

SOBRE UMA SOCIOLOGIA DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA: UM ENSAIO DE MÉTODO

Marcel Vieira Barreto Silva^[1]Rafael de Luna Freire^{**}

Resumo: As novas abordagens no estudo da adaptação fílmica procuram transpor o comparatismo essencialista que aponta as diferenças e semelhanças entre filme e livro (ou entre cinema e literatura como códigos de representação), para pensar em uma sociologia da adaptação. Não se trata de abandonar as categorias da análise comparatista; o salto metodológico proposto é relacionar esse comparatismo com as diversas dinâmicas de produção e representação que envolvem o texto-fonte e o filme. Além disso, procura-se dar atenção não apenas aos filmes feitos a partir de livros, mas também àqueles adaptados da televisão, do rádio, de videogame, quadrinhos e outros produtos culturais. Embora não se constitua como um fenômeno novo, a adaptação é um dado permanentemente presente no atual panorama cultural. Desse modo, para se lidar com o complexo emaranhado de conexões e recriações dos objetos artísticos ao qual somos expostos em nosso dia-a-dia, é pertinente que o estudo da adaptação fílmica se atenha ao conjunto de interesses culturais, econômicos e políticos ligados à produção e à recepção dos filmes e suas fontes.

Palavras-chave: Adaptação cinematográfica; cinema e literatura; cinema e outras artes.

1. Introdução

Como sugere o título, o presente ensaio é uma tentativa de refletir acerca de uma metodologia do estudo da adaptação fílmica. Não se trata de decretar regras ou caminhos certos; antes de tudo, o objetivo é ponderar sobre as perspectivas até então escolhidas, avaliando ainda as abordagens que as novas teorias da adaptação estão propondo. Dudley Andrew (In: NAREMORE, p. 35) declara: "É tempo dos estudos de adaptação tomarem um rumo sociológico"^[1]. E refletindo criticamente sobre essa proposta que discutiremos uma metodologia que transcenda o comparatismo essencialista e as vantagens de uma abordagem sociológica da adaptação como um processo cultural e interdisciplinar.

O caminho para se construir esse pensamento deve considerar, basicamente, três procedimentos metodológicos: primeiro, definir o campo de estudo, delimitando com precisão os objetos (texto-fonte^[2] e filme adaptado) e as relações que se estabelecem entre eles; segundo, escolher o tipo de abordagem e as categorias de análise que devem instrumentar a perspectiva de estudo; e terceiro, tendo em mãos os objetos e as categorias, conduzir as análises a fim de entender as implicações do processo de adaptação tanto no plano da representação estética, quanto no plano da produção, distribuição e recepção das obras.

Além de apontar métodos na definição do campo de estudo, de discutir a natureza interdisciplinar das abordagens e de refletir sobre a validade das categorias de análise, este ensaio busca ainda refletir criticamente sobre a própria categoria da adaptação. Entre as possibilidades de abordagens estéticas (o comparatismo essencialista de caráter formalista) e sociológicas (a visão dos filmes apenas como produtos sócio-culturais, e não como representações artísticas e simbólicas), uma teoria da adaptação deve procurar um equilíbrio entre ambas, refletindo sobre seu status e aplicabilidade nos diferentes momentos históricos. Desse modo, talvez então possamos compreender com mais clareza quais as variantes envolvidas no processo de adaptação fílmica, e o porquê de sua tão constante presença não apenas na produção cinematográfica, mas também nas várias instâncias da cultura atual.

2. A Definição do campo

A adaptação cinematográfica é o processo através do qual uma obra (literária, televisiva, radiofônica, etc.) tem seus elementos considerados constitutivos transpostos para uma narrativa fílmica. Esse processo, assim tão sucintamente definido, congrega, no entanto, uma série de questões práticas e teóricas que devem ser consideradas, seja a tentativa de fidelidade em relação ao texto original (e aqui a palavra "tentativa" evidencia a motivação da empreitada, não a materialidade do resultado), seja a recriação deliberada de certos elementos em outros contextos, ou ainda questões teoricamente mais profundas, como tensões entre sistemas de representação, poéticas de gêneros e pontos de vista narrativos e ideológicos. A abordagem analítica de uma adaptação cinematográfica deve, portanto, partir do pressuposto de que o livro e o filme nele baseado são "dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura" (XAVIER, 2003, p. 61).

A noção de fidelidade (e, conseqüentemente, submissão) estilística do filme em relação ao livro que adapta – traço fundamental não só nos primeiros debates teóricos acerca da adaptação cinematográfica, como também do ponto de vista de boa parte da crítica e dos espectadores – tende a criar uma relação de primazia em relação às obras; isto é, impõe um valor progressivo, no texto-fonte, que o filme deveria capturar e adequar a seus códigos representativos. Esse paradigma da fidelidade ganhou atenção, principalmente, porque, como indica Robert Stam (2005, p. 03) "(a) algumas adaptações *realmente* falham em 'realizar' o que mais apreciamos nos romances fontes; (b) algumas adaptações *são*, em verdade, melhores que outras; e (c) algumas adaptações perdem ao menos alguns dos aspectos salientes de suas fontes".

O problema de admitir a aporia da fidelidade como categoria comparativa, em relação ao processo adaptatório, é o efeito de primazia que se dá ao texto-fonte: em fato, a adaptação cinematográfica é um processo intertextual, anti-hierárquico, plural, hibridizante, multicultural e canibalizante. Essa compreensão aponta para uma atitude metodológica fundamental em relação aos estudos de adaptação cinematográfica: a adaptação é uma relação entre dois sistemas simbólicos distintos. A obra dita "original" é escrita num determinado período, influenciada por uma série de códigos de representação e por um momento histórico delimitado, do mesmo modo que a adaptação fílmica dessa obra. O diálogo se desenvolve não só entre o filme e o texto primevo, mas com uma série de outras referências, inclusive cinematográficas. Conforme sintetizou Randal Johnson (1982, p.1-2), a noção de fidelidade é ahistórica, subjetiva e, sobretudo, impraticável.

Além da diferença entre contexto de realização de livro e de filme adaptado, também as formas de cada um são diferentes, com meios próprios de representação, que contribuem para compreender a adaptação como uma relação intersemiótica:

Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança de meio. A alteração de um meio verbal *single-track* como o romance, para um meio *multitrack* como o filme, que pode representar não só com palavras (escritas ou faladas) mas também com música, efeitos sonoros, e imagens fotográficas em movimento, explica a improbabilidade, e eu diria mesmo a "indesejabilidade", da adaptação literal. (STAM, 2005, p. 03-04).

