

# Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação

Maria Cristina Cardoso Ribas

## **Introdução**

O romance tem, sem dúvida, seus próprios meios, sua matéria é a linguagem [verbal], não a imagem, sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras. Mas, justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a procura das equivalências; elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança (Bazin, 1991: 95).

A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original (Benjamin, 1994: 180).

**P**ensar o diálogo literatura e cinema demanda uma ação de bordadeira; entrelaçar uma série de fios e possivelmente enfrentar muitos nós, alguns cegos, outros desatáveis, que passam pelas narrativas – literária e fílmica –, e se cruzam (entre leigos e especialistas) no leitor, no espectador, enfim, em todos os envolvidos nessa trama de múltiplas linguagens e vozes.

Metáforas a parte, o trabalho é árduo. Logo de início, porque esbarra na dificuldade teórico-metodológica de alcançar modalidades e suportes diversos. O “modo de operar” demanda conhecimento específico em áreas distintas e exige enfrentar estigmas de ordem conceitual e cultural. Alguns deles: 1. a anterioridade cronológica da literatura em relação ao cinema lhe outorga uma superioridade histórica em termos de produção, dado que reforça a sua supremacia; 2. o dado de que um texto

literário clássico, canônico, circunscrito aos que “têm erudição”, ao ser “adaptado” para o cinema – veículo de comunicação de massa –, vai atrair para si a dinâmica da circulação e proximidade ao receptor, levando-o a um processo de desmistificação (Benjamin, 1994); 3. e, para agravar o cenário, o fato de que essa “desmistificação” é experienciada pela parte apocalíptica (Eco, 2004) da crítica de forma pejorativa. Queremos dizer: como banalização do produto, sujeição ao mercado e achatamento da perspectiva criadora e criativa do artista e do receptor, agora reduzidos a vendedor e consumidor. Este primeiro tripé, se não for revisto, invalida e faz desabar qualquer adaptação do texto literário pelo cinema.

A referida análise implica, ainda, em saber o lugar de onde se fala – cineasta? escritor? teórico do cinema? de literatura?, para perceber o peso atribuído a uma das artes em jogo, o que vai incidir diretamente sobre a reflexão empreendida. E, neste autoexame, ao reconhecer os condicionamentos, limites e possibilidades como sujeito da pesquisa e ao assumir a parcialidade de qualquer visão, é possível desfazer parte das armadilhas discursivas que constituem a própria argumentação.

No caso da *persona* “professor”, lidar com o tema demanda, ainda, uma atenção constante para não recair num outro risco habitual: utilizar a proposta de estudar adaptação como “facilitadora”, ou seja, para ensinar literatura canônica através de outro meio, mais “próximo” do leitor/espectador na contemporaneidade. A despeito da boa intenção, este procedimento reducionista implicaria em privilegiar o “texto fonte” (literário), negligenciando “as implicações quanto aos sentidos resultantes de um novo contexto semiótico: o cinema” (Azerêdo, 2012: 138).

Já tendo verificado o lugar de onde se fala e em que atua, é preciso perceber em que tempo se está inserido; isso inclui compreender a contemporaneidade, condição *sine qua non* para entender a si e ao processo de releitura de uma obra.

Para o entendimento de contemporâneo, Agamben (2010) recupera a leitura que Roland Barthes fez das “Considerações intempestivas”, de Nietzsche, aproximando o contemporâneo ao intempestivo. Diz Agamben: “(...) contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo” (2010: 64). Entendemos, portanto, que o conceito de contemporaneidade corresponde a uma ativação do sujeito que não se identifica plenamente com o que é proposto no seu tempo e vislumbra algo diverso das determinações cronológico-causais.

No caminho para entender o diálogo literatura e cinema, uma série de obstáculos foram aqui apresentados. A partir daí, a questão que se instala é como entender a intersecção de ambas as narrativas sem reforçar o estatuto de superioridade de uma sobre a outra, sem alimentar uma relação de subserviência entre elas, através da qual o “subproduto” (no caso, a adaptação) estaria sempre em débito com o “original” e “único” (aqui, o texto literário). Em outras palavras, como avançar na interpretação sem recair na mera hierarquização das forças em jogo, ou sem aproximá-las para rastrear semelhanças e diferenças pontuais?

