

A ADAPTAÇÃO DO ROMANCE AO FILME: ALGUMAS ABORDAGENS

**Eva Cristina FRANCISCO
(UENP – Jacarezinho - PR)**

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo expor algumas relações entre cinema e literatura abrangendo especialmente a adaptação fílmica. Antigamente a preocupação de estudiosos era quanto à fidelidade apresentada ao transcodificar um romance, um conto ou outra obra literária para a linguagem audiovisual. Agora se fala em obras independentes, intertextualidade, texto de segundo grau. Diante desse estudo percebemos que para haver uma adaptação não é necessária fidelidade total à obra original. Pode-se apenas ser uma inspiração, um intertexto ou um trabalho baseado nela. Em especial, exemplificamos, para uma superficial análise, uma cena do filme *Primo Basílio* (2007) de Daniel Filho para ilustrar e comparar as linguagens literária e fílmica, já que este se trata da adaptação do romance homônimo de Eça de Queiroz. Para tal estudo contamos com uma rica bibliografia sobre o assunto que aborda vários conceitos referentes às conjunções, disjunções e transmutações em se tratando de adaptação fílmica.

Palavras-chave: Adaptação Fílmica; Cinema; Intertextualidade.

ABSTRACT

This paper aims to expose some relations about cinema e literature in special the film adaptation. Beforetime scholar people's worry was about the presented loyalty to transcodificate a novel, a short story or another literary paper to the audiovisual language. Nowadays it's spoken about independent papers, intertextuality, and second grade text. From this study we can notice that it's not necessary a total loyalty to the original paper to have an adaptation. It can be only an inspiration, an intertext or a paper based on the original one. In special, we exemplify, for superficial analysis, a scene of *Primo Basílio* film (2007) by Daniel Filho to illustrate and compare literary and film languages, as long as the film is an adaptation of the homonymous novel by Eça de Queiroz. For this study it was used a rich bibliography about the subject that accosts several different conceptions related to conjunctions, disjunctions e transmutations in relation to film adaptation.

Key-words: Film Adaptation; Cinema; Intertextuality

Desde os primórdios da sétima arte, encontramos a relação entre cinema e literatura. Tivemos a adaptação de muitos romances e contos famosos e muitos escritores renomados trabalharam como roteiristas.

Esta relação, mais recentemente, passou a despertar um interesse particular por parte dos estudiosos e críticos da arte. Primeiramente, a preocupação destes era quanto à relação de semelhança ou diversidade entre o texto fílmico e literário como base à adaptação. Com o tempo, o foco mudou e a preocupação agora era quanto à realização da transformação do código literário para o código cinematográfico, ou seja, a transcodificação de uma linguagem a outra.

Referente à relação entre literatura e cinema, lemos:

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 literatura (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, p.113)

Ao falar em adaptação, fala-se em processos de intertextualidade, como lemos em Linda Hutcheon: “seen from the perspective of its *process of reception*, adaptation is a form of intertextuality: we experience adaptations (as adaptations) as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation.” (Hutcheon, 2006, p. 08).¹ E quando a autora escreve sobre adaptação ela tem em mente um processo muito mais amplo do que a adaptação fílmica de obras literárias, pois além de prática bastante antiga, realiza-se entre os mais variados tipos de arte e de mídia.

Para que possamos perceber melhor a amplitude da prática da adaptação, aprofundemos esta questão novamente por meio do texto de Hutcheon:

¹ “vista pela perspectiva de seu processo de recepção, adaptação é uma forma de intertextualidade: percebemos adaptações (como adaptações) como palimpsestos, por meio de nossa memória, de outras obras que ressoam através da repetição com variação.” (tradução nossa)

