivos inerentes a cada uma das mídias envolvidas; c) apontar possíveis dificuldades e/ou soluções criativas; d) *investigar em que medida a estrutura narrativa do texto original é preservada, tanto no que tange ao conteúdo quanto aos aspectos formais.*

Cinema, imagem e imaginário

Em grego, *kinema* significa movimento, dança ou pantomima, vinculado a algo que o ser humano procura

registrar, desde as pinturas rupestres. O conceito encontrou seu princípio básico na animação (*flipagem* = *flip*, em inglês, virar rapidamente), ou seja, a passagem de várias imagens em sequência, numa velocidade que dá a ilusão de movimento. No cinema, o espaço próprio da sequência é aquele individualizado pela soma das imagens¹ e daí surgem conotações diversas; o que importa é sua dinâmica e seus componentes.

A questão das imagens em movimento e dos movimentos de câmera leva ao conceito de *phi-fenômeno* - o chamado movimento estromboscópico, que foi estudado pela Escola Gestaltista, no início do séc. XX. Para os gestaltistas, em particular Max Werheimer (apud. PARENTE, 2001, p.287), o estudo do movimento aparente provou que ele não é um caso particular de movimento real. Pelo contrário, o movimento real é que é o caso particular. De acordo com a Gestalt, a diferença entre o movimento aparente e o movimento real é apenas uma diferença de grau. O movimento aparente, tal como aquele percebido na imagem do cinema, não é, portanto, movimento ilusório. Assim sendo, o movimento real é um movimento que, em termos de apreciação fisiológica, provoca uma maior proximidade dos pontos excitados na superfície cortical; enquanto que no movimento

aparente os pontos estimulados estariam mais longe uns dos outros sem, no entanto, ultrapassarem um limiar determinado, acima do qual o espectador teria uma percepção de sucessão e não mais uma percepção de movimento. A ilusão do movimento é sustentada pelo princípio da inércia da visão e, de acordo com a teoria da persistência retiniana, apresentada pelo físico inglês Mark Roger, em 1824: a partir de 8 fotogramas por segundo, os olhos não conseguem separar uma imagem de outra.

Os nossos olhos guardam qualquer imagem vista por uma pequena fração de segundo depois de ela já ter desaparecido. O físico belga Joseph-Antoine Plateau foi o primeiro a medir o tempo da persistência da visão ao concluir que, para uma série de imagens darem a ilusão de movimento, é necessário que se sucedam à razão de dez por segundo. Como a imagem na retina persiste no intervalo de tempo compreendido entre duas imagens sucessivas, o fotograma seguinte é projetado no exato instante em que o fotograma anterior está desaparecendo de nossa “memória visual”, o que produz a sensação de movimento contínuo.

Em 1895, os irmãos franceses Auguste e Louis Lumière idealizam o cinematógrafo - um aperfeiçoamento

¹ Fotogramas constituem uma série de fotografias paradas, cada uma das quais representando uma parte de um movimento completo. Quando aparece uma faixa negra, ainda estamos vendo o fotograma anterior, e continuamos vendo o fotograma que vem depois da faixa quando o fotograma seguinte toma o seu lugar. Isto quer dizer que uma sucessão de figuras (imagens) passadas torna-se capaz de mostrar a sensação do movimento contínuo. Atualmente a velocidade da filmagem é de 24 fotogramas por segundo.

do cinetoscópio do inventor americano Thomas Edison. O dispositivo permite armazenar, previamente, por uma série de instantâneos (fotogramas), os movimentos que, durante certo tempo, sucedem diante de uma lente fotográfica e depois reproduzir estes movimentos, projetando estas imagens, com um mecanismo de arrasto, numa tela ou parede.

Desde então o cinema, como aparato técnico, é definido pela presença de um intervalo negro entre um fotograma e outro, que faz atenuar a imagem persistente que fica na retina. Assim, intervalos vazios que entremeiam uma seqüência de imagens fixas diferentes produzem o efeito de continuidade porque nossos olhos não são capazes de perceber, durante a projeção, os intervalos que separam os fotogramas na cópia do filme.

No cinema, o espaço próprio da seqüência é aquele individualizado pela soma das imagens e daí surgem conotações diversas das anteriores; o que importa é sua dinâmica e seus componentes. Marcelo Giacomantonio (1981, p. 55) destaca alguns procedimentos relevantes para o estudo de tais imagens, o que sintetizo abaixo:

1. *A duração de projeção* ou a permanência da imagem independente no *écran* é regulada por sua importância dentro da própria seqüência.