A condição relacional da adaptação, no entanto, pode ser entendida a partir de várias perspectivas. "Apropriação", "assimilação", "derivação", "dialogismo", "hibridização", "intertextualidade", "recriação", "re-interpretação", "tradução", "transcodificação", "transcrição", "transformação", entre outros, são termos comumente associados à ideia de adaptação, os quais, em maior ou menor grau, referem-se a posicionamentos metodológicos particulares. As novas teorias da adaptação, todas imbuidas da tarefa de transcender o discurso da fidelidade, apontam caminhos para metodologias e abordagens mais abrangentes, no sentido de acompanhar outras variantes da relação entre cinema e literatura. Se não adianta apenas catalogar as semelhanças e diferenças entre um filme e um livro (ou entre os códigos representacionais do cinema, do teatro e da literatura), vem a ser uma contribuição importante relacionar a análise textual comparativa (foco quase exclusivo dos trabalhos até então) a uma perspectiva mais ampla que envolva tanto os meios de produção cinematográfica, mercado editorial e circuito de exibição – inserindo a leitura interpretativa das obras no movimento dos vários agentes produtores, realizadores e exibidores –, quanto apontando as relações estéticas através das quais as obras artísticas representam em cada meio (literário, teatral ou fílmico) uma realidade sócio-cultural dada.

2.1 Adaptação como produto e como processo: atitude discursiva e re-interpretação criativa

A priori, existem duas formas de se conceber um filme: a partir de uma idéia “própria”, dita “original”, ou a partir de uma fonte anterior identificável. Não vamos nos ater aos filmes oriundos da primeira forma dessa divisão grosseira, uma vez que perspectivas pós-estruturalistas já buscaram apropriadamente repensar a noção de originalidade, definindo os objetos artísticos como intrincados em redes intertextuais de significados. O conjunto de filmes majoritário (mas não exclusivo) da segunda forma são aqueles que declaradamente se explicitam como produto adaptado de uma fonte anterior, num processo comumente chamado de adaptação fílmica. Eis o primeiro passo na definição do campo de estudo: a adaptação é antes de tudo uma atitude discursiva; os filmes adaptados abertamente *se declaram* como adaptações.^[3]

Essa atitude discursiva se manifesta na definição do filme como uma recriação, a partir de várias estratégias publicitárias e editoriais, que explicitam ser o filme “baseado na obra de...” ou “adaptado do livro de...”. No âmbito do estudo da adaptação, no entanto, essa atitude discursiva indica ainda algumas questões para se articular um pensamento sobre a adaptação no âmbito da produção cultural: por que se declarar enquanto adaptação? Quais as vantagens de se assumir como produto adaptado de uma fonte anterior? Dentro de que redes de produção, distribuição e exibição estão imbricados os filmes e os textos que os inspiraram? Quais as relações que texto-fonte e filme adaptado estabelecem com a realidade histórica a que se referem? E quais as comparações que se podem estabelecer em relação aos estilos, às formas, aos momentos históricos e às ideologias? Essas são questões que podem direcionar o estudo da adaptação como um processo cultural, uma vez que busca englobar as diversas variantes que estão envolvidas na produção e na recepção dos filmes e suas fontes.

Uma dificuldade marcante na definição do campo se refere ao fato de a mesma palavra (*adaptação*) se referir tanto ao *produto* quanto ao *processo*. Enquanto produto, a adaptação pode ser formalmente definida na grande maioria dos casos, mas como processo, outros aspectos devem ser considerados. Dessa forma, uma diferenciação entre produto e processo é necessária para uma categorização metodológica:

- **Adaptação como um produto:** Nesse sentido, a idéia de adaptação é comumente ligada às idéias de tradução e de paráfrase. Ela é uma entidade formal, constituída de elementos estilísticos que se manifestam como uma recriação intertextual; além disso, a adaptação enquanto produto se define a partir da já comentada atitude discursiva de se averbar enquanto adaptação.
- **Adaptação como um processo:** São dois os aspectos que envolvem a definição da adaptação como um processo:

§ **A interpretação criativa e a criação interpretativa:** Trata-se do processo de apreender interpretativamente o texto original e, no momento da criação discursiva, re-elaborá-lo a partir da sensibilidade e da criatividade particular dos adaptadores. “Qualquer que seja o filme, da perspectiva do adaptador, a adaptação é um ato de apropriação e recuperação, e isso é sempre um processo duplo de interpretação e então de criação de algo novo” (HUTCHEON, 2006, p. 20). Isso significa compreender a adaptação como um movimento duplo: primeiro, articula-se a interpretação criativa do livro original, para, em seguida, durante a escritura do roteiro e das filmagens, ocorrer a criação interpretativa, que re-avalia e transcreve o livro para estruturas simbólicas do cinema;

§ **A intertextualidade ‘palimpséstica’ da platéia**^[4]: Uma vez que um filme adaptado se define enquanto tal a partir de uma atitude discursiva, tal definição só se completa a partir do reconhecimento da platéia de que aquele filme recria uma obra anterior. Não basta haver a atitude (como numa história de Borges, um filme pode se declarar adaptado de um livro que nunca existiu); o processo, de fato, só se realiza com o conhecimento da platéia. A adaptação enquanto processo, dessa forma, faz-se no caminho que separa a atitude criadora do adaptador e a recepção consciente da platéia.

Uma dupla definição da adaptação enquanto um produto (como uma transcodificação extensiva e particular) e enquanto um processo (como re-interpretação criativa e intertextualidade palimpséstica) é um caminho a que se endereçam as várias dimensões do fenômeno mais amplo da adaptação. Uma ênfase no processo nos permite expandir o tradicional foco dos estudos de adaptação na especificidade dos meios e nos estudos comparatistas individuais para se considerar as relações entre os modos de envolvimento: isto é, permite-nos pensar sobre como adaptações possibilitam as pessoas para contar, mostrar ou interagir com histórias. (HUTCHEON, 2006, p. 22).

2.2 O Binômio cinema-literatura: tentativas de ampliação

O estudo da adaptação, desde os primórdios, esteve quase inteiramente relacionado à análise da relação entre literatura e cinema, e, em geral, em como o cinema recriou os clássicos da literatura. Uma das razões porque o estudo de adaptação no cinema se tornou muito centrado na análise das transposições dos romances clássicos – em detrimento de uma série de outras fontes, como o teatro, a televisão, os quadrinhos, etc. – é porque grande parte dos programas de Cinema na Academia está ligada a departamentos de Literatura, onde, como explica James Naremore (2000, p. 01) “o tema da adaptação é comumente utilizado como uma maneira de ensinar, em outros meios, a literatura célebre”.