A solução teórico-metodológica para o impasse seria o método comparativista entre as narrativas literária e fílmica. O enfoque é muito bem vindo, desde que praticado em sua vertente mais moderna. Estamos falando do comparativismo que não alimenta dependência entre as partes em diálogo, que não pretende hierarquizar uma narrativa sobre a outra, e não trabalha com a eleição de um texto matricial (modelo) a ser “fielmente” seguido pela sua dita reprodução. A validação desta não mais seria por conta do estatuto de fidelidade ao texto celebrado como “original”. A eficácia do enfoque comparativista, no entanto, pede uma revisão do que os especialistas têm pensado a respeito da releitura de literatura pelo cinema.

### **Breve passeio teórico pelos bosques da adaptação**

Em vez de fidelidade, intertextualidade; em vez de reverência ao cânone e ao clássico, incorporação também do contexto de cultura de massa; em vez da hierarquização entre artes e da ênfase no significado original, a valorização da criatividade advinda do diálogo e da confluência entre diferentes linguagens (Azerêdo, 2012: 139).

Como podemos constatar sobre a investigação da adaptação, Genilda Azerêdo (2012) reitera a urgência de articular a análise da adaptação fílmica ao estudo do próprio cinema como sistema semiótico específico. Não basta olhar o segundo com o aparato teórico do primeiro; o diálogo – intertextual – é mais complexo.

Conforme McFarlane (1996), a perspectiva que ignora a intertextualidade não percebe a ideia de adaptação como um exemplo de convergência entre artes; além de marginalizar fatores que em princípio parecem não ter conexão com a obra, mas que podem interferir nos filmes, como as condições da produção diante da indústria cinematográfica e o contexto social em que a adaptação foi realizada.

Ressaltamos que, embora o autor ponha em xeque o estatuto de fidelidade da adaptação e considere as condições de produção do texto fílmico, observa uma base comum a ambas as modalidades: considerar ambas como “narrativas”. E a categoria denota uma ênfase no literário, mesmo porque este conceito é herança da formulação (estruturalista) de Roland Barthes (1973) acerca da narratologia. Barthes distingue as funções narrativas em dois grupos: as distribucionais (*functions proper*) e as integracionais (índices).

As primeiras (distribucionais) referem-se às ações e eventos que imprimem linearidade ao texto; as segundas (integracionais) denotam informações psicológicas, dados composicionais de personagens e representação dos locais da obra que, embora difusas, são também necessárias para o sentido da história (Rapucci e Rodrigues, 2013). Segundo McFarlane (1996), os modelos de transferência mais importantes são localizados na categoria distribucional (*functions proper*), uma vez que são diretamente transferíveis de um meio para o outro. Ao mesmo tempo, vale ressaltar o

caráter de hibridização das narrativas, o que compõe bastante bem com a ideia de adaptação – intertextual e dialógica – que adotamos.

Robert Stam (2008: 20), que também critica o estatuto de fidelidade da narrativa fílmica em relação à literária, afirma que “Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação” (gr. do autor). Neste sentido, a passagem de um meio verbal – o texto literário – para um meio plural, que lida com múltiplas linguagens, inviabiliza uma proposta de fidelidade literal, segundo o autor, indesejável. Mesmo assim, reconhece a insistência de certa parte da crítica à adaptação fílmica de romances, entendida, nos ecos do senso comum, como infidelidade, traição, deformação, violação, vulgarização, adulteração e profanação.

Este paradigma pejorativo é resultado de uma série de equívocos em cadeia, pois incide sobre um critério *a priori* que considera a superioridade de um suporte sobre outro, o que, por sua vez, diz respeito a uma visão tradicionalista de comparativismo. E, além destas limitações, parece não considerar as tendências artísticas da contemporaneidade, com suas reivindicações pela dispersão, multiplicidade de tendências, desapego tanto à ordem mimética, quanto à linearidade temporal da narrativa.

