

Cinema e Literatura – a adaptação em cena¹

Andressa Deflon RICKLI²
Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR

Resumo

Adaptação sempre remete a outra obra, que geralmente suscitam comparações entre as formas como são narradas as histórias. Tais comparações reforçam a necessidade de se pensar as adaptações com todo o seu grau de complexidade, de necessidade de transformação da linguagem, de se estabelecer enquanto técnica. O cinema dispõe de recursos que são próprios dele, que na maioria das vezes impossibilitam a “pretensa” fidelidade literal, pois um filme contempla elementos que não só as palavras.

Palavras-chave: cinema; literatura; adaptação; linguagens; narrativa.

A adaptação, necessariamente, pressupõe a existência do que se poderia chamar texto prévio ou texto original. Ao contrário do que a grande maioria das pessoas faz, ao tentar comparar literatura e cinema, a proposta aqui apresentada é outra, por entender que Cinema e Literatura não competem entre si, mas considerar-se-á a relação entre eles, obedecendo cada qual a sua linguagem, o seu formato, seus recursos, pois são artes distintas e precisam ser tratadas com tal distinção.

Como o próprio termo indica, a adaptação fílmica constroi uma inter-relação discursiva, com um texto que posteriormente é transformado em roteiro e que, ao contrário do que muitos pensam, não se coloca de forma nem inferior, nem superior ao texto base, pois ele dialoga com esse texto original, mas não apenas, sendo que esse diálogo se abre também para outros textos e contextos. O cinema precisa ser entendido como uma arte composta de várias linguagens, como a fotográfica, a sonora, a textual, que dão origem a outra linguagem: a cinematográfica. Para Ricardo Zani (2003) características como estas fazem do cinema uma imagem em movimento, dialógica por excelência.

Muito se estuda, muito se escreve a respeito das adaptações, mas a questão da fidelidade parece um assunto ao qual nenhum pesquisador consegue ficar indiferente. Neste sentido, contribui nitidamente o pensamento de Linda Hutcheon (2011), de que adaptar não

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Programa de Comunicação e Linguagens, da Universidade Tuiuti do Paraná – UTP. e-mail: andressarickli@gmail.com

significa fidelidade. Além disso, para ela o conceito de fidelidade não deve ser um parâmetro de julgamento ou foco de análise para as obras adaptadas, pois historicamente nos estudos ou análises de obras adaptadas, esse parece ser quase um pré-requisito. A autora vai na contramão desse discurso, refutando essa ideia de que a adaptação tem o dever de ser mera reprodução do texto original, pois adaptação não significa repetição no sentido de réplica e sim, no âmago do que adaptar significa, com ajustes, alterações e possibilidades diversas de produção.

A autora Linda Hutcheon propõe em seu livro *Uma Teoria da Adaptação*, que cada pessoa desenvolve a própria teoria da adaptação. Nisso ressoa nitidamente a ideia de que a adaptação realizada é apenas uma, entre tantas possibilidades e, conseqüentemente, há um rol bastante heterogêneo de concepções sobre o filme, sobre como ‘deveria’ ser, como seria o resultado dessa transformação de linguagem/formato, nessa polêmica e contaminada relação entre literatura e cinema. Para a autora, uma adaptação pode ser estudada com três focos – como uma *entidade ou um produto formal*: através da qual a adaptação seria entendida como uma espécie de transposição particular de determinado trabalho, como uma forma de transcodificação; como um *processo de criação*: entende-se a adaptação como um processo de recriação ou reinterpretação, apoiado no (num) texto fonte, prática bastante comum na adaptação oriunda de obras literárias; e ainda como *um processo de recepção*: aqui a adaptação é tida como uma maneira de se criar intertextualidade, pois a narrativa fílmica estará baseada em outros textos para a criação de seu próprio texto, estabelecendo essa relação de intertextualidade com os anteriores.