O primeiro estudo em grande escala feito sobre adaptação nos EUA foi o livro de George Bluestone, *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. Estruturado de maneira essencialmente comparatista, o argumento central do livro reside na especificidade de cada meio; segundo Bluestone (1973, p. 01), “entre a percepção da imagem visual [cinema] e a concepção da imagem mental [literatura] está a diferença enraizada entre os dois meios”. A importância do trabalho de Bluestone é incontestável, tanto por sua acuidade nas análises comparativas, quanto por ter aberto um importante campo no estudo interdisciplinar, e, principalmente, por ter questionado o discurso de fidelidade que alicerçava (e, em alguns casos, ainda hoje alicerça) a apreciação crítica dos filmes adaptados. As críticas ao livro de Bluestone, no entanto, envolvem a definição do campo de estudo da adaptação: ela se centra apenas na literatura e numa forma específica, o romance clássico realista.

Neste livro, Bluestone argumenta que alguns filmes (seus exemplos são todos de Hollywood, incluindo *O Delator*, *Morro dos Ventos Uivantes* e *As Vinhas da Ira*) não diminuem sua fonte literária; ao invés, eles metamorfoseiam romances em outro meio que possui suas possibilidades formais e narratológicas próprias [...]. Ao mesmo tempo, seu assunto de interesse e sua completa abordagem tendem a confirmar a prioridade intelectual e a superioridade formal dos romances canônicos, que provêm os filmes que ele discute com suas fontes, e com um valor padrão com o qual seu sucesso ou fracasso é medido (NAREMORE, 2000, p. 06).

Nesse sentido, uma vez que os estudos de adaptação – desde Bluestone – têm se preocupado quase inteiramente na relação intertextual entre cinema e literatura, a definição do campo de estudo é um passo fundamental para a teoria contemporânea. Conforme propõe Linda Hutcheon (2006), a definição do campo de estudo da adaptação fílmica não deve focar apenas o binômio literatura-cinema, mas se ater também aos mais variados produtos culturais, como televisão, rádio, teatro, ópera, videogame, parques temáticos e experiências de realidade virtual. Essa abrangência de objetos exige também um método específico de abordá-los: transcender o comparatismo essencialista que enfatiza os meios e suas capacidades narrativas específicas, para chegar a um método que reflita sobre as variantes culturais, sociais, econômicas e políticas do processo de adaptação. “A maioria dos trabalhos feitos sobre adaptação tem sido desenvolvida sobre a transposição fílmica de literatura, mas uma teorização mais ampla parece garantida, em face da ubiquidade e variedade do fenômeno”. (HUTCHEON, p. XI)

Essa perspectiva de ampliação das fontes originais é um passo importante para se pensar numa metodologia da adaptação apropriada aos novos tempos, pois busca concernir a diversos produtos da cultura e, assim, analisar a adaptação como um processo cultural em que várias instâncias da produção simbólica estariam envolvidas (nesse sentido, é fundamental ressaltar a importância dos chamados Estudos Culturais na ampliação do *corpus* de pesquisa, enfocando manifestações das até então ditas “culturas populares”, e dirimindo, com isso, alguns discursos valorativos que segregavam na Academia os objetos artísticos em que se devia dar interesse). O processo de adaptação ressignifica estética e ideologicamente a fonte original, acrescentando pontos de vista, reforçando críticas ou mesmo as apagando. A consciência do momento histórico em que cada obra foi criada é fundamental para ampliar a análise, a fim de não se restringir apenas à leitura textual. Dessa maneira, é para se entender a adaptação como um processo cultural (em que estão imbricados os momentos históricos e os códigos de representação de tanto obra original como filme adaptado) que uma virada no campo de estudo é necessária.

3. Abordagens e categorias

Uma vez definido o campo, o estudo da adaptação fílmica deve apontar as abordagens que melhor funcionem na análise, elencando, ainda, as categorias e os conceitos que se possam manejar na observação das obras e dos processos. Dudley Andrew (In: NAREMORE, 2000) aponta três perspectivas que estruturaram o estudo da adaptação fílmica desde os seus primórdios:

- **Empréstimo** (*Borrowing*): Certamente, é o modo de adaptação mais comum na história da arte, em que o artista emprega, com maior ou menor intensidade, o material de uma obra anterior, geralmente bem sucedida, como as adaptações gregas no teatro neoclássico francês, ou mesmo os filmes feitos a partir de Shakespeare ou Jane Austen. Para estudar esse tipo de adaptação, deve-se ater à fonte de poder do original (ou seja, àquilo que de alguma forma o torna clássico), e assim, averiguar a maneira através da qual o filme adaptado se utiliza do poder e do prestígio de sua fonte;
- **Intersecção** (*Intersecting*): Consiste no oposto do *empréstimo*, uma vez que a relação entre filme e livro adaptado se estabelece na tentativa de transmitir o original (forma e conteúdo) pelos olhos do cinema, num processo de refração, não de adaptação. O cinema moderno esteve intimamente ligado a esse tipo de adaptação (destaque para Pier Paolo Pasolini e suas adaptações de *Medea*, *Canturbury Tales* e *Decameron*). Como descreve Andrew (In: NAREMORE, 2000, p. 31), “todos esses trabalhos temem e se negam a adaptar. Ao invés, eles apresentam a alteridade e a distinção do texto original, iniciando um intertexto dialético entre as formas estéticas de um período e as formas cinematográficas do nosso próprio período”;
- **Fidelidade e Transposição** (*Fidelity and Transposition*): É ainda o discurso mais frequente sobre adaptação, muito embora boa parte das teorias atuais não aborde essa perspectiva. Para ela, a adaptação estaria constantemente em busca de reproduzir através do cinema alguma qualidade essencial do texto-fonte. Esse discurso sobre fidelidade se estrutura em duas vertentes: a primeira é a tentativa deliberada do filme em recriar, nas condições visuais que lhe são próprias, os aspectos geográficos, sociológicos e culturais que definem o espaço do livro ou da peça, bem como a relação entre os personagens e as categorias narratológicas básicas, como narrador e ponto de vista; a segunda, seria um esforço de fidelidade ao “espírito”, ao “tom” e ao “estilo” do original, tentando-se construir “equivalentes cinematográficos” para as estratégias estilísticas da obra em que se baseia o filme.

Essas categorias relacionadas até então para balizar o estudo comparativo são, entretanto, basicamente subjetivas e de difícil acesso ao escrutínio científico. Termos tais como “espírito”, “tom” ou “estilo” de uma obra são lugares-comuns fáceis de pronunciar, mas, dificilmente, se pode localizá-los com precisão numa obra. Além disso, os chamados “equivalentes cinematográficos” (relacionados às tão populares “especificidades” do cinema), que durante muito tempo foram matriz de análise na teoria da adaptação, parecem insuficientes para constituir uma categoria central do estudo comparativo, uma vez que a relação entre obra original e produto fílmico se constitui, antes de tudo, a partir de re-interpretações e recriações.