### **O dialogismo intertextual: nós e vozes**

Qualquer coisa criada se cria sempre a partir de uma coisa que é dada (a língua, o fenômeno observado na realidade, o sentimento vivido, o próprio sujeito falante, o que é já concluído em sua visão do mundo etc.). O dado se transfigura no criado (Bakhtin, 1979: 348).

O dialogismo intertextual auxilia-nos a transcender as aporias da fidelidade (Stam, 2008: 21).

Nossa proposta alia-se à dos teóricos citados, que representaram um coral de abalos a premissas fundadoras do estatuto de fidelidade. Estatuto este que tem as bases na crença da arte como imitação de uma realidade tomada como referente, ou de um texto-fonte constituído como matriz modelar.

Este pressuposto insiste em estabelecer a hierarquia entre as narrativas fílmica e literária, congelando a filiação de forma linear e contínua em direção única, como se o vetor de força fosse sempre para frente, vindo do passado em direção a um futuro. Esta perspectiva de continuidade ignora as condições de produção do “segundo” texto, sua condição de diferir e iluminar o texto tido como “original”, bem como as possibilidades de, Édipo às avessas, este filho engendrar o pai.

Ora, se a releitura é considerada dentro do próprio ambiente literário, enfim, entre produções de mesma natureza (texto literário e texto literário), é fácil supor que o procedimento se afirma entre linguagens e modalidades diversas (no caso, texto literário e texto fílmico); e, antes disso, sobre as ideias que as inspiram.

A respeito da autoria (paternidade) das ideias, Machado de Assis afirma, em crônica do século XIX: “As próprias ideias nem sempre conservam o nome do pai, muitas vezes aparecem órfãs, nascidas do nada e de ninguém. Cada um pega delas, verte-as como pode e vai levá-las à feira onde todos a tem por suas (Assis, 1962: 993).

O debate – bastante antigo – incide diretamente sobre a noção de autoria e originalidade. Sobre esta, vale, aqui, um pequeno parêntese ilustrativo. Lembremos outro escritor que, também no século da modernidade, afirma que originalidade requer mais negação do que invenção. Estamos, aqui, nos referindo ao polêmico contista americano Edgar Allan Poe<sup>1</sup>, cuja proposta demanda a existência anterior de algo para ser “negado”, ao invés da pretensão romântica de ser marco zero.

Nosso parêntese tem duplo alcance: primeiro, para compartilhar uma rentável definição de originalidade; e segundo, para reiterar a habitual dificuldade de certa parte da crítica em ouvir aqueles que destoam dos parâmetros vigentes e modelos consagrados. Finalmente queremos dizer: para que estas vozes não se tornem vãs, precisamos dar-lhes a escuta que merecem e ressignificá-las em função das necessidades do nosso tempo.

Sinalizamos, então, a fragilidade do estatuto de original como invenção, assim como a inadequação da intenção de a adaptação (fílmica) reproduzir o texto-base (literário). O primado de fidelidade a um real *a priori*, tanto quanto a subserviência a um modelo anterior – sempre superior e, como tal, inatingível –, são procedimentos que nos levam a contrair uma dívida impagável, por conta de sempre pretender e nunca chegar perto daquele que foi estabelecido como cânone, como texto a ser “fielmente” imitado. Na perspectiva que vimos apresentando, o elogio da fidelidade é um *topos* inadequado à adaptação que, de ora em diante, chamaremos também de releitura, ou melhor, “desleitura” – *misreading* – (Bloom, 1991).

No paradigma da re/desleitura, tanto a literatura quanto o cinema sairão enriquecidos, já que a perspectiva inclui, dentre outras noções, as de hibridismo, transformação, canibalização, reescrita, palimpsesto, dialogismo (Bakhtin, 1997), intertextualidade (Kristeva, 1969). Julia Kristeva cunhou o termo intertextualidade divulgado na famosa revista *Tel Quel*<sup>2</sup>: “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1969: 64). Para ela, a palavra literária não seria um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais.