2. *A ordem de projeção* deve compor, da melhor forma, os simbolismos das várias imagens de modo a formar um todo orgânico, podendo ser de 3 tipos:

Sucessão cronológica - Sua lei de composição interna é temporal, típica do documentário.

Ordem lógica - Projeção complexa regida pela lei do particular e do contingente.

Paralela - Ordem que lembra o efeito Griffith do cinema. Na alternância das imagens, o valor de cada seqüência é reforçado pelo da outra.

Para Arlindo Machado, “(...) o devir do mundo dos sonhos, o afloramento do fantasma, a emergência do imaginário e o que ele tem de gratuito, excêntrico e desejante, tudo isso, enfim, é que constitui o motor do movimento invisível que conduz ao cinema.” (MACHADO, 2007, pág. 15)

Espaço e tempo são elementos dotados de expressão sensível que constroem matérias significantes, uma vez que o tempo como dimensão é o elemento transformador capaz de abalar a estrutura da matéria, como explica Júlio Plaza:

Na linguagem do cinema, espaço e tempo interagem dialeticamente, emigrando um para o outro constantemente. Se a 'montagem narrativa' privilegia o tempo, a 'montagem expressiva' privilegia o espaço, a simultaneidade. Negando o espaço dramático, ou seja, o

espaço do mundo representado, o fragmento do espaço construído na imagem é submetido a leis puramente estéticas. O espaço fílmico é, assim, feito de pedaços, de metonímias e a sua unidade provém da justaposição numa sucessão que cria uma espécie de espaço virtual, a ideia do espaço único que nunca vemos, mas que se organiza na memória (PLAZA, 2001, p. 142).

Segundo Arlindo Machado, quando materializado no espaço, o tempo se mostra como um efeito de superposição ou de percurso dos corpos neste espaço, “onde os momentos sucessivos se tornam co-presentes em uma única percepção, que faz desses momentos sucessivos uma paisagem de acontecimentos.” (MACHADO, 2007, pág. 60).

Acredito que, desde seu surgimento, a linguagem cinematográfica passa a ser determinada pela história e pela narratividade, arquitetando suas tramas a partir de narrativas comprometidas por princípios de fabulação mítica e outras instâncias do imaginário “coletivo”.

Julie Sanders assinala que “Uma cultura da mitologia é o corpo das narrativas tradicionais. A literatura mítica depende, incita mesmo, atos perpétuos de reinterpretação em novos contextos, um processo que incorpora a verdadeira ideia de apropriação.” (SANDERS, 2006, p. 62)². A autora considera que os arquétipos literários da adaptação/ apropriação são mitos, contos de fadas e similares.

As mediações entre cultura e história, bem como as práticas artísticas não podem ser subestimadas. Textos anteriores são reescritos ou reimaginados em outras formas de arte, muitas vezes revelando uma perspectiva crítica sobre as relações entre tradição e talento individual.

Entretanto, apenas recentemente as teorias da adaptação começam a ser entendidas como uma promessa capaz de preencher as lacunas metodológicas, no âmbito do diálogo entre narrativas em diferentes suportes; o que considero relevante na denominada era da convergência das mídias. (JENKINS, 2008)

Em outras palavras, segundo Gilles Lipovetsky, no cerne destas transformações, estaria o cinema como tela global, entendido como um cinema que propõe continuamente novas temáticas e coloca em cena novos objetos.

A mutação hipermoderna se caracteriza por envolver, num movimento sincrônico e global, as tecnologias e os meios de comunicação, a economia e a cultura, o consumo e a estética. O cinema obedece à mesma dinâmica. É no momento em que se afirmam o hipercapitalismo, a hiperídia e o hiperconsumo globalizados que o cinema inicia, precisamente, sua carreira de tela global. (LIPOVETSKY e SERROY, 2009, pág. 23)

² No original: A ‘culture’s mythology is its body of traditional narratives. Mythical literature depends upon, incites even, perpetual acts of reinterpretation in new contexts, a process that embodies the very idea of appropriation

Segundo Arlindo Machado “A transformação por que passa hoje o cinema afeta todos os aspectos de sua manifestação, da elaboração da imagem aos modos de produção e distribuição, da semiose à economia.” (MACHADO, 2007, pág. 213).