Em seu livro *Beyond fidelity: the dialogics of adaptation*, Robert Stam (2000) também evoca essa questão, propondo que a noção de fidelidade nas adaptações precisa ser superada, sendo necessário pensar além do conceito de fidelidade, que para Stam, por si só já é um conceito problemático. Conforme o autor, trabalhar a fidelidade como se esta fosse essencial à adaptação, seria estabelecer a literatura como superior ao cinema e ele aponta ainda, na questão da expressão, que no cinema essa expressividade seria intensificada, uma vez que trabalha o verbal, o imagético e o sonoro. Em *A Literatura Através do Cinema*, Robert Stam afirma que:

A linguagem tradicional da crítica à adaptação fílmica de romances [...] muitas vezes tem sido extremamente discriminatória, disseminando a idéia de que o cinema vem prestando um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização”, “adulteração” e “profanação” proliferam e

veiculam sua própria carga de opróbrio. Apesar da variedade de acusações, sua motriz parece ser sempre a mesma – o livro era melhor”. (STAM, 2008, p.20)

Adaptação é mudança. Mudança de linguagem, mudança de meio, mudança de forma narrativa. Descrever detalhes de determinada arquitetura, por exemplo, em um livro demanda um processo descritivo detalhado que o cinema resolve com uma imagem, mostrando na tela. Stam também considera necessário perceber a adaptação como leitura, aberta a construção de novas formas, novos significados e inferências.

Robert Stam traz grandes contribuições com relação a este tema, sobretudo quando denomina o cinema enquanto veículo de massa, que trabalha fortemente com a intertextualidade, de forma dialógica entre gêneros, sons, imagens e filmes anteriores. A adaptação fílmica que tem por base um texto literário faz com que a experiência visual do receptor, antes imaginada, passe a ser revelada. Neste caso, as relações do espectador vão para além do filme, como, por exemplo, no caso das adaptações dos livros *Elite da Tropa*.

O leitor que teve acesso ao livro, conheceu a história através desse formato (antes de assistir ao filme *Tropa de Elite* – adaptação do livro) certamente imaginou um Capitão Nascimento que não necessariamente seria como a personagem do ator Wagner Moura. Mas, certamente, essa experiência já não se dá sem uma interferência no olhar do leitor, no segundo livro, intitulado *Elite da Tropa 2*, pois além da grande popularidade do filme no país e mundo afora, a própria capa do livro traz a imagem do Capitão Nascimento personificado na figura de Wagner Moura. Neste caso, a linguagem cinematográfica exerce influência direta não só na forma como o espectador percebe o filme, mas como o leitor percebe o livro, quando este é lançado posteriormente à primeira adaptação. De acordo com Jacques Aumont:

A narrativa fílmica é um enunciado que se apresenta como discurso, pois implica, ao mesmo tempo, um enunciado (ou pelo menos um foco de enunciação) e um leitor-espectador. Seus elementos estão, portanto, organizados e colocados em ordem de acordo com muitas exigências: em primeiro lugar, a simples legibilidade do filme exige uma “gramática” (trata-se aí de uma metáfora), a fim de que o espectador possa compreender, simultaneamente, a ordem da narrativa e a ordem da história. (AUMONT, 1995, p. 106).

No exemplo de *Tropa de Elite*, esse discurso proposto pela narrativa fílmica é tão forte, que ecoa, interferindo nas outras linguagens. Vários fatores influenciam na leitura

literária: históricos, sociais e ideológicos; então por que tais fatores não deveriam também ser considerados no momento de se adaptar de uma linguagem (literária) para outra (cinematográfica)? Afinal, sendo o cinema detentor de um discurso narrativo, com linguagem e características próprias, aquele que assiste a uma obra cinematográfica não é tão somente espectador, mas sujeito que lê, interpreta e constrói significados por meio do filme, que deve ser entendido como uma forma de manifestação de recursos linguísticos e estilísticos.

Contribuições de Bazin acerca da Adaptação

Antes de um maior aprofundamento nas questões relativas às adaptações sob a perspectiva dos autores contemporâneos, vale lembrar que a questão da “hierarquização” entre cinema e literatura já era foco das reflexões de André Bazin, na década de 50, em seu ensaio intitulado “*Por um cinema impuro – defesa da adaptação*”. Os questionamentos de Bazin davam conta de pensar a possibilidade de o cinema existir enquanto arte “autônoma”, de forma independente das demais, se o cinema conseguiria se manter sem uma relação de dependência do teatro e literatura ou se ele estava fadado a ser uma arte dependente e subordinada a essas relações, extremamente imbricadas com as demais artes.