No escopo do estudo comparativo, Timothy Corrigan (1998, p. 79-89) propõe que se pense em sete categorias para balizar as análises de adaptação fílmica, tendo por esteio aspectos de ordem essencialmente narratológica. Cada exemplo de análise enfatiza uma dessas sete categorias, geralmente, a partir de uma leitura preliminar de livro e filme adaptado, a qual aponta o aspecto que seria mais relevante no estudo comparativo. *Temas e motivos*, a primeira categoria, diz respeito à idéia central de um texto, sua significação geral. Ao se dar atenção a essa categoria, procura-se evidenciar a forma com que o filme manteve ou re-elaborou tematicamente o livro ou a peça, seja através da permanência de sentido do original, seja pela reconfiguração alegórica ou sócio-histórica.

A segunda categoria é a dos *personagens*. Perceber a maneira como os personagens são descritos no texto, e a forma como eles são corporificados por atores no filme, pode apontar espaços de significação elaborados transculturalmente. Um príncipe Hamlet interpretado por um ator negro, ou um Raskólnikov representado por uma atriz, indicam transformações culturais de sentido, propondo reflexões para além do texto-fonte. Uma questão que envolve essa categoria é a relação entre a imagem mental criada pelos leitores acerca de um personagem, e o ator ou atriz que o interpreta no cinema; muitas vezes, o fracasso ou o sucesso de um filme perante o público é explicado porque tal ator falhou na incorporação de um Capitão Acab, ou porque aquela atriz esteve perfeita nos gestos e nas expressões de uma Emma Bovary. [5]

A terceira categoria proposta por Corrigan é a do *ponto de vista*. A capacidade de articular pontos de vista múltiplos, administrando o olhar que a platéia possui sobre a história do filme, é um dos principais elementos que definem a estrutura narrativa do cinema. A literatura – principalmente, a de cunho narrativo, como o conto, a novela e o romance – também se caracteriza por essa possibilidade de manejar o foco da narração, transmitindo a vários personagens a capacidade de refratar a história contada; a diferença principal – entre literatura e cinema – reside no olhar, isto é, na condição própria ao cinema de sintetizar a representação mimética da ação especular, com uma flexibilização tempo-espacial do universo diegético: isto é, a narrativa cinematográfica se desenvolve a partir de um movimento dialético entre a mimese e a diegese. Já o teatro, no entanto, define-se pela imobilidade do ponto-de-vista, pela ação que tende à concisão de tempo e espaço e pela ausência (fora casos fortemente marcados pelo teatro épico) de uma entidade narrativa que organiza o desenvolvimento e a exibição dos acontecimentos. Nesse caso, a questão do *ponto de vista* se torna uma categoria determinante no estudo comparativo entre cinema e teatro.

História/plot/narrativa, compreendidos como sinônimos, constituem a quarta categoria comparativa; diferente do *tema*, que é uma idéia geral transmitida pela obra, a *história* está ligada à organização interna das cenas e dos acontecimentos, à forma como a obra é desenvolvida a fim de transmitir seus significados. Por exemplo, um dos *temas* de Édipo Rei (talvez o central) é o da inevitabilidade das ações humanas em relação a seu destino; a *história* de Édipo Rei, por outro lado, é a do rei de Tebas que, na tentativa de livrar a cidade de uma peste que a assola, acaba descobrindo que, sem saber, matara o pai e casara com a mãe, exatamente como previra o oráculo.

A quinta categoria é a da *mise-en-scène*. De acordo com a proposição de Corrigan (op. cit., p. 84), nessa categoria também estaria implicada a questão das locações e da representação visual dos espaços descritos na obra original. Além disso, consiste na composição imagética da cena, a partir dos espaços que articulam a narrativa, e como esses espaços podem representar metáforas das atitudes mentais dos personagens ou do sentido mais amplo da história. É nessa categoria que se dá atenção às atualizações de obras clássicas, como o *Romeu + Juliet* (1996), de Baz Luhrmann, ou então o *Hamlet* (2000), de Michael Almereyda.

A penúltima categoria consiste em *outros elementos de estilo e estrutura*; aqui, estão imbricados os demais artifícios estilísticos do cinema narrativo que pretendem, de alguma forma, recriar efeitos de linguagem da obra original. A montagem, a fotografia, o som são, nesse caso, aspectos que podem construir significados próprios. Corrigan (op. cit., p. 86-87) aponta ainda, dentro dessa categoria, alguns exemplos de técnicas estilísticas do cinema que podem implicar significação comparativa no processo de adaptação, como o tamanho da tela, a imagem em perspectiva, a velocidade do filme, a distância entre a câmera e o objeto filmado, o ângulo e o movimento da câmera, a utilização das cores e do branco e preto num filme, o vestuário, a cenografia, a iluminação, etc. O importante, quando se aborda essa categoria, é analisar o sentido desses artifícios dentro da economia narrativa da obra, tentando, dessa forma, apreender comparativamente o seu significado em relação ao texto-fonte. Essa questão é talvez a mais sujeita a questionamentos, uma vez que pode envolver inadvertidamente pelo comparatismo essencialista já criticado anteriormente. [6]

A última categoria apresentada é a do *gênero*. Como Timothy Corrigan (op. cit., p. 89) aponta, “uma vez que o filme aparece historicamente depois da literatura, muitos tipos e gêneros fílmicos vêm direta ou indiretamente de precedentes literários”; isso implica na condição intertextual da maioria dos gêneros cinematográficos. No estudo comparativo de adaptação, no entanto, a mudança ou a permanência do gênero do livro original para o filme adaptado, pode indicar a forma como um período particular (uma cinematografia ou mesmo um diretor) tende a representar o seu passado e os códigos de representação que o precederam. Na verdade, assim como as demais categorias apresentadas, o *gênero* é uma forma historicamente marcada de representação artística, e sua permanência ou mudança no processo de adaptação denota transformações não apenas de linguagem, mas exatamente desses códigos representacionais que definem, em menor ou maior grau, o momento e o lugar de produção do filme. De maneira geral, a análise dessas categorias implica numa tentativa de compreender a adaptação cinematográfica além do mero comparatismo estéril, e aprofundar, o mais estruturalmente possível, o entendimento desse processo de transformação simbólica que ajuda a explicar a obra de um diretor, os traços estilísticos de uma cinematografia ou mesmo um período particular na história dos filmes.

Conforme aponta Linda Hutcheon (2006), essas categorias narratológicas ainda são um importante caminho para se trabalhar na análise da adaptação fílmica. Embora elas não sejam um fim *per si* (ou seja, não basta apenas compará-las na transposição do livro para o filme), podem indicar significados intertextuais e transculturais no processo de adaptação.