Durante séculos, foram sendo convencionalizados os ditames da representação plástica, criando-se uma tradição de imagens cujos processos morfogenéticos prendiam-se ao objetivo permanente da representação: a ilusão do real. Esses cânones da representação ainda repercutem fortemente na imagem contemporânea, porém, a computação gráfica radicalizou o projeto construtivo de imagens. Recursos computadorizados não só criam imagens inéditas, como podem manipular qualquer tipo de imagem, seja em termos de ampliação ou redução, seja em transformação e deformações, ou de multiplicações ao infinito.

No momento em que o conceito de imagem como metáfora da realidade desloca-se para o conceito de modelo tornado possível, apreensível e visualizável por um conteúdo abstrato, emerge a complexidade do conceito de representação na cena contemporânea: o modo de conceber o mundo real ou imaginário fundado na *representação* (naturalismo)

ou na *apresentação* (abstração), cede lugar à *simulação* (virtualidade). Pretende-se recriar uma realidade virtual autônoma e modelizável cuja complexidade é evidente nas adaptações fílmicas contemporâneas, principalmente no que tange aos efeitos especiais.

Como cada época apresenta um repertório específico de imagens decorrentes das diferenças socioculturais, torna-se relevante levar em conta uma lógica da simulação, que reconfigura o imaginário da nossa modernidade avançada. Nos discursos das mídias são forjados os elementos que compõem as narrativas sociais e expressões da linguagem contemporânea. Acredito que as adaptações cinematográficas hodiernas viabilizam a produção de um discurso iconizado, que almeja transitar pelos diversos campos semióticos, com o fito de adequar as poéticas tecnológicas ao imaginário contemporâneo.

Subsídios teóricos ao estudo das adaptações

Muito embora as trocas simbólicas entre a literatura e o cinema tenham sido constantes, desde a emergência da chamada “Sétima Arte”, na segunda metade do século XIX, tratarei neste artigo, da(s) teoria(s)³ da adaptação; com ênfase em sua retomada na modernidade avançada,

3 Existem várias propostas teóricas, bem como diferentes ângulos de abordagem das adaptações. Julgo, portanto, mais pertinente não falar de uma teoria da adaptação, mas sim das várias teorias que se delineiam no contexto contemporâneo.

procurando indagar sobre os modos como um produto cinematográfico mantém, manipula ou reformula elementos essenciais da narrativa original, tendo em vista os conflitos tecnoestéticos das negociações entre os dois suportes, por força das especificidades inerentes a cada um deles.

Robert Stam (2008) explica que a teoria da tradução dispõe de um rico universo de termos e tropos que permitem diferentes dimensões para o conceito de adaptação e cita, dentre eles: transmutação, transfiguração, transmogrificação, transcodificação, reescrita e leitura. O principal é que Stam delinea seu entendimento sobre algumas categorias cruciais para as operações tradutórias, além de efetuar uma crítica ao conceito da fidelidade como princípio metodológico.

O autor aponta os conceitos do dialogismo (Mikhail Bakhtin) e de intertextualidade (Júlia Kristeva) como uma possibilidade de transcender as aporias da “fidelidade”. Ele explica que Gérard Genette, com base nos autores citados, “propõe o termo transtextualidade, mais abrangente,” (STAM, 2008, p. 21) que lhe parece ser a mais produtiva em termos de adaptação.

Ao tratar das traduções/adaptações para o cinema, Umberto Eco (2007) explica que é quase impossível dizer a mesma coisa que o texto original, mas pode-se dizer “quase a mesma coisa” (afirmação que serve de título para seu livro).

Júlio Plaza, por sua vez, entende a tradução como o processo semiótico por excelência, nos termos da semiose ilimitada de Charles Sanders Peirce; instrumentalizando uma tipologia que não pretende estanque, pois sua preocupação é, sobretudo, metodológica.

São tipos de referência, algumas vezes simultâneos em uma mesma tradução, que, por si mesmos, não substituem, mas apenas instrumentalizam o exame das traduções reais. Aliás, não estamos aqui senão atuando em correspondência com o mesmo espírito que guia a organização das tipologias de signos formuladas por Peirce. (Plaza, 2003, p. 89)

Em sua teoria da tradução intersemiótica, o autor aponta três matrizes, sendo a primeira ligada ao conceito de ícone para Peirce. De acordo com o autor, a tradução icônica pauta-se pela semelhança de estrutura, onde se pode configurar diferentes elementos em sistemas similares (isomorfismo) ou elementos similares em sistemas diferentes (paramorfismo).