Considerando, então, com Bakhtin e Kristeva, a questão do dialogismo e intertextualidade já na composição do próprio texto (literário), é possível compreender o grau da polifonia na adaptação da narrativa literária para o cinema. Pode-se, inclusive, chegar a dizer, de novo com Stam (2008: 25), que “a adaptação, neste sentido, consiste na *ampliação* do texto-fonte através destes [pintura, música, recursos audiovisuais e digitais] múltiplos intertextos”. Ampliação que, em nosso entendimento, é possível no processo de qualquer releitura, mesmo quando não são disponibilizados todos

estes recursos e linguagens. Em termos gerais, e por um viés bakhtiniano, a teoria da adaptação seria o equivalente, na literatura, a um enunciado historicamente situado, espaço híbrido de convergência de múltiplas linguagens, portanto.

Com isso, retomamos o procedimento da hibridização das linguagens na composição das artes:

Híbridas, neste contexto, é expressão que significa linguagens e meios que se misturam, compondo um todo mesclado e interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada. Nesse território, processos de intersemiose tiveram início nas vanguardas estéticas do começo do século XX. Desde então, esses procedimentos foram gradativamente se acentuando até atingir níveis tão intrincados a ponto de pulverizar e colocar em questão o próprio conceito de artes plásticas (Santaella, 2003: 135).

A citada hibridização reforça a configuração multifacetada da adaptação. Afinal, são produções artísticas em diálogo: literatura e(m) cinema – num resultado que diz respeito e desrespeita os contornos do literário, configurando modalidade artística diferenciada, sem necessariamente apagar as (cronologicamente) anteriores.

### ***Narrativas (e-)migrantes***

(...) lançar um olhar para narrativas literárias e cinematográficas (...) que ultrapassasse as linhas de demarcação de territórios disciplinares, visando pensar a expansão das fronteiras desses dois campos artísticos, num momento em que o avanço das mídias eletrônicas e a hegemonia do mercado reconfiguram o horizonte cultural (Figueiredo, 2012: 19).

¿Fin de la separación entre lo culto y lo masivo? Picasso y Umberto Eco, temas de portadas en semanarios internacionales. El artista que lleva a rebasar una y otra vez los récords en las subastas de arte, y el 'scholar' que logra vender más de cinco millones de ejemplares de su novela 'semiótica' en 25 lenguas. ¿Destrucción de los códigos del saber o estetización del mercado? (Canclini, 2008:72-73).

Com a convergência das mídias, processo que não pode ser esquecido no presente debate, as fronteiras entre os campos da produção cultural tornam-se cada vez mais tênues. Fica patente a hibridização cultural fortemente debatida por Canclini (2008), bem como, via de mão dupla, a intersecção dos modos e gêneros discursivos, aqui especialmente entre textos impressos e filmes, palavra e tela, mão e olho, consolidando a hibridização dos gêneros em jogo na adaptação, numa contiguidade suplementar.

Aqui a noção de *suplemento* aponta para um acréscimo que pode ser retirado; e isso implica em desapego à solidariedade imposta tanto pelo estatuto de fidelidade, quanto pela função de mimetizar a fonte com perfeição; mesmo porque, via de mão dupla, o primeiro texto (no sentido cronológico) ou texto-fonte não é necessariamente a origem, não tem a obrigação de ser “fielmente retratado”; a ele podem ser acrescentados elementos outros, o que inclui a repetição dos mesmos.

As releituras, portanto, vão além dos textos (re)lidos. Elas dizem respeito aos paradigmas e modos de representação de uma sociedade em determinado tempo histórico. Trazem à tona as condições de produção de cada adaptação. Falando de outro, falam de si.

Alguns exemplos: a maioria das adaptações do clássico de Cervantes (1605), *As aventuras do engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*<sup>3</sup>, dramatizam a visão romântica do *ilustre cavaleiro* como defensor das causas nobres e perdidas, visão provavelmente não compatível à dos contemporâneos do autor. Assim, cada “tomada” baseada em um romance (texto-fonte) desmascara ou traz à cena contemporânea, uma faceta não só do romance em foco, como também das condições de produção daquele “novo” texto (fílmico), as quais, por sua vez, dizem respeito aos constituintes daquele discurso (ideologias, subjetividades, citações, interpretações) que transitam internamente na adaptação ou “migram” de outros textos e contextos.