No entanto, apesar da relevância das categorias narratológicas, a mudança nos modos de envolvimento (*modes of engagement*) parece ser o ponto de partida para uma categorização metodológica, não por uma primazia subjetiva ou por acuidade na análise comparativa, mas porque todas as demais categorias derivam desses modos de envolvimento. São três esses modos: *contar* uma história, *mostrar* uma história e *interagir* com uma história. Conforme explica Hutcheon (2006, p. 12) “uma história ser mostrada não é o mesmo que ser contada – e nenhuma é o mesmo que participar da história ou interagir com ela, isto é, experimentar a história direta e cinesteticamente. Em cada modo, diferentes coisas são adaptadas e em diferentes maneiras”. Vejamos mais detalhadamente sobre cada um desses três modos de envolvimento:

- **Contar uma história** (*the telling mode*): O envolvimento aqui se processa na imaginação, na medida em que a narrativa transcende as palavras e o papel, e se completa, enquanto história, na cabeça do leitor. Nesse sentido, a história contada possui sempre a mediação de um narrador que, através das palavras, transmite ao leitor as narrativas e imagens que se tornarão cognoscíveis em sua imaginação;
- **Mostrar uma história** (*the showing mode*): Transferindo o envolvimento da imaginação para o plano da percepção direta,

esse modo, também chamado de performático, trabalha com as potencialidades do visual e do auditivo em não somente construir uma narrativa, mas também em criar associações emotivas e respostas afetivas da platéia. Teatro, cinema e televisão são, de um modo geral, os lugares em que se pode vivenciar mais intensamente o modo performático.

- **Interagir com uma história** (*the interacting mode*): É o modo mais novo e, dessa forma, aquele que mais carece de uma teorização aprofundada. No modo interativo, a platéia não apenas acompanha ou assiste uma história, mas de fato *entra* nesse mundo e *participa* ativamente de sua constituição. Videogame e experiências com realidade virtual trabalham especificamente com esse modo (muito embora o contar e o mostrar a história estejam também muito presentes); nesses casos, ao espectador é dado o direito de agir e de construir, através de sua ação, o desenvolvimento da narrativa.

Tendo por esteio esses três modos de envolvimento, o estudo da adaptação pode abranger sua atenção aos contextos de produção e recepção das obras, tanto objeto original quanto produto adaptado, enfatizando outras variantes do processo de adaptação. Contextos de produção e recepção, bem como questões de expressão estilística e representação da realidade são aspectos que a teoria da adaptação pouco abordou e que, dessa maneira, constituem olhares de interesse essenciais para uma sociologia da adaptação.

Os contextos de criação e recepção são materiais, públicos e econômicos, bem como são culturais, pessoais e estéticos. Isso explica porque, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças maiores no contexto da história – isto é, por exemplo, na ambientação nacional de um período histórico – podem mudar radicalmente o modo pelo qual a história transposta é interpretada, ideológica e literariamente. [...] Na mudança de culturas e, dessa forma, na mudança de linguagens, adaptações fazem alterações que revelam muito sobre o contexto de recepção e de produção (HUTCHEON, 2006, p. 28).

Ainda no âmbito da teoria contemporânea da adaptação, três abordagens são importantes de se destacar, pois têm apresentado novas perspectivas para além do mero comparatismo: adaptação como tradução, adaptação/apropriação, e adaptação como resignificação intertextual (ou dialogismo). Discutiremos cada uma delas separadamente, apontando os conceitos e categorias que instrumentam as abordagens para a crítica e para a análise da adaptação fílmica.

Adaptação como tradução:

A concepção de adaptação como tradução tem suas bases na linguística e nas teorias literárias de tradução. Como assegura Phyllis Zatlin (2005, p. 154), “a tradução de textos verbais é entendida como transposição interlinguística, intra-semiótica. A adaptação fílmica pode ou não envolver tradução interlinguística, mas sempre deve ser julgada em termos de transposição intersemiótica”. A noção de tradução envolve não uma transposição de meios (como na adaptação), mas uma transmutação de linguas. Não existe tradução exata e fiel de língua para língua, uma vez que as palavras variam de sentido, de som e de estrutura, criando espaços de significação que não podem ser preenchidos por completo, configurando-se como um processo inevitavelmente subjetivo. Da mesma maneira, não se pode imaginar adaptação exata e fiel, porque tanto os meios de expressão, quanto os códigos linguísticos podem variar.

Nesse sentido, a teoria da tradução costuma falar de *transcriação*: os espaços de significação criados de língua para língua são ocupados pelo papel criador de quem traduz. Assim, a tradução de um texto poético, por exemplo, não deve estar necessariamente preocupada em manter as entidades formais que o compõe, mas criar, no transporte de uma língua para a língua, estratégias estilísticas que acrescentem novas possibilidades expressivas ao texto original.

O problema de se pensar adaptação como tradução, ainda que a noção de *transcriação* seja uma importante categoria para uma reflexão metodológica, concerne em que a maioria dos trabalhos dessa abordagem, como assegura Naremore (2000, p. 08), “tende a valorizar o cânone literário e essencializar a natureza do cinema”. Essa valorização do texto original sempre recorre ao debate sobre *fidelidade* do texto traduzido (ou filme adaptado) em relação à fonte literária. Assim, problemático é não o conceito ou a ferramenta, mas a utilização comentada dada a ela.

Adaptação/apropriação

Essa abordagem está intimamente ligada aos procedimentos de recriação e re-elaboração artística e, dessa forma, são variantes do que se conhece por *intertextualidade*. Assim, propõe abandonar a antiga divisão clássica dos gêneros literários, a fim de caracterizar a escritura textual como um processo fluido e relacional, que articula vários textos e influências na composição final de cada obra; dessa forma, consiste na qualidade essencialmente multilaminada, transcultural e pluralizada do texto literário (e, de forma mais ampla, da arte em geral).

A idéia de intertextualidade como “textos dentro do texto”, a idéia de adaptação procura acrescentar a noção de resignificação: isto é, na medida em que um filme adaptado é uma recriação de outro texto (ou textos), ele também resignifica sua fonte em um novo meio, um novo contexto, um novo código de representação e, antes de tudo, uma nova atitude discursiva. Por outro lado, a apropriação, embora semelhante à adaptação na sua capacidade de retrabalhar textos anteriores, consiste na assimilação de alguns aspectos dos textos-fonte, e na consequente recontextualização sócio-cultural e ideológica desses aspectos. Sobre adaptação/apropriação, muito bem explica Julie Sanders (2006):

Uma adaptação assinala uma relação com o texto-fonte original [...]. Por outro lado, apropriação freqüentemente aponta uma jornada mais decisivamente distante da fonte original, em direção a um totalmente novo produto cultural e domínio. Pode ou não envolver uma mudança de gênero, e pode ainda requerer uma justaposição intelectual de (pelo menos) um texto contra outro que julgávamos ser centrais para a leitura e para a espetatorialidade das adaptações. No entanto, os textos apropriados não são *claramente assinalados* ou *reconhecíveis*^[7] como no processo de adaptação (SANDERS, 2006, p.26).