Obviamente que se deve ressaltar que esse texto do teórico francês é escrito em um período onde há uma grande produção de adaptações de obras teatrais e literárias, influenciadas, sobretudo, pelo elemento do som no cinema, que passa a empregar tais recursos em sua narrativa. Embora o título traga a ideia de defesa da adaptação, isso não significa dizer que Bazin toma a bandeira da adaptação acima de qualquer coisa; ao contrário, ele pondera que as adaptações bem feitas derrubam o discurso da crítica conservadora que vê na adaptação tão somente características negativas e de menor (ou nenhum) valor, como se estas fossem fruto de um trabalho menos interessante, mas que um bom roteiro original é sempre preferível às adaptações.

Entre as adaptações que Bazin descreve como feitas de forma genial está *Diário de um Padre*, de Robert Bresson, 1951, adaptação de um romance, escrito por Georges Bamanos. Bazin considera que Bresson construiu uma identidade com a obra primária (romance) e que ele tinha a noção de que não alcançaria a transcendência da obra original, mesmo tendo sido seguida de forma bastante próxima. Longe de se pensar a ideia de fidelidade estereotipada que se tem, a (re)criação para a linguagem cinematográfica seria

proporcional à fidelidade, nos limites dos domínios de estilo e linguagem, ou seja, cada qual respeitando peculiaridades, limites e potencialidades de cada linguagem. Bazin chega a parecer irônico quando afirma que as grandes adaptações foram feitas por grandes cineastas e que o problema da adaptação está justamente no fato de que nem todas são feitas por cineastas geniais.

As noções de Bazin contribuem para esta pesquisa, no sentido de pensar a adaptação como sendo positiva, por respeitar o texto e o espírito da obra original e não meramente reproduzir. O fato do autor considerar a adaptação de Bresson brilhante reside justamente no fato de que, nesse caso, a fidelidade é alcançada por um respeito sempre criador. Ele considera que não só a tradução literal não teria valor algum, como aquela que é solta, livre demais também é questionável. Bazin considera que a “pretensa pureza original dos primitivos do cinema não resiste muito à atenção”. E afirma ainda que:

O cinema falado não marca o limiar de um paraíso perdido para além do qual a musa da sétima arte, descobrindo a sua nudez, teria começado a se cobrir com trapos furados. O cinema não escapou à lei comum: ele sofreu a seu modo, que era o único possível dentro de sua conjectura técnica e sociológica. (BAZIN, 1991, p. 87)

Para além disso, há que se mencionar que o cinema, também, passa a influenciar a literatura, o que faz com que haja um processo de contaminação de mão dupla. Se antes o cinema era “influenciado”, passa a ser também “influenciador”. O fato de a crítica da época considerar antecipadamente as adaptações como uma espécie de “muleta”, digna de ser considerada uma atividade quase vergonhosa, por sua inferioridade (para esse olhar em específico) é questionável para Bazin, pois se trata de uma prática corriqueira e presente em todas as vertentes artísticas, em todas as práticas da história da arte. Por isso, Bazin trabalha como questão fundamental a ideia da reciprocidade dessas influências das artes e da adaptação como um todo. A ligação do cinema ou as interferências por ele sofridas estariam muito mais por conta das tradições narrativas do teatro e da literatura do que da adaptação literária, uma vez que essa influência passa a ser exercida (e não mais apenas sofrida) pelo cinema. Sobretudo o romance evidencia essa questão, pois “[...] os novos modos de percepção impostos pela tela, as maneiras de ver em primeiro plano, ou de estruturar o relato, como a montagem, ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos.” (Bazin, 1991, p. 88-89).