Seen as a *formal entity or product*, an adaptation is an announced and extensive transposition of a particular work or works. This “transcoding” can involve a shift of medium (a poem to a film) or genre (an epic to a novel), or a change of frame and therefore context: telling the same story from a different point of view, for instance, can create a manifestly different interpretation. Transposition can also mean a shift in ontology from the real to the fictional, from a historical account of biography to a fictionalized narrative or drama. (HUTCHEON, 2006, p. 7-8)²

Tendo em mente o universo literário, em princípio, essa prática é discutida por Gérard Genette, em *Palimpsestes*, que comenta a questão da transtextualidade, ou transcendência textual de um texto, que entende como tudo aquilo que o coloca em relação com outros textos. E, dos vários tipos de relação que ele estabelece, a que nos interessa é a hipertextualidade ou *hypertextualité*, explicada assim pelo autor:

J’entends par là toute relation unissant un texte B (que j’appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire... Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré... ou texte dérivé d’un autre texte préexistant. (GENETTE, 1982, p.13)³

40

Este sistema que Genette estudou para as relações entre textos pode se estender para o processo da adaptação de obras de diferentes mídias, sendo a obra que sofre a adaptação o hipotexto e a obra analisada o hipertexto ou um texto de segundo grau. De qualquer maneira, tal intertextualidade seria realizada das mais diversas formas; usando uma terminologia de Afonso de Romano Sant’Anna, numa seqüência que, passando por graus intermediários, iria desde um extremo parafrásico, em outras palavras, o âmbito das semelhanças, até o extremo oposto parodístico, o espaço das diferenças e dissonâncias.

² “Vista como entidade formal ou produto, uma adaptação é uma transposição declarada e extensiva de uma determinada obra ou obras. Essa transcodificação pode envolver uma mudança de mídia (um poema para um filme) ou de gênero (um poema épico para um romance), ou uma mudança de moldura e contexto: contar a mesma história de um diferente ponto de vista, por exemplo, pode criar uma interpretação manifestamente diferente. Transposição pode também significar uma mudança do real para o ficcional, de um relato histórico biográfico para uma narrativa ou drama ficcionalizado.” (tradução nossa)

³ “Entendo por isso toda relação que une um texto B (que chamarei de hipertexto) a um texto anterior A (que chamarei de hipotexto) sobre o qual aquele se liga de uma maneira que não a de comentário... Para dizer de outra maneira, falemos de uma noção geral de texto de segundo grau... ou texto derivado de outro texto pré-existente.” (tradução nossa)

Para a relação interessada ao nosso estudo, particularmente, a narrativa literária toma o papel do texto de primeiro grau e o filme adaptado o texto de segundo grau. Essa ligação levou, durante muito tempo, a uma visão depreciativa da obra fílmica e o filme era assistido para ver quão perfeito e completamente o filme havia recontado a história do livro, da mesma forma que a preocupação básica dos estudos críticos era a questão da fidelidade do filme ao livro. Contudo, o cinema foi reconhecido como uma nova arte, e não apenas mais uma tecnologia midiática, e os filmes adaptados passaram a ser apreciados como uma obra de arte independente, o que tornou secundária a questão da fidelidade ao livro.

A questão da transcodificação de linguagens da literatura para o cinema, estabelecendo o contraste entre “contar” e “mostrar” é bem esclarecida por Hutcheon, sendo o primeiro próprio do modo literário e o segundo do fílmico. Ela considera, assim, que o “contar” na narrativa literária, apela para a imaginação, que, por um lado, é controlado pelas palavras selecionadas pelo texto, que têm a função de indicar e direcionar os significados, mas por outro lado, se torna liberada pela ambigüidade e polissignificação da palavra literária, bem como pela ausência dos limites visuais. Já com o “mostrar”, próprio do cinema, o receptor sai do âmbito da imaginação e passa para o da percepção direta, com sua mistura de focalização geral e detalhada, com a representação demonstrando que a linguagem não é a única maneira de se expressar significados e relatar uma história: “o visual e o gestual são ricos em complexas associações; a música traz equivalências de aura para as emoções dos personagens, provocando respostas afetivas dos espectadores” (Hutcheon, 2006, p. 23).