A adaptação – releitura, portanto – é a “maneira que um meio tem de ver o outro através de um processo de iluminação mútua” (Stam, 2008: 468). Pode constituir um “ver em excesso” (Bakhtin, 1997), mas isso pode significar, conforme dissemos, uma complementaridade de perspectivas, tons e vozes, que representam, não a mentira localizada, mas a representação coletiva da experiência de indivíduos ou grupos num determinado contexto histórico.

O que *Vidas Secas*<sup>4</sup> filme trouxe do *Vidas Secas* livro não foi só o que a obra de Graciliano provocou no imaginário do leitor Nelson, mas principalmente o impulso gerador da obra, sua ideia, seu ponto de partida tal como intuído por Nelson, a imagem (mental, não necessariamente visual) que gerou o livro, o que na obra existia antes de existir – sua vontade de ser, o que ela era antes de se fazer por intermédio do autor (Avellar, 2007: 45).

*Quanto vale ou é por quilo*<sup>5</sup>, de Sergio Bianchi (2004), é uma recriação do conto de Machado e o entrelaçamento de épocas e contextos – suplemento interposto por Bianchi – explode efeitos de sentido na recepção que iluminam o texto machadiano, imprimindo-lhe uma impressionante atualização.

O filme retira a escravidão do conforto que a distância temporal parece imprimir ao espectador – o contexto “longínquo” dos oitocentos – e o joga brutalmente de encontro ao tempo do público, em pleno século XX/XXI. O leitor/espectador enxerga, pelo filme, a contemporaneidade do conto machadiano.

Os exemplos brevemente mencionados foram trazidos a título de ilustração, instigando a memória do nosso leitor que assistiu a algum destes filmes e/ou leu algumas destas obras literárias. Queremos dizer: a ideia de que uma adaptação pode “corromper” o texto literário que lhe “deu origem” é frágil. Frágil porque, na medida em que reincide sobre os preconceitos em torno da adaptação, desconsidera tanto a autonomia do leitor e a rede perceptiva que constitui a sua memória, quanto o conceito de leitura como processo infindável de ressignificação.

### **Considerações finais**

(...) an adaptation is a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary (Hutcheon, 2006: 9).

Conforme dissemos ao longo deste trabalho, a relação entre imagem e texto, talvez mais especialmente no século XX, é um estímulo/desafio presente na errância do processo criativo, enfim, do *modus operandi* do escritor e do cineasta, na convergência de artes diversas. Portanto, a transposição de um texto (literatura) para outro contexto semiótico (cinema), demanda recursos diferenciados de significação, ao mesmo tempo em que interfere, de modos e intensidades diversas, nos sentidos preexistentes.

A relação entre literatura e cinema se realiza no instar da linguagem, bem ali onde se forma o pensamento. Existe porque o cinema, como a literatura, é linguagem. Porque no interior da linguagem (para flagrar o movimento, o acaso, o passar do tempo) inseriu-se a imagem cinematográfica; porque desenvolvemos um outro material para a criação de formas que constroem o pensamento que constrói a linguagem que constrói novos pensamentos: a imagem cinematográfica (Avellar, 2007: 113).

Trata-se de linguagens e suportes diferentes, com públicos distintos, expectativas diversas e efeitos de sentido, muitas vezes, díspares. Genilda Azerêdo (2012) nos faz o alerta: se diante deste quadro multifacetado, ainda permanece a insistência em valorizar a releitura (adaptação) pela sua fidelidade ao “texto-fonte”, pelo menos que sejam pensados *graus* de fidelidade, mais ou menos calculados em função da proximidade ou afastamento do texto-fonte. Só que esta alternativa minimiza o problema sem resolvê-lo, pois é formulada a partir da suposta centralidade do texto “matriz”. Então, a autora retoma o debate:

As escolhas e ausências sempre implicam premissas ideológicas e resultam em efeitos não menos ideológicos, o que nos leva a perguntar: a adaptação

subverte sentidos preexistentes, reforça significados já sedimentados, contribui para polemizar nuances ambíguas? (Azerêdo, 2012: 133).