A idéia de apropriação está fundamentalmente relacionada ao que se convencionou chamar de literatura pós-moderna (embora não apenas); nesse sentido, Sanders (2006, p. 26) estabelece duas categorias de apropriação: textos embutidos (*embedded texts*) e apropriações contínuas (*sustained appropriations*). Os textos embutidos são aqueles que, embora não se definam claramente como adaptações, re-elaboram um texto (ou textos) anteriores em novos contextos de representação. Um exemplo que Sanders discute em seu livro é *Amor sublime Amor* (*West Side Story*, 1961, de Robert Wise e Jerome Robbins). Embora seja também uma adaptação do musical homônimo de Arthur Laurents e Jerome Robbins, o filme se apropria da história de *Romeu e Julieta*^[8], de William Shakespeare, e a re-encena em outro contexto e com outras estruturas (inclusive, um desfecho diferente)^[9]

As apropriações contínuas, por outro lado, são aquelas que tornam ainda mais subliminares as referências e os textos utilizados na sua escritura. Nesse sentido, discutem a questão dos direitos autorais, pois, uma vez que o autor não declara abertamente a fonte que o inspirou, o texto final deve transitar entre a homenagem e o plágio. Um caso recente de apropriação contínua é *Match Point* (2005, de Woody Allen), em que o enredo que se inter-relaciona com *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski, com *Uma tragédia americana*, de Theodore Dreiser, e, em certo sentido, com outro filme do próprio Woody Allen, *Crimes e Pecados*. Como não há nenhuma atitude discursiva que denuncie os intertextos de *Match Point*, os espectadores que não conhecem as fontes anteriores podem passar despercebidos quanto a essas relações; no entanto, a leitura do filme não fica prejudicada pela ausência de repertório (ainda mais pelo fato da mídia geralmente já se encarregar de tentar identificar todas as possíveis referências presentes no filme antes dele chegar ao público); uma de suas originalidades, inclusive, é essa articulação intertextual que alicerça a trama e que, ao se tornarem claras, acrescentam significados ao filme em sua leitura autônoma. Dessa forma, o roteiro do filme continua sendo considerado “original”, embora, como vimos, essa noção deva ser relativizada.

De fato, essa perspectiva pode ser criticada se ampliarmos a compreensão de apropriação e refletirmos se ela inevitavelmente não está presente, em maior ou menos nível, em qualquer adaptação, assumida ou não, e que dialoga com incontáveis textos, reconhecidos ou não. Robert B. Ray (In: NAREMORE, op. cit., p.48-49) já contestava o “rumo sociológico” sugerido por Andrew assinalando-o como relevante apenas para nutrir investigações mais rigorosas sobre as transações entre “literatura clássica” e “filmes sérios”.^[10]

Conforme Robert Stam (In: NAREMORE, op. cit., p.58), após a minimização dos preconceitos com o tratamento de todas as práticas significantes como produtoras de “textos” e merecedoras da mesma atenção, além do desmantelamento da hierarquia entre original e cópia, a adaptação cinematográfica não apenas não deve mais ser encarada necessariamente como inferior ao romance ou peça no qual se baseia, como talvez não devamos mais considerar o “texto-fonte” como necessariamente mais importante do que outras referências intertextuais em dada adaptação. É provavelmente mais interessante analisar criticamente e com o mesmo interesse um amplo “intertexto-fonte”, re-elaborando a noção de Gardies.

Se Randal Johnson (2003, p.40) já apontava que o problema do conceito de fidelidade nos estudos de adaptação estava relacionado ao estabelecimento de uma hierarquia normativa entre, por exemplo, *autenticidade* e *simulacro*, ele também surge numa necessidade de se legitimar “textos-fonte” autorizados.

Adaptação como dialogismo ou resignificação intertextual:

A compreensão da adaptação como dialogismo surge ao reborde da crítica ao discurso de fidelidade. Segundo Robert Stam (2005, p. 04), “uma adaptação é menos a ressurreição de uma palavra original, que uma mudança no constante processo dialógico. Dialogismo intertextual, então, ajuda-nos a transcender a aporia da ‘fidelidade’”. Também devedora do conceito de intertextualidade – bem como do dialogismo bakhtiniano – essa abordagem está muito ligada à literatura pós-colonial, e envolve conceitos como os de transculturalização e de hibridização. Nesse sentido, trabalha com questões de representação da realidade, contextos de produção e realização, imagens transculturais dos povos representados e assimilação expressiva de outras fontes literárias além dos cânones ocidentais.

Ainda que a teoria da adaptação fílmica, desde seus primórdios, tenha oferecido sinônimos para definir o processo – tradução, leitura, atualização, transfiguração, re-escritura, transcodificação, etc. –, pensar em resignificação intertextual é, de certa forma, remeter à noção de *transmutação* ou *canibalização*, ou seja, na maneira como o filme incorpora e digere a fonte original para, em seguida, produzir algo estético e culturalmente novo. Uma vez que todo texto é um amálgama de outras referências (diretas ou indiretas, conscientes ou não), a adaptação se configura como uma estratégia *determinada* de apreender um texto-fonte e transmutá-lo em outros contextos expressivos.

Em termos históricos e genéricos, tanto o romance quanto o filme constantemente canibalizam gêneros e mídias anteriores. O romance começou orquestrando uma diversidade polifônica de materiais – ficções cortesãs, literatura de viagem, alegoria religiosa, coleções de piadas – em uma nova forma narrativa, repetidamente pilhando ou anexando artes vizinhas, criando novos híbridos como romance poético, romance dramático, romance epistolar e assim por diante. O cinema, conseqüentemente, trouxe essa canibalização ao seu paroxismo (STAM, 2005, p. 06-07).

Compreendendo a adaptação como um discurso historicamente situado, que se define pela canibalização de fontes anteriores, essa última abordagem (que Robert Stam por fim chama de *dialogismo multicultural*) abrange por excelência categorias interdisciplinares e transculturais. Além de insistir na narratologia para a análise fílmica, busca também discutir os espaços de contato e de repulsa entre as representações multiculturais, evidenciando a maneira como essas categorias narratológicas (narrador, ponto de vista, tempo, espaço, personagens, etc.) carregam representações ideológicas cuja leitura varia constantemente no espaço e no tempo. Reconstruir textos anteriores, através do processo de adaptação, é também uma atitude política que pode reforçar ou problematizar preconceitos e estereótipos em relação a outros povos, bem como reavaliar fatos históricos e representações conflitantes.