Deixemos as palavras com a autora para inferir as considerações acima:

The story is the common denominator, the core of what is transposed across different media and genres, each of each deals with that story in formally different ways and, I would add, through different modes of engagement – narrating, performing or interacting. In adapting, the story argument goes, “equivalences” are sought in different sign systems for the various elements of the story: its themes, events, worlds, characters, motivations, points of view, consequences, contexts, symbols, imagery and so on. (Id, p. 10).⁴

Desse modo, temos que, a história, o enredo, o argumento une o hipo ao hipertexto, e é no sentido de narrá-los da forma ideal, no circuito do seu código de comunicação, que é identificado o objetivo das diferentes mídias.

Assim, esta comparação se propõe a comprovar as etapas semelhantes na criação e recepção das duas narrativas em estudo; diferem os meios, mas os objetivos são os mesmos. É importante ressaltar que literatura e cinema caminham lado a lado; hoje, podemos dizer que as influências são recíprocas: sabemos que muitos recursos da linguagem cinematográfica foram incorporados pelas técnicas literárias, bem como as alterações de ponto de vista; o foco narrativo exterior e impessoal, semelhante a uma câmera a filmar; o *flash back*.

Já a questão do tempo pode ser considerada um elemento chave nessa transcodificação:

Um presente permanente... o resto do tempo não existe, a memória não existe, existe só a coisa ali presente, existindo. Nem memória, nem passado, nem futuro: não existem, ou existem de outro modo. O cinema conta tudo no presente... um tempo diferente daquele da palavra escrita, que se refere a um presente que já foi, que não é real e ali como o do filme. (AVELLAR, 2007, p. 113)

Muitas vezes, ao adaptar longos romances, o roteirista é obrigado a subtrair ou contrair fatos, etapas e elementos da narrativa primeira, é uma relação polêmica, há a necessidade de uma série de acertos; por outro lado, na adaptação de um conto, várias vezes ele é forçado a expandir a narrativa, detalhando ou acrescentando elementos ou personagens, como é o caso da adaptação do conto *A Cartomante*, de Machado de Assis.

⁴ “A história é o denominador comum, cuja essência é transposta através de diferentes mídias e gêneros, cada um dos quais trabalhando com a história em diferentes modos formais e, eu acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento – narrando representando ou interagindo. Ao adaptar o enredo da história, procuram-se “equivalências” em sistemas diferentes de sinais para os vários elementos da história: seus temas, acontecimentos, mundos, personagens, motivações, pontos de vista, conseqüências, contextos, símbolos, imagética e outros.” (tradução nossa)

O diretor ou roteirista deve reestruturar as ações dramáticas existentes no universo literário, ao escrever um roteiro. Categorias como narrador, personagem, tempo, espaço pertencem, a princípio, ao universo literário. Narrar uma história em romances, novelas e contos é descrever, explicar, resumir, dissertar; o narrador tem um grande poder de saltar sobre tempo e espaço. Já para exibir a história em um filme é necessário aura e atmosfera, e uma representação visual percebida em tempo real.

Esta possibilidade se dá justamente porque a narrativa literária é linear, enquanto a narrativa fílmica é sincrética, ou seja, ela funde vários elementos em uma única cena.



Figura 1 – Luísa



Figura 2 – Basílio

Como exemplo temos as cenas acima. Os primos se reencontram no Teatro Municipal de São Paulo, já no início do filme. Tanto a expressão de Luísa quanto a de Basílio sugere um certo sentimento ou atração que são corroborados por meio do diálogo que complementa a cena:

- *Basílio?!*
- *Prima?! Como estás Mudada!*
- *Velha?!*
- *Linda...*

- *Eu casei.*
- *Não acredito que você tenha feito isso comigo.*
- *Me conta, fazendo o que na terra da garoa?*
- *Vim conferir se São Paulo não pode mesmo parar. E morrer de desgosto por ter perdido você. A verdade é que meu coração nunca saiu daqui.*

Numa única cena, o espectador já pode perceber que já houvera um romance entre o casal, que Basílio era um primo sedutor, que já havia passado anos até esse reencontro, que um novo caso entre os primos estaria por vir e que a história passar-se-ia na cidade de São Paulo. Ou seja, vários elementos, como espaço, tempo e fatos, ocorridos e futuros, foram fundidos em uma única cena.