E a seguir ela nos brinda com uma chave preciosa: “A interpretação resultante do processo deve ser investigada em relação à coerência interna da adaptação” (Azerêdo, 2012; 133). A conclusão faz a análise dobrar sobre si mesma, já que as dobras do texto constituem sentidos que podem soar como inverossímeis. Mas o importante não é o grau de fidelidade com o externo, mas a coerência que estabelece consigo mesma.

O processo de (re)leitura proposto por cineastas, geralmente a partir de textos literários celebrados (porque contam com um conhecimento prévio do leitor acerca daquele texto literário), introduzem novos elementos, estimulam um “ver em excesso” (Bakhtin, 1997), introduzem silêncios, brechas, “invenções”, redirecionam o olhar do espectador para outros ponto de interesse, desviam-se de e às vezes retomam o texto fonte.

Na perspectiva discursivista, a adaptação pode ser entendida como prática discursiva em que os laços com a suposta matriz podem ser refeitos em outros nós e vozes, num processo constante de transformação e reciclagem. Nesta *desleitura* (Bloom, 1991) a origem como ponto nodal se desfaz, a autoria torna-se compartilhada, coletiva, o texto (da adaptação) é atravessado por artes diversas, discurso polisêmico que desestabiliza a estrutura linear e a continuidade temporal das narrativas clássicas. Por isso podemos dizer que o cinema possibilitou outra experiência do tempo, oferecendo, ao espectador, a possibilidade de acelerar, retardar, até mesmo subverter a cronologia.

Este tratamento diferenciado à categoria temporal, digamos, o desajuste cronológico ao confortável esquema de continuidade propiciou a subjetivação em seus diversos formatos: devaneio, delírio, visões oníricas, elipses, enfim, inclusão de silêncios, estágios mentais perturbadores da lógica habitual, superposição de imagens.

Tendo abalada a sua zona de conforto, vivendo a experiência da perda e do ganho de controle, constatando que a decifração de um sentido *a priori* não dá conta da nova formulação, o espectador/leitor se desnorteia.

Sacudido por esta sucessão de abalos, a ele caberá, não mais, a “decifração da verdadeira intenção autoral”, mas sim a recepção dos novos textos com seus efeitos de sentido. Este sujeito será convidado a substituir a busca da inapreensível intencionalidade, pela palpabilidade dos efeitos promovidos em si; com isso, ele terá mais chance de se implicar naquilo que assiste/lê, de se perder nos vazios do texto e se encontrar a cada esforço de preenchimento.

A adaptação é instável, dinâmica, estabelece uma relação descontínua com a fonte, lida com dispersão. Sua autonomia se constitui na medida em que poderá significar sozinha. Assim terá liberdade para disseminar-se e inseminar-se, longe

do olhar paterno e de sua voz (Derrida, 2002:1971). E, caso esteja perto, de modo que algum espectador/leitor reconheça, no filho, a voz originária do pai, é provável que ainda assim possa reconhecer uma outra identidade, produto da convergência de linguagens artísticas.

Esperamos, portanto, que a questão apresentada no início deste artigo, ou seja, como progredir na interpretação e entender a intersecção de narrativas literária e fílmica sem meramente cair no modelo hierárquico, dicotômico, nem contentar-se em rastrear e listar semelhanças e diferenças entre elas esteja razoavelmente encaminhada. Enfatizamos que reconhecer *distintivos* entre ambas as narrativas é confundir processo com resultado e funciona com o sentido de ornamento ou medalha que o termo permite.

Qual a função de identificar os elementos intertextuais, citações de outras obras, diálogos com outros contextos e linguagens, sem compreender os efeitos de sentido que provocam junto à recepção? É interessante este reconhecimento, mas quando ele é percurso, processo e não fim em si mesmo. A ideia é sempre avançar na interpretação.

Enfim, para reforçar o esboço da reflexão teórica que desenhamos, reforçamos a urgência de trazer ao proscênio vários procedimentos: a constituição dos jogos intertextuais entre os discursos literário e fílmico; a substituição da busca pela intenção autoral pelos efeitos de sentido; a crítica do estatuto de “fidelidade”; discussão do paradigma que constitui o “real”; os modos e o lugar de produção de sentido e os seus efeitos na esfera da recepção.