4. Considerações Finais: Ampliação de horizontes para a adaptação fílmica

Os aspectos até então abordados nesse ensaio são de ordem metodológica e buscam, no geral, refletir sobre as perspectivas que envolvem o estudo da adaptação fílmica. Além de apontar novas abordagens que teorias contemporâneas vêm propondo, foram debatidas categorias que podem abrir caminhos interessantes para futuras análises de obras e períodos determinados. O estudo da adaptação ocupa um espaço difuso e flexível na teoria do cinema; uma vez que se define como essencialmente interdisciplinar, vários campos do saber estão envolvidos tanto metodológica quanto analiticamente.

Essa multiplicidade de perspectivas aponta para a inerente capacidade da adaptação de ser abordada por diversos pontos de vista, sem que estejam nem um ou nem outro, reivindicando-a como objeto de estudo particular e intransferível. E pensar em métodos que ampliem a discussão – como se fez até agora – é reconhecer a relevância que o processo de adaptação ocupa na configuração da cultura atual. Não é mais uma questão apenas de literatura-cinema: a adaptação participa da constituição de diversos produtos culturais, que tanto corrobora uma perspectiva mercadológica (a de insistir e recriar o que já fez sucesso), quanto indica aspectos para se entender a realidade cultural e social dos diversos povos e de suas produções simbólicas.

Nesse sentido, a reflexão em torno de uma abordagem sociológica da adaptação fílmica aponta caminhos de pensamento: o fato de o cinema recriar fontes anteriores indica a forma como um determinado período se relaciona com o seu passado, e como esse passado participa (em maior ou menor nível) dos códigos de representação que o adaptam. Apenas catalogar diferenças e semelhanças entre obra original e filme adaptado (estratégia metodológica fundamental do comparatismo de outrora) não basta para se entender o processo de adaptação. Essa análise comparativa deve ser feita a fim de *indicar* os códigos de representação que compõem tanto o original quanto o adaptado, para, em seguida, interpretar-se as mudanças e as transmutações em relação aos períodos estilísticos e aos contextos históricos. Pensando sobre uma sociologia da adaptação, Dudley Andrew (In: NAREMORE, 2000) aponta questões que podem direcionar o olhar para uma visão mais ampla da adaptação e, dessa forma, ajuda a discutir um método abrangente para se entender o impulso adaptatório como um processo cultural, cujos modelos variam de época para época.

Como a adaptação serve para o cinema? Que condições existem no estilo fílmico e na cultura cinematográfica para garantir ou exigir o uso de protótipos literários? Embora o volume de adaptações possa ser calculado como relativamente constante na história do cinema, sua função particular em cada momento está longe de ser constante. As escolhas do modo de adaptação e dos protótipos sugerem uma grande ideia da percepção do cinema acerca de seu papel e suas aspirações de década para década. Mais ainda, as estratégias estilísticas desenvolvidas para alcançar equivalências proporcionais necessárias para construir histórias semelhantes não apenas são sintomáticas de um período estilístico, como pode crucialmente alterar esse estilo (ANDREW In: NAREMORE, 2000, p. 35).

Uma reflexão metodológica mais ampla sobre a adaptação fílmica deve, portanto, estruturar-se em dois alicerces: primeiro, reavaliar o campo de estudo, transcendendo o binômio literatura-cinema (que fundou o campo, é bem verdade, e que quantitativamente ainda representa a maioria das obras), para abranger os outros produtos que podem servir de fonte, como a televisão, o rádio, os quadrinhos, videogame, internet, etc.; segundo, compreender a adaptação como um processo cultural, sem, no entanto, restringir a análise aos procedimentos estéticos ou aos códigos de representação: os aspectos sociais, econômicos e políticos devem interagir dialeticamente, apontando os cruzamentos e os choques entre as várias dinâmicas de produção e recepção que, conjuntamente, compõem a produção cultural de uma sociedade e de uma época. O estudo do cinema, bem como o da adaptação, anseia constantemente entender a produção simbólica e a representação da realidade que estão no bojo de todas as manifestações cinematográficas.

A questão fundamental é a de ampliar os horizontes dos estudos da adaptação e desvendar o emaranhado de fios que compõe a rede intertextual na qual todo e qualquer filme – mas em particular, as adaptações – estão imbricados. Com paciência para desfazer os nós, ao invés de sumariamente cortar o que seriam linhas mais finas, pode-se chegar a uma metodologia mais apropriada à complexidade dos produtos culturais que estão à nossa volta e nos desafiam constantemente.

Referências

- ALLEN, Graham. **Intertextuality**. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2000.
- BLUESTONE, George. **Novels into film**. 6 ed. Berkeley: University of California Press, 1973.
- CORRIGAN, Timothy. **Film and literature: an introduction and reader**. New Jersey (USA): Prentice Hall, 1998.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. New York (USA): Routledge, 2006.
- JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso Vidas Secas. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- _____. **Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo**. São Paulo: TA Queiroz, 1982.
- NAREMORE, James (org.) **Film adaptation**. New Brunswick (USA): Rutgers University Press, 2000.
- SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation**. New York (USA): Routledge, 2006.
- STAM, Robert. **Literature through film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation**. Malden (USA): Blackwell Publishing, 2005.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.
- ZATLIN, Phyllis. **Theatrical translation and film adaptation**. Clevedon (UK) & Buffalo (USA) & Toronto (Canadá): Multilingual matters, 2005.

Recebido em 29/09/07. Aprovado em 30/11/07.

Title: On a sociology of the filmic adaptation: an essay on method

Author: Marcel Vieira Barreto Silva; Rafael de Luna Freire

Abstract: The new approaches in the study of literary adaptation seek to transpose the essentialist comparatism that only points out the differences and similarities between the film and the book (or between cinema and literature as codes of representation) to think about sociology of adaptation. It is not to abandon the categories of comparatist analysis; the methodological leap proposed is to link this comparatism with the different dynamics of production and representation that involve the source-text and the film. Besides, it tries to give attention not only to films made from books, but also to those adapted from television, radio, videogame, graphic novels, comic books, and other cultural products. Although it does not constitute a new phenomenon, adaptation is a permanently present fact in the actual cultural panorama. In this way, to work with the complex hammock of

connections and re-creations of the artistic objects to which we are day-by-day exposed, it is pertinent that the study of cinematographic adaptation observe the set of cultural, economic and political interests tied to the production and the reception of the film and its sources.