Essa grande e nítida influência que o cinema recebe de outras artes – de forma mais intensa da literatura – ocorre em função de sua história recente (lembrando que se trata aqui

do contexto baziniano). Bazin considera, para este exercício, uma relação com o romance e pondera que o “atraso” do cinema, relativo à literatura seria de, no mínimo, 50 anos. Ou seja, trata-se de um histórico mais denso, mais trabalho da arte e essa trajetória maior permite que o romance ofereça ao ‘jovenzinho’ cinema, personagens mais complexos. De acordo com ele, a grande questão a ser superada nas adaptações tem menos a ver com as questões estéticas do que com a vulgarização da prática. Embora ele enalteça a proposta de um roteiro original, para Bazin as adaptações parecem ter um algo mais, que faz com que sua construção seja ainda mais trabalhosa do que o de filmes baseados em roteiro original. Ele afirma que “a passagem de uma obra teatral para a tela comum requeria, no plano estético, uma ciência da fidelidade comparável a do operador na reprodução fotográfica. Ela é o termo de um progresso e o início de um renascimento” (Bazin, 1991, p. 98). O autor continua a escrever sobre essa relação de “domínio” das artes uma sobre a outra e pondera que a capacidade que o cinema adquiriu de se opor ao “domínio romanesco e teatral” é resultado de uma segurança em seus próprios meios e mais uma vez reforça que, nessa perspectiva, a fidelidade de que ele trata não é a que tanto se discute hodiernamente e complementa:

É porque pode, enfim, almejar a fidelidade – não uma fidelidade ilusória de decalcomania – pela inteligência íntima de suas próprias estruturas estéticas, condição prévia e necessária para o respeito das obras que ele investe. Longe de a multiplicação das adaptações de obras literárias muito distantes do cinema inquietar o crítico preocupado com a pureza da sétima arte, elas são, ao contrário, a garantia de seu progresso (BAZIN, 1991, p. 98).

A adaptação sempre é o foco das atenções quando se fala nessa contaminação do cinema pela literatura, mas para Bazin essas contaminações são ainda mais amplas, pois há uma contaminação mútua entre as mais variadas formas de arte, o que para ele é uma espécie de convergência estética, com potencialidades expressivas das mais variadas e que, em consequência disso, não devem ser pensadas em termos de superioridade, concorrência ou substituição, mas de adjunção. Bazin defende ferrenhamente esse “cinema impuro”, que não é imune às demais artes, assim como essas artes também não o são em relação ao cinema, sobretudo porque deve ser pensado enquanto arte que se conecta, que converge com as demais, preservando suas especificidades, por ser o que ele nomeia de “senhor dos seus meios” e que traz em si uma capacidade de desenvolver características e estruturas próprias para se firmar e consolidar enquanto arte. Por isso, deve-se pensar o cinema não

como dependente das demais artes, mas como uma arte distinta, com características próprias, mas que justamente em função dessas características, permite um diálogo e uma relação de proximidade com as demais, numa relação de inter-dependência (pensando não só as demais artes para com o cinema, mas também o cinema para com as demais), quase que indissociável. Nesse sentido, estão, também, as abordagens contemporâneas do estudo da adaptação fílmica, que se estabelecem como tentativa de superar o velho comparatismo que há entre filme e livro ou literatura e cinema, pois embora esta não seja uma prática nova ou própria da contemporaneidade, tem sido bastante recorrente esse tipo de produção, muitas vezes impulsionados pelo próprio sucesso do livro ou texto-fonte. Para reforçar as noções propostas por Bazin e incluir no rol desta pesquisa autores atuais, são trabalhados aqui os conceitos de Robert Stam e Linda Hutcheon, sobre os quais se aprofundará na sequência.

Literatura enquanto Literatura, Cinema enquanto Cinema

Pensar duas linguagens tão diferentes levando em consideração os mesmos parâmetros ou preceitos é, no mínimo, fechar os olhos para as reais necessidades de cada uma dessas linguagens. Enquanto a literatura, na maioria das vezes, se vale fundamentalmente da escrita, o cinema é ‘multi recursos’, trabalhando com imagem e som, mas ambos se valem da narrativa. Frequentemente se ouve: ‘geralmente o livro é melhor que o filme’, como se as duas linguagens competissem entre si para chegar a conclusão de qual é melhor. Livro é livro, filme é filme, pois como afirma Linda Hutcheon, essa passagem de uma mídia para outra requer também mudança de expectativa. E nessa relação imbricada que se tem do cinema, quando o assunto é adaptação, com seu texto-fonte, faz-se necessário esse ‘desmitificar’ de que uma forma narrativa é superior ou compete com a outra.