Não se pode esquecer, ainda, a especificidade de cada suporte e os elementos migratórios que transitam na complexa tessitura da chamada “adaptação” do texto literário para o cinema. O comparativismo que traz à luz o enfoque intertextual vai favorecer o entendimento da adaptação não como subserviência ao texto (literário) tomado como “origem” e matriz modelar, mas, retomando McFarlane (1996: 10), “como um exemplo da convergência entre as artes”. Rede de enlaçamentos, interconexões, tessitura híbrida, bricolagem artística.

*Maria Cristina Cardoso Ribas*

Professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Recebido em dezembro de 2013.

Aceito em fevereiro de 2014.

## **Notas**

1. “A Filosofia da Composição” - Ensaio publicado pela primeira vez *no Graham's Lady's and Gentleman's Magazine* (1846), em que Poe descreve minuciosamente o modo de composição do poema “O Corvo”, para “tornar manifesto que nenhum

ponto de sua composição se refere ao acaso ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático” (Poe, 1981: 912).

2. Revista fundada em 1958, em Paris, por Philippe Sollers e Jean-Edern Hallier, e publicada por Éditions du Seuil. Ensaaios importantes discutindo pós-estruturalismo e a desconstrução foram publicados na revista, que encerrou suas atividades em 1982. Em 1971 o jornal rompeu relações com o *French Communist Party* e declarou seu apoio ao maoísmo. Em 1974, os membros do conselho editorial, composto por Philippe Sollers, Marcelin Pleynet, François Wahl, Roland Barthes e Julia Kristeva, visitaram a China. A viagem foi organizada pelo governo chinês e, posteriormente, analisada em muitos artigos e livros pelos participantes do evento. No outono de 1976, a revista declarou explicitamente sua separação do maoísmo.

3. São mais de trinta adaptações do clássico de Miguel de Cervantes. Dentre elas, as de: Ferdinand Zecca (1903); Georg Wilhelm Pabst (1933); G. Kozintsev (1957); a versão não finalizada de Orson Welles; Arthur Hiller (1972).

4. Adaptação do livro homônimo de Graciliano Ramos (1938), por Nelson Pereira dos Santos (1963).

5. *Quanto vale ou é por quilo?* (2004), de Sergio Luís Bianchi, é uma adaptação do conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, publicado no volume *Relíquias de Casa Velha* em 1906, entremeadado com pequenas crônicas de Nireu Cavalcanti sobre a escravidão, extraídas dos Autos do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

### **Referências bibliográficas**

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Santa Catarina: UFSC, Argos, 2010.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra. Cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

ASSIS, Machado de. Esaú e Jacó. In: *Obra Completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, R. S/Z. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: *O cinema, ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Walter Benjamin: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.165-196.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. *Narrativas migrantes*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/7Letras, 2010.

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

- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Debates, 1969.
- McFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- NAREMORE, J. *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.
- POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: *O corvo*. São Paulo: Expressão, 1986. p. 59-72.
- \_\_\_\_\_. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.
- RAPUCCI, C. e RODRIGUES, T. Revista *Acta Scientiarum, Language and Culture*. The Magic Toyshop: a narrativa imagética como processo de recriação. Maringá, v. 35, n. 3, p. 275-283, July-Sept., 2013.
- SANTAELLA, LUCIA. *Culturas e artes do pós-humano – da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- SANTIAGO, S. et al. (Orgs.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: EDIPUC, 1971.
- STAM, Roberto. *A literatura através do cinema. Realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- WOOLF, Virginia. The cinema. In: *The captain's death bed and other essays*. New York and London: A Harvest/HBJ/Book, 1978.

### **Resumo**

O artigo se propõe a analisar algumas propostas teóricas sobre adaptação de textos literários, visando a uma revisão de ordem metodológica.

### **Palavras-chave**

Adaptação. Narrativa literária. Narrativa fílmica. Comparativismo. Desleitura.

### **Abstract**

This article aims at analyzing some theoretical proposes about the adaptation of literary works, in order to get a methodological review.

### **Keywords**

Adaptation. Literary narrative. Filmic narrative. Comparativism. Misreading.