Keywords: filmic adaptation; film and literature; film and others arts

Titre: Sur une sociologie de l'adaptation filmique: un essai de méthode

Auteur: Marcel Vieira Barreto Silva; Rafael de Luna Freire

Résumé: Les nouvelles démarches dans l'étude de l'adaptation filmique cherchent à transposer le comparatisme essentialiste qui signale les différences et les ressemblances entre film et livre (ou entre cinéma et littérature comme codes de représentation), pour penser à une sociologie de l'adaptation. Il ne s'agit pas de renoncer aux catégories de l'analyse comparatiste; le saut méthodologique proposé est celui de mettre en rapport ce comparatisme avec plusieurs dynamiques de production et représentation qui entourent le texte-source et le film. En outre, on cherche à faire attention non seulement aux films faits à partir des livres, mais aussi à ceux adaptés de la télévision, de la radio, du vidéo game, des BDs et d'autres produits culturels. Quoiqu'il ne s'agit pas d'un phénomène nouveau, l'adaptation est une donnée toujours présente dans le panorama culturel actuel. Ainsi, pour travailler avec le complexe embrouillement de connexions et créations des objets artistiques auquel nous sommes exposés à chaque jour, il est pertinent que l'étude de l'adaptation filmique s'attache à l'ensemble d'intérêts culturels, économiques et politiques liés à la production et à la réception des films et de leurs sources.

Mots-clés: adaptation filmique; film et littérature; film et les autres arts

Título: Sobre una sociología de la adaptación filmica: un ensayo de método

Autor: Marcel Vieira Barreto Silva; Rafael de Luna Freire

Resumen: Los nuevos abordajes en el estudio de la adaptación filmica buscan superar el comparatismo esencialista que suele apuntar las diferencias y similitudes entre película y libro (o entre cine y literatura como códigos de representación) para reflexionar sobre una sociología de la adaptación. No se trata de abandonar las categorías de análisis comparatista; el salto metodológico propuesto es conectar ese comparatismo con las distintas dinámicas de producción y representación del texto-fuente y de la película. Además de eso, se busca mirar no sólo las películas hechas a partir de libros sino de la televisión, la radio, el videogame, los comics y otros productos culturales. A pesar de que no se constituya como un fenómeno, la adaptación es un dato permanentemente presente en el actual panorama cultural. De modo que para investigar el complejo de conexiones y recreaciones de los objetos artísticos a los cuales estamos expuestos en nuestro cotidiano el estudio de la adaptación filmica debe estar fundamentado en el conjunto de intereses culturales, económicos y políticos relacionados a la producción y a la recepción de las películas y sus fuentes.

Palabras-clave: adaptación filmica; cine y literatura; cine y otras artes

[1] Original in inglês. As traduções ao longo do artigo são de responsabilidade dos autores.

[2] A noção de texto-fonte remonta ao texto de Andrés Gardies, em que discute as adaptações do romance *The Postman Always Rings Twice*, de James M. Cain; nesse caso, o livro é o texto-fonte de, pelo menos, quatro filmes adaptados: o francês *Le Dernier Tournant* (1939), de Pierre Chenal, o italiano *Ossessione* (1942), de Luchino Visconti, (1946) e os americanos, com o mesmo título do livro, de Tay Garnett (1946) e de Bob Rafelson (1981).

[3] Um exemplo de "submissão estratégica" (de validação, alinhamento, do cinema a artes já há muito consagradas) é a presença física do *livro* nos créditos de aberturas de dezenas de filmes adaptados.

[4] A noção de intertextualidade tem origem na obra de Julia Kristeva, na década de 1960, que retoma a noção de dialogismo, presente em M. Bakhtin, para falar da confluência de textos (de diversas origens: sociais, artísticas, culturais, políticas, históricas, etc.) que, invariavelmente, organizam-se no interior de cada texto em particular. A ideia de palimpsesto, por outro lado, surge da obra de Gérard Genette, que busca discutir as diversas relações entre um texto e os outros que o compõem. Para aprofundar essas discussões, cf. ALLEN, Graham. *Intertextuality*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2000; e GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

[5] É mais interessante ainda pensarmos como um personagem oriundo das histórias em quadrinhos, como o *Batman*, por exemplo, que ao longo de sua história já é retratado graficamente de diferentes maneiras por inúmeros desenhistas, vem sendo seguidamente incorporado por atores tão diversos num curto período de tempo nas recentes adaptações para o cinema: Michael Keaton (1989, 1992), Val Kilmer (1995), George Clooney (1997) e Christian Bale (2005). Já o *Superman* interpretado por Christopher Reeve (1978, 1980, 1983, 1987) causou um impacto tão grande que sua imagem era uma referência mais forte para a mais recente adaptação para o cinema (2006) do que sua aparência nos quadrinhos.

[6] Para Ismail Xavier (2003, p.63-64) a busca por identificação de equivalências bem-sucedidas entre o cinema e a literatura está localizada no terreno do *estilo*. Para o autor, trata-se de uma procura ainda apoiada na velha ideia de que há "um modo de fazer certas coisas, próprias ao cinema, que é análogo ao modo como se obtêm certos efeitos no livro". Essas analogias de estilo, uma definição de "modos de fazer" equivalentes, se revelaria um caminho complicado por se apoiar na percepção pessoal, que embora possa ser trabalhada por instrumentos conceituais, não deve conduzir as análises.

[7] Grifo nosso.

[8] *Romeu e Julieta*, em fato, também é uma apropriação do mito celta de Tristão e Isolda. O processo de recriação, aqui, ultrapassa várias barreiras temporais e continua se atualizando em novos contextos.

[9] Podemos acrescentar aqui, o filme *Eu prefiro a Maré*, de Lúcia Murat (em finalização) que, mais uma vez, retoma a história shakespeariana, em novo contexto, na forma de um musical rap. Ou ainda, nos mantendo no contexto do cinema brasileiro contemporâneo, *O casamento de Romeu e Julieta* (dir. Bruno Barreto, 2005), baseado no conto *Palmeiras, um caso de amor*, de Mário Prata, que se apropria do que, de certo modo, já faz parte do "inconsciente coletivo" a respeito da peça de Shakespeare, localizando-a no universo de torcedores de futebol da alta classe média paulistana.

[10] Ressaltando como a mídia comercial atualmente mistura as mais diferentes formas e estruturas de linguagem possíveis, numa época de uso sem precedente dos recursos de comunicação e de total interação entre as mídias, e vivendo hoje o que Bazin antecipava, na década de 1950, como o "reino da adaptação" (In: NAREMORE, op. cit.), Ray aponta que a missão dos estudos das adaptações é repensar as combinações possíveis entre imagens e palavras, assim como seus propósitos.

[1] Doutorando do PPG em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense. marcelvbs@hotmail.com

**
— Doutorando do PPG em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense.