A Tradução Icônica tende a aumentar a taxa de informação estética. Conseqüentemente, a tradução como ícone, estará desprovida de conexão dinâmica com o original que representa; ocorre simplesmente que suas qualidades materiais farão lembrar as daquele objeto, despertando sensações análogas. A Tradução Icônica produzirá significados sob a forma de qualidades e de

aparências entre ela própria e seu original. Será uma transcrição.
(PLAZA, 2001, p. 33)

Por outro lado, pode ocorrer uma tradução intersemiótica entre meios, onde se procura manter as referências indiciais do meio de origem. Como o próprio nome diz, índice é um signo que como tal funciona porque indica uma outra coisa com a qual ele está factualmente ligado. Os índices não podem ser pensados fora da relação entre o objeto imediato (o objeto tal como está representado no próprio signo) e o objeto dinâmico (forma material, real ou aquilo a que o signo se refere). A “tradução indicial”, que se pauta pelo contato entre o original e tradução, é o que Júlio Plaza chama de “transposição”. Suas estruturas são transitivas, há continuidade entre original e tradução. “O objeto imediato do original é apropriado e transladado para um outro meio.” (id. *ibid.*)

O terceiro tipo de tradução, segundo Plaza, liga-se ao conceito do símbolo peirceano, ou seja, um signo em terciridade, regido pela norma.

Já a Tradução Simbólica se relacionará com seu objeto por força de uma convenção, sem o que uma conexão de tal espécie não poderia existir, pois como símbolo consistirá numa regra que determinará sua significação. Neste caso a tradução é transcodificação. (id. p. 34).

Claus Clüver, autor que vem construindo uma base teórica significativa sobre as intermedialidades contemporâneas, entende que,

(...) o conceito de “tradução intersemiótica” soa melhor se restringido a textos (em qualquer sistema sóico) que, em primeiro lugar, oferecem uma reapresentação relativamente ampla (mesmo que jamais completa) do texto-fonte composto num sistema sóico diferente, numa forma apropriada, transmitindo certo sentido de estilo e técnica e incluindo equivalentes de figuras retóricas; e, em segundo lugar, acrescentem relativamente poucos elementos, sem paralelo no texto-fonte. (CLÜVER, 1997, p. 43)

O autor explica que ler um texto como tradução de outro implica perceber uma “exploração de substituições e semiequivalências, de possibilidades e limitações.”; (*ibid.*) acrescentando que as reações dos leitores podem ser tanto de fascínio diante das soluções encontradas, quanto de constatação das diferenças essenciais entre os sistemas sóicos.

A gênese da questão

Todavia, embora relevante para os estudos de cinema, a investigação dos processos de adaptação, mesmo aquelas de obras literárias consagradas, foram consideradas por muito tempo como algo tangencial a análise de filmes em si. A gênese do problema ou a

defesa do “cinema impuro” encontra-se na obra de um dos precursores a nouvelle vague francesa, André Bazin foi um dos primeiros a mostrar-se favorável aos roteiristas e às adaptações, no artigo intitulado Por um cinema impuro: defesa da adaptação - escrito na década de 1950 e publicado posteriormente no livro O Cinema: Ensaios (1985). Quando o autor escreveu seu ensaio sobre o tema, a adaptação era considerada como “o quebra-galho mais vergonhoso pela crítica moderna” (BAZIN, 1991, p. 84). Alguns cineastas e teóricos problematizavam a aceitação ou não da literatura como referência no cinema. Ao mesmo tempo em que Bazin se manifestava favorável às adaptações, outros cineastas, como François Truffaut, imaginavam que poderiam tornar-se apenas funcionários dos roteiristas.

Ao considerar o diálogo do cinema com outras artes algo intrínseco e de grande relevância para o processo de evolução cinematográfica, em meados dos anos 1950, Bazin utilizou o termo “cinema impuro”.

O que provavelmente nos engana no cinema, é que, ao contrário do que ocorre geralmente num ciclo volutivo artístico, a adaptação, o empréstimo, a imitação não parecem situar-se na origem. Em contrapartida, a autonomia dos meios de expressão e a originalidade dos temas nunca foram tão grandes quando nos primeiros 25 ou 30 anos do cinema. Podemos admitir que uma arte nascente tenha procurado imitar seus primogênitos, para

depois manifestar pouco a pouco suas próprias leis e temas; mas não compreendemos bem que ela ponha uma experiência cada vez maior a serviço de obras alheias a seu talento, como se essas capacidades de invenção, de criação específica estivessem em razão inversa de seus poderes de expressão. Daí a considerar essa evolução paradoxal como uma decadência só há um passo, que quase toda a crítica não hesitou em dar no início do cinema falado. (id., p. 85).