Stam aborda esse tema de forma bastante clara, quando estabelece que nessa noção que se tem a respeito da fidelidade, há uma parcela de verdade, pois “a própria violência do termo – infiel – expressa a grande decepção que sentimos quando uma adaptação fílmica não consegue captar aquilo que entendemos ser a narrativa, temática, e características estéticas fundamentais encontradas em sua fonte literária” (STAM, 2008, p. 20). Para ele, essas noções ganham maior força em função de que o entendimento que se tem acerca das adaptações é que:

(a) algumas adaptações *de fato* não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances-fonte; (b) algumas adaptações *são* realmente melhores do que outras; (c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes. Mas a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da “fidelidade” não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico (STAM, 2008, p. 20).

Além disso, o autor chega a questionar se a possibilidade de uma conceituação de fidelidade, ainda que estrita, é de fato possível, pois o que ele considera para tais questionamentos são justamente as peculiaridades de cada meio, o que faz com que as adaptações sejam necessariamente distintas do texto que as originou, pois a mudança de formato interfere drasticamente para tanto. Stam retoma as questões da teoria da intertextualidade de Julia Kristeva, apontando as raízes desse tema no dialogismo Bakhtiniano, objetivando demonstrar que esses estudos trabalham justamente na contramão do que se busca com essa “pretensa” fidelidade, prevalecendo o que chama de “interminável permutação de traços textuais”, distanciando-se de forma clara da ideia de que um texto posterior precisa ser fiel ao anterior. Stam defende que se o termo “fidelidade” é inadequado ou não retrata exatamente a intencionalidade das adaptações, há que se trabalhar no sentido de construir uma visão mais ampla sobre essa linguagem, com termos que conceituem de forma mais adequada o que de fato é uma adaptação e propõe alguns: “tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transmogrificação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita, *detournement*” (STAM, 2008, p. 21).

Todos esses termos, ou tropos, como Stam os nomina, reforçam a necessidade de se pensar as adaptações com todo o seu grau de complexidade, de necessidade de transformação da linguagem, de se estabelecer enquanto técnica que se vale de um texto fonte, mas que deste não é “refém”, ao contrário, dispõe de tamanha liberdade criativa, que, por vezes, cria intencionalidades distintas das apresentadas na obra primária. O cinema dispõe de recursos que são próprios dele, como o próprio Stam descreve, quando diz que, o fato de a adaptação de um romance, que é essencialmente verbal, para um meio como o filme, que ele descreve como multifacetado (pois é composto por imagens animadas, música e efeito sonoro), explica a impossibilidade da fidelidade literal, uma vez que o filme pode jogar com outros elementos que não só as palavras (2008, p. 20).

Em livro anterior, *Introdução à Teoria do Cinema*, Stam já trabalha sob os mais variados aspectos, no que tange à adaptação fílmica e faz questão de ressaltar que não se considera um teórico e se posiciona enquanto interlocutor da teoria, pois trabalha com múltiplos autores, absorvendo deles o que há de interessante para sua despretensiosa teoria, abordando principalmente as contribuições do dialogismo bakhtiniano, que já foi mencionado aqui, a questão da desmitificação do autor, de Foucault, o desconstrucionismo derridariano e na semiótica de Barthes, resultando em múltiplas perspectivas, enriquecedoras à obra, pois Stam considera que “cada matriz teórica possui pontos mais fracos ou mais fortes; cada uma delas necessita da “visão excessiva” das demais” (STAM, 2003, p.15).

Percebe-se aqui, que há um forte dialogismo, não só no sentido bakhtiniano da teoria, mas também na forma como o autor transita entre as vertentes teóricas, pois a forma como Stam trabalha a sua teoria, reforça a importância que as teorias estruturalistas e pós-estruturalistas (das décadas de 60 e 70) tiveram no estudo da adaptação fílmica, que da forma como é apresentada pelo autor, pode ser vista como um meio em que diversas “matrizes e perspectivas múltiplas” permeiam seu processo de criação. O que Stam faz não é meramente a apropriação de conceitos de teóricos como Bakhtin, mas realiza uma aplicação ao contexto cinematográfico, abordando as relações dialógicas entre cinema, literatura e cultura, sem nenhuma tentativa de construir uma hierarquização, ao contrário, esse dialogismo se dá através da necessária relação de qualquer enunciado com todos os demais enunciados. Para Bakhtin, um enunciado diz respeito

a qualquer “complexo de signos”, de uma frase dita, um poema, uma canção, uma peça, até um filme. 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 ou inconscientes, combinações e inversões de outros textos. (STAM, 2003, p.225-226).