Podemos perceber que é um jogo complexo; mesmo se a idéia for manter os valores expressos no livro, possivelmente este será contextualizado de maneira a atender às vigentes mudanças sociais, por maior que seja a fidelidade da adaptação à obra original. É fundamental, por exemplo, pensar a que público esta adaptação pretende focar, o que implica em fazer escolhas e mudanças.

Na obra em questão, podemos comprovar as últimas considerações visto que o diretor do filme optou por manter a ideologia de Eça, pois tanto no filme, como no romance, podemos perceber claramente a visão machista, característica do autor do livro. O diretor utilizou-se da ideologia de Eça punindo a mulher com a morte, como se não houvesse perdão ou reparo nos erros praticados por ela. Por outro lado, Daniel Filho optou por enfatizar a dose de dramalhão. Como exemplo, temos o episódio da morte de Juliana, que usa uma cena muito mais forte que a original, explorando os recursos da imagem cinematográfica. Além deste deparamo-nos também com as cenas de agonia e morte de Luísa, dramatizada pelos vários recursos fílmicos.

Desse modo, os fatos estão ocorrendo diante dos olhos do espectador, a preocupação é maior quanto aos fatos futuros da trama do que com os passados, anseia-se pelo clímax da história. Vivemos a história junto com o personagem, momento a momento, é a vivência em tempo real.

O narrador pode ser um personagem, a câmera, uma legenda, uma voz em *off*, estando sempre presente para nos auxiliar na compreensão da história, seja de forma explícita ou nem tanto. Ele nos conduzirá, muitas vezes, para este ou aquele foco, para o qual pretende chamar a atenção.

Por meio desses comentários, é possível entender que o filme se liberta da obra original e passa a ser independente, ter vida própria, e é dessa forma que deve ser compreendido: uma nova experiência com novas formas e significados. Uma mesma obra literária presta-se a mais de uma versão fílmica, e seu desenrolar, sua ideologia, sua feição trágica, cômica, tragicômica, vão depender da opção do diretor e do roteirista.

Quando apreciamos a importância do cinema para a narrativa de nossa época, concluímos com as palavras de Avellar, que assim considera:

Para pensar ou inventar o século XX, ao lado de imagens verbais, sonoras ou plásticas, ao lado de imagens só conceitos ou de imagens só visuais, uma nova, de natureza distinta de todas estas, um modo de articulação de todas estas, o cinema – que pode se concretizar numa imagem visual num filme; numa imagem verbal num livro; sonora na música; ou numa imagem puramente mental o cinema: movimento, conceito, invenção que precede à invenção da forma moderna. (AVELLAR, 2007, p. 114)



ISSN: 1984-8625 – número 6 – IFSP - Sertãozinho

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade aberta, 2002.
- AVELLAR, José Carlos. *O Chão das Palavras (Cinema e Literatura no Brasil)*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BALOGH, A M.. *Conjunções – disjunções – transmutações: da literatura ao cinema e à tv*. 1. ed. São Paulo: ANNABLUME: ECA-USP, 1996.
- BRITO, JOÃO B. *Literatura no Cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes (La littérature au second degré)*. Paris: Seuil, 1982.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- LINS, Álvaro. *História Literária de Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Livraria do Globo, 1939.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- QUEIRÓS, Eça de *O Primo Basílio*. Porto-Braga, Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1878.