Portanto, o grande desejo dos críticos e dos apreciadores era que o cinema encontrasse a sua especificidade e que se distanciasse o quanto pudesse das artes anteriores, transformando-se em “arte legítima”, não derivada de nenhuma outra. Na direção oposta, Bazin aponta que na arte da adaptação, “o romance requeria uma certa margem de criação para passar da escritura à imagem” (id., p. 83); ou seja, verifica-se a possibilidade de aperfeiçoar a estrutura narrativa, ao desenvolver a história utilizando elementos específicos de outro meio. “O problema apresentado à nossa reflexão não é, no fundo, tão novo assim: é, a princípio, o da influência recíproca das artes e da adaptação em geral.” (id., p. 84).

Mais recentemente, ao abordar a tradução audiovisual, Patrick Cattrysse refere-se à corrente hegemônica das narrativas cinematográficas que buscam a apreciação de uma audiência maior possível. Segundo ele,

Sucesso ou eficácia em contar histórias é um conceito problemático porque ele transmite significados diversos para pessoas diferentes. Nos estudos da comunicação, os acadêmicos sempre associam comunicações de sucesso ou não com objetivos comunicacionais e respectivos públicos-alvo. A comunicação efetiva é então mensurada com base no sucesso ou na falha, completa ou parcialmente, para alcançar os objetivos relativos à audiência prevista. Bilheterias comerciais representam um exemplo de eficiência em narrar histórias. Obter artístico reconhecimento crítico nos jornais certos e em determinados festivais pode ser outro exemplo. Produzir um tipo especial de prazer estético sobre uma audiência específica constitui o terceiro objetivo específico que pode ser atingido ou não. (CATTRYSSSE, 2004, p. 40)⁴

Julgo que algumas adaptações, aquelas mais experimentais e com pretensões estéticas, seriam dirigidas a espectadores mais sofisticados, preocupados, principalmente, com sua proposta cinematográfica que é de ordem dialógica, no sentido bakhtineano, como afirma Robert Stam,

O conceito de dialogismo sugere que todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais. Os textos são todos tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas

fórmulas, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos. (STAM, 2003, p. 225-226).

Nesse sentido é que Stam justifica seu método de abordagem das adaptações ao afirmar que são inevitáveis problemas (lacunas e transformações) na passagem para mídias e materiais de expressão muito diferentes, o que exige atenção do crítico para respostas dialógicas específicas aos textos de origem. Em outra obra sua, diz o autor:

(...) o artista não imita a natureza, mas sim outros textos. Pinta-se, escreve-se ou faz-se filmes porque viu-se pinturas, leu-se romances, ou assistiu-se a filmes. A arte, neste sentido, não é uma janela para o mundo, mas um diálogo intertextual entre artistas. (STAM, 2008, p. 44).

O pesquisador refere-se à possibilidade de diferentes “leituras” de um texto, da mesma forma que um romance pode motivar diversas adaptações e explica que, nas adaptações cinematográficas, ocorre um processo de transformação e transmutação de sucessivas referências intertextuais, “de textos que geram outros textos num

⁴ No original: Successful or effective storytelling is a problematic concept because it conveys different meanings to different people. In communication studies, scholars often link successful versus unsuccessful communication with communicational objectives and respective target groups. Effective communication is then measured on the basis of succeeding versus failing, entirely or partially, to achieve the objectives with respect to the targeted audience. Commercial box office represents one example of effective storytelling. Obtaining critical artistic recognition in the right journals and at specific festivals can be another one. Producing a specific type of aesthetic pleasure upon a specific audience constitutes a third specific objective that can be strived for and reached or not.

interminável processo de reciclagem” (STAM, 2008, p. 22). Logo, o intertexto está sempre em latência, muito embora as referências intertextuais possam ou não ser conscientes ou explícitas.