Assim sendo, possibilidades discursivas de uma cultura são as mais heterogêneas possíveis, e dentre essas possibilidades, o dialogismo se apresenta de forma recorrente, o que faz com que o artista seja um agente condutor dos textos e discursos já existentes, mas salienta-se que não numa conceituação reducionista. Stam estabelece que “o dialogismo opera no interior de qualquer produção cultural, seja ela culta ou inculta, verbal ou não-

verbal, intelectualizada ou popular”. Para ele, neste contexto, o artista cinematográfico assume o papel de orquestrador, “o amplificador das mensagens em circulação emitidas por todas as séries – literárias, visuais, musicais, cinematográficas, publicitárias, etc” (2003, p. 230). Stam considera que “a intertextualidade não se limita a um único meio; ela autoriza reações dialógicas com outros meios e artes, tanto populares como eruditos” (2003, p. 227), tal prática deve ser vista na amplitude do que representa, levando em consideração, inclusive, os contextos e limitações dos interlocutores.

De acordo com Stam, toda prática cultural situa-se historicamente, isto é, só existe sentido nas práticas discursivas quando estas se inserem num contexto reconhecido e historicamente delineado. Reforçando essa ideia, ele afirma que “o intertexto da obra de arte inclui não apenas outras obras de arte de estatuto igual ou comparável, mas todas as ‘séries’ no interior das quais o texto individual se localiza” (STAM, 2003, p. 226). O que se constrói aqui é uma conceituação de que não há “pureza” num texto, pois ele vem permeado de referências anteriores, que ressoam nessa produção e que, qualquer outra produção que se valha desse outro texto, apresentará também essa ‘contaminação’, ou referencialidade.

É necessário o entendimento de que as adaptações precisam ser estudadas levando em consideração as relações intertextuais existentes no filme (sem se prender a parâmetros imutáveis, pois tudo no filme é intercambiável), mas não entender a prática da adaptação como algo isolado, mas pensando essa relação de forma contextualizada, pois o cinema, na condição de arte ou expressão artística pode ser percebido como algo híbrido, que traz em si o ressoar de várias vozes, sejam elas culturais, sociais ou ideológicas.

Linda Hutcheon e uma abordagem contemporânea sobre a adaptação fílmica

Para Linda Hutcheon (2011), as adaptações não se dão somente na esfera fílmica ou literária; ao contrário, estão em todos os lugares. Além disso, a autora considera que “a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON, 2011, p. 30), buscando reafirmar a necessidade de se pensar esse tema de forma que ultrapasse os limites entre ‘original’ e ‘cópia’. Com vistas a entender essas dinâmicas da adaptação há que se considerar sempre a presença do primeiro texto, ou texto que dá base ao novo texto, pois, embora essa adaptação já aconteça em uma nova realidade, em um contexto diferente (inclusive midiático), a

relação entre esses textos precisa ser mantida, uma vez que é necessário que o receptor identifique ‘uma obra na outra’, no que se poderia chamar de intertextualidade entre os textos. Nesse sentido, Linda Hutcheon estabelece que quando se afirma que uma obra é uma adaptação anuncia-se abertamente que esta tem uma relação declarada com outra(s) obra(s) e complementa:

É isso que Gerard Genette (1982, p.5) entende por um texto em “segundo grau”, criado e então recebido em conexão com um texto anterior. Eis o motivo pelo qual os estudos de adaptação são frequentemente estudos comparados. Isso é bem diferente de dizer que as adaptações não são trabalhos autônomos e que não podem ser interpretados como tais; conforme vários teóricos têm insistido, elas obviamente o são (HUTCHEON, 2011, p. 27).

O que se deve considerar, portanto, é que, embora se valha de um texto anterior, a adaptação é uma obra com autonomia, que tem características próprias e que considera não somente a sua “origem”, mas ainda o seu contexto, o formato, as linguagens das quais se apropriará para que essa transformação aconteça. Como a própria autora aponta em seu livro, a necessidade de recontar uma história, de outra forma, com um novo olhar pode fazer com que as percepções e interpretações dessa mesma obra (mas agora em linguagens e abordagens diferentes) sejam distintas (HUTCHEON, 2011, p. 29).

Frequentemente se tenta estabelecer métodos comparativos entre a obra adaptada e a literatura que a ‘originou’, porque este é um recurso extremamente recorrente e, portanto, aguça a curiosidade de críticos, estudiosos e meros espectadores. O problema de tal prática é que, a rigor, isso acontece de forma equivocada, não considerando a necessidade de modificação, transformação e não de realização de uma cópia literal. Há que se relevar ainda a questão da intenção do que está posto na atividade da adaptação, pois como afirma Hutcheon, “há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o” (p. 28). E acrescenta que:

Adaptações como as refilmagens podem inclusive expor um propósito misto: “homenagem contestadora” (GREENBERG, 1998, p.115), edipianamente ciumenta e, ao mesmo tempo, veneradora (HORTON; MCDUGAL, 1998b, p. 8). Se a ideia de fidelidade não deveria hoje guiar nenhuma teoria da adaptação, o que, então, deveria? De acordo com sua ocorrência no dicionário, “adaptar” quer dizer ajustar, alterar, tornar adequado. Isso pode ser feito de diversos modos (HUTCHEON, 2011, p. 28 e 29).

A ideia de adaptação deve vir acompanhada da intenção de “tornar adequado”, pois a adaptação deve ser encarada como mudança, transposição, uma interpretação possível (dentre tantas possibilidades) da obra que lhe origina. O que não muda é a constatação de que todo processo adaptativo requisita para si um processo criativo diferenciado, considerando sempre, invariavelmente, as características de cada meio, pois o que, por exemplo, num texto escrito é necessário ser descrito com a maior riqueza de detalhes possível, para que o receptor entenda a intenção do cenário que ali se delineia. Numa imagem cinematográfica pode (e deve) ser mostrado, por isso a relação com o texto primário é de proximidade e não de literalidade, pois em alguns momentos esse texto base precisa ser ampliado, por vezes modificado e, não raramente, eliminados.

Hutcheon (2011) trabalha a adaptação oferecendo três perspectivas distintas, mas que são inter-relacionadas: como entidade ou produto formal, como processo de criação e como processo de recepção. No sentido de se entender a adaptação como entidade ou produto formal, evidencia-se a visão da adaptação como transposição de uma ou mais obras. Para a autora essa mudança (a que ela nomina de transcodificação) pode ser de mídia, de gênero, de foco, mas será, sempre, mudança de contexto. E acrescenta que “também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou bibliográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada” (HUTCHEON, 2011, p. 29). No que tange ao que a autora nomina de *processo de criação*, a adaptação vem acompanhada tanto de uma (re)interpretação, quanto (re)criação, indicando que isso pode ser considerado como apropriação ou recuperação.

Quanto ao *processo de recepção*, ela (tal qual Robert Stam) considera a obra fruto de uma adaptação como uma forma de intertextualidade e estas se colocam como palimpsestos, pela forma como gera inter-relações com outras obras, podendo ser percebidas como repetições com variações. Nesse processo de considerar a recepção, Linda Hutcheon aponta também para a necessidade de se considerar o contexto do receptor, uma vez que este precisa perceber ou ter o conhecimento prévio necessário à observação de que se trata de uma adaptação, não no sentido de que o conhecimento prévio do texto anterior seja imprescindível à experiência do receptor, mas em função de que esse processo poderá acontecer de forma diferenciada se este acessa as referências contidas na adaptação.

Essa identificação pretendida na adaptação se dá em função de que, para que o receptor perceba essas contextualizações, ele precisa perceber a existência de um ‘fio condutor’ na narrativa, que estabeleça essas intertextualidades/referencialidades sem deixar de apresentar coisas novas, explorando a imaginação desse receptor. O cinema, sobretudo, permite essa construção com um novo cenário, uma nova roupagem, com temas, espaços e contextos diferenciados, que são característicos da linguagem cinematográfica. Ao propor uma definição dupla de adaptação (como produto – transcodificação criativa e intertextualidade; e como processo – reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica), Hutcheon trabalha no que chama de *modos de engajamento*, que seriam *contar* uma história, *mostrar* uma história e *interagir* com uma história.