Ao adotarmos uma abordagem ampla, intertextual, em vez de uma postura restrita, discriminatória, não abandonamos com isso as noções de julgamento e avaliação. [...] Ainda podemos falar de adaptações bem sucedidas ou não, mas agora orientados não por noções rudimentares de “fidelidade” [...] As adaptações filmicas caem no contínuo redemoinho de transformações e referências intertextuais, de textos que geram outros textos num interminável processo de reciclagem, transformação e transmutação, sem um ponto de origem visível. (íd., p. 22)

Brian McFarlane (1996) também entende que o público pode aceitar alguma parcela de “violação” do original em favor do atendimento de sua expectativa em relação a uma realização imagética de como aquela obra poderia ser representada. De acordo com o autor, elementos do texto literário podem ser transferíveis ou adaptáveis:

[...] há uma distinção a ser feita entre o que pode ser transferido de um meio narrativo a outro e o que necessariamente requer propriamente a adaptação. A “transferência” refere-se aos elementos narrativos do romance que são mais facilmente, e de forma mais semelhante, transpostos ao filme, enquanto “adaptação” diz

respeito aos elementos narrativos do hipotexto, ou texto-fonte, para os quais se mostra mais difícil encontrar equivalentes filmicos, quando eles são encontrados. (McFARLANE, 1996, p.13).⁵

O teórico considera que a tradução da atmosfera ou o humor de toda uma situação que integra elementos como sensações, sentimentos e pensamentos dos personagens, são característicos do processo de adaptation proper (adaptação criativa), constituindo a prova de toque da arte do cineasta. Tal conceito de adaptação implica mudança de elementos da narrativa ficcional ao ser transposta para o cinema.

Por outro lado, McFarlane assinala que as funções cardeais são os pivôs da narrativa, ações que abrem as possibilidades alternativas para o desenvolvimento da história (o enredo, os personagens, etc.) e são elementos que possibilitam o processo através do qual o leitor constrói o sentido do texto. A simples transposição dessas funções cardeais, que são diretamente passados da literatura para o cinema, constitui a parte mais fácil de uma adaptação, que ele considera um estágio de transferência. Os termos usados pelo autor para definir os dois estágios da adaptação são transfer (transferência) e adaptation proper (traduzido como adaptação criativa).

⁵ No original: [...] there is a distinction to be made between what may be transferred from one narrative medium to another and what necessarily requires adaptation proper. [...] ‘Transfer’ will be used to denote the process whereby certain narrative elements of novels are revealed as amenable to display in film, whereas the widely used term ‘adaptation’ will refer to the process by which other novelistic elements must find quite different equivalences in the film medium, when such equivalences are sought or available at all.

Um fluxo de recebimento/metamorfose/redirecionamento é típico das intermedialidades. As adaptações, entendidas como releituras singulares de um texto “recebido”, inserem-se neste fluxo, donde cabe ao analista tentar perceber o que é recebido e o que é transformado e como, bem como preocupar-se com o que fica no terreno da inventividade.

Destarte, transpor uma narrativa ficcional de um meio impresso para o meio audiovisual demanda uma série de aspectos teóricos e práticos a serem considerados. Tanto nas narrativas impressas quanto nos filmes, espaço e tempo são elementos dotados de expressão sensível que constroem matérias significantes, uma vez que o tempo como dimensão é o elemento transformador capaz de abalar a estrutura da matéria, como explica Júlio Plaza:

Na linguagem do cinema, espaço e tempo interagem dialeticamente, emigrando um para o outro constantemente. Se a ‘montagem narrativa’ privilegia o tempo, a ‘montagem expressiva’ privilegia o espaço, a simultaneidade. [...] O espaço fílmico é, assim, feito de pedaços, de metonímias e a sua unidade provém da justaposição numa sucessão que cria uma espécie de espaço virtual, a ideia do espaço único que nunca vemos, mas que se organiza na memória. (PLAZA, 2001, p. 142).

Segundo Arlindo Machado, quando materializado no espaço, o tempo se mostra como um efeito de superposição ou de percurso dos corpos neste espaço,

“onde os momentos sucessivos se tornam co-presentes em uma única percepção, que faz desses momentos sucessivos uma paisagem de acontecimentos.” (MACHADO, 2007, pág. 60).

Devido a questões de timing e das coordenadas topológicas estruturantes de uma obra, não raras são as diferenças apontadas pelos teóricos do cinema entre o trabalho do escritor e a feitura de um filme, como explica Marcel Martin.

A obra fílmica encontra caminhos próprios para conduzir o espectador à percepção desses elementos: enquanto o escritor pode dedicar páginas e páginas à análise mais íntima e minuciosa de um instante da vida de um indivíduo, o cinema, condenado a uma estética fenomenológica, [...] deve esforçar-se para sugerir com maior ou menor simbolismo os conteúdos mentais mais secretos e as atitudes psicológicas mais sutis. (MARTIN, 2007, p.238).

Obviamente, na tradução de narrativas literárias em suporte papel para a narrativa cinematográfica, importa considerar que, alterando-se a linguagem, também se alteram as semioses dela derivadas. Outro aspecto de relevância da “semiose ilimitada” refere-se à alusão que Umberto Eco faz à ação de tradução dos signos em outros signos no processo cultural:

[...] uma cadeia ininterrupta de unidades culturais que compõem outras unidades culturais. Neste sentido, podemos dizer que as

unidades culturais se encontram fisicamente ao nosso alcance. Constituem os signos que a vida social coloca à nossa disposição: imagens que interpretam livros, palavras que traduzem definições e vice-versa. (Eco, 1980: 61)

Para Julie Sanders, uma adaptação é uma operação cultural, com seu inerente senso de jogo que provoca expectativa e surpresa.

Eu pretendo sugerir nessas páginas, que é a verdadeira força e sobrevivência do texto-fonte que possibilita o andamento do processo de leituras justapostas que são cruciais para as operações culturais de adaptação, e o andamento de experiências de prazer para o leitor ou espectador ao traçar as relações intertextuais. (id., p. 25)⁶

Ponderações finais

Entendo que um filme adaptado trava diálogo com a sua própria época e tem compromissos com o meio onde é inscrito, o que não permite uma fidelidade irrestrita ao texto de origem. Considero que a tradução

intersemiótica que se faz de uma narrativa impressa para o cinema não é uma simples transferência de conteúdo de um meio para outro, mas uma recriação, uma transmutação signica. Portanto, por mais ligada que esteja a uma obra anterior, a adaptação fílmica pode ser considerada, em certa medida, como uma nova criação, apesar de recíproca ao texto original.

Afinal, cada adaptação tem - vida própria -. Quando conhecemos o texto anterior, haverá sempre uma constante oscilação em nossa comparação latente entre ele e a nova versão; se não conhecemos o trabalho que foi adaptado, não vamos apreciá-lo como uma adaptação. É nessa linha de raciocínio que as reflexões e os subsídios teóricos apresentados neste artigo almejam ser entendidos como procura de uma mediação crítica e teórica adequada ao entendimento da organização signica das adaptações, em seu amplo e multifacetado leque de realizações cinematográficas. Nelas, a interpretação decorre, fundamentalmente, dos processos de intersemiose, aos quais cada leitor/espectador deve estar criativamente atento.

⁶ No original: I will suggest in these pages, it is the very endurance and survival of the source text that enables the ongoing process of juxtaposed readings that are crucial to the cultural operations of adaptation, and the ongoing experiences of pleasure for the reader or spectator in tracing the intertextual relationships.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. "Discourse in the novel". In: *The dialogic imagination*. Ed. by Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1987.
- _____. *Problemas literarios y estéticos*. Ciudad de La Habana: Editorial Arte Y Literatura, 1986.
- BAZIN, André. "Por um cinema impuro: defesa da adaptação" In: *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *What is Cinema?* Berkeley: University of California Press, 1971.
- BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2006.
- CATTRYSSSE, Patrick. *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir*. Bern: Peter Lang, 1992.
- _____. "Stories Travelling Across Nations and Cultures". In: *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*. vol. 49, n° 1, 2004, p. 39-51. Disponível em <http://id.erudit.org/iderudit/009018ar> Acesso 18 de abril 2011.
- CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. London: Cornell University Press, 1990.
- CLÜVER, Claus. *Estudos interartes : introdução crítica*. São Paulo: Experimento: 1997.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo; Perspectiva, 1980.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GIACOMANTONIO, Marcello. *Os meios audiovisuais*. São Paulo: Martins Fontes. 1981.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2006.
- JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A tela Global. Mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009
- MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela*. São Paulo: Paulus, 2007.
- _____. *Pré-cinemas e Pós-Cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001.

- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- NAREMORE, James. org. *Film adaptation*. London: The Athlone Press, 2000.
- PARENTE, André. Org. *Imagem-máquina. A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, 2006.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema. Realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- _____. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Sp: Papirus, 2003.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.