Contar uma história envolve imaginação, num processo que vai além do papel e se completa no imaginário desse leitor. Esse modo possui sempre a presença de um narrador, que suscita na imaginação desse leitor as imagens da narrativa. “Nós não apenas podemos parar a leitura a qualquer momento, como seguramos o livro em nossas mãos e sentimos e vemos o quanto da história ainda falta para ler” (HUTCHEON, 2011, p. 48).

Mostrar uma história envolve a transferência da imaginação para uma percepção direta, “contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente” (HUTCHEON, 2011, p. 48), também é chamado de performático, pois possibilita reações afetivas e associações emotivas no público.

Interagir com uma história é uma experiência totalmente diferente das anteriores, pois o receptor não acompanha tão somente ou assiste ‘passivamente’ a história, mas imerge nela e com ela participa, constrói, interage. Hutcheon exemplifica utilizando-se da realidade virtual e *videogames* (HUTCHEON, 2011, p. 48), que levam o público a um modo de engajamento totalmente diferente, pois este não lê ou vê simplesmente a história, ou seja, sua ação (ou reação) participa do desenvolvimento da narrativa.

Diante desses apontamentos, há que se pensar a concepção da adaptação considerando seus contextos, não só de produção, mas também de recepção, sem deixar de lado, obviamente as demais características que acompanham a adaptação enquanto processo. A própria autora chama atenção para o fato de que esses engajamentos do receptor estão necessariamente relacionados aos contextos de espaço cultural e social específicos, quando afirma que “os contextos de criação e recepção são materiais, públicos e econômicos, bem como são culturais, pessoais e estéticos” (HUTCHEON, 2011, p. 54).

Todo esse cenário que se tem em torno a adaptação possibilita um vasto campo de estudos, inclusive em função das possibilidades técnicas oferecidas pelo cinema. As múltiplas possibilidades que se apresentam, não só de produção, mas como de recepção reforçam a relevância de se perceber as adaptações numa configuração que não estabeleça posições ou hierarquias, mas que privilegie os contextos, as linguagens e possíveis interpretações fundadas nessas obras, pois promover uma hierarquização seria, no mínimo, fechar os olhos para as potencialidades que o cinema tem enquanto linguagem, enquanto possibilidade de (re)criação de histórias e representações.

Hutcheon afirma que “alguns críticos chegam a insistir que uma adaptação “verdadeiramente artística” *deve* necessariamente “subverter o original e realizar a dupla e paradoxal tarefa de mascarar e revelar sua fonte” (COHEN, 1977, p.225, *apud* HUTCHEON, 2001, p.133), o que mostra a necessidade de complexificação dos estudos da adaptação, entendendo suas tramas intertextuais, buscando não comparações, mas análises que aprofundem a percepção das riquezas do enredo fílmico da adaptação, sobretudo no que tange a recepção cinematográfica, vértice importantíssimo nessa relação de construções contextuais, na qual a obra primária deve ser entendida como ponto de partida de uma nova obra.

REFERÊNCIAS

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1989.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1994.

_____. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

_____. **Dicionário teórico e crítico de cinema** / Jacques Aumont, Michel Marie; tradução Eloisa Araujo Ribeiro – Campinas, SP: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e grafia, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. (V. N. Volochinov). **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BAZIN, André. **O Cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

_____. **On the History of Film Style**. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 1997.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film art: an introduction**. New York: McGraw-Hill, 1997.

BRAIT, Beth. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas, SP: UNICAMP, 2005.

GUTFREIND, Cristine Freitas. **Cinema: uma forma de tradução do pensamento**. In: ESCOSTEGUY, Ana Carolina (org.). *Cultura midiática e tecnologias do imaginário: metodologias e pesquisas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005, p. 29-37.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

STAM, Robert. **Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard**. Columbia University Press, 1992.

_____. **Beyond Fidelity: the dialogics of Adaptation**. In: Naremore, James. *Film Adaptation*. Rutgers University Press, 2000.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

_____. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. In: *Ilha do Desterro (UFSC)*, v. 51, p. 283-299, 2006.

_____. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ZANI, Ricardo. **Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo**. *Porto Alegre*, v.9, n. 1, p. 121-132, jan./jun. 2003.