

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Letras e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Letras

Dissertação



A Capitu de Dom Casmurro :
relações dialógicas entre o romance de Machado de Assis e sua adaptação
cinematográfica

Danielle Rasmussen Betemps

Pelotas, 2018

Danielle Rasmussen Betemps

A Capitu de Dom Casmurro

relações dialógicas entre o romance de Machado de Assis e sua adaptação
cinematográfica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Literatura Comparada).

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Claudia Lorena Vouto da Fonseca

Pelotas, 2018

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

B562c Betemps, Danielle Rasmussen

A Capitu de Dom Casmurro : relações dialógicas entre o romance de Machado de Assis e sua adaptação cinematográfica / Danielle Rasmussen Betemps ; Claudia Lorena Vouto da Fonseca, orientadora. — Pelotas, 2018.
99 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2018.

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Adaptação. 4. Roteiro. I. Fonseca, Claudia Lorena Vouto da, orient. II. Título.

CDD : 809

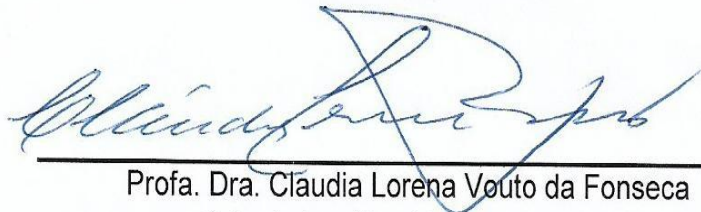
Danielle Rasmussen Betemps

A Capitu de Dom Casmurro: as relações dialógicas entre o romance de Machado de Assis e sua adaptação cinematográfica

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado, Área de Concentração Literatura Comparada, da Universidade Federal de Pelotas.

25 de Janeiro de 2018

Banca examinadora:



Profa. Dra. Cláudia Lorena Vouto da Fonseca
Orientadora/Presidente da Banca

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Prof. Dr. Alfeu Sparemberger
Membro da Banca

Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo



Profa. Dra. Cátia Dias Goulart
Membro da Banca

Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Agradecimentos

A minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Claudia Lorena Vouto da Fonseca, pela paciência, apoio e conhecimento dispendidos a esta dissertação e, principalmente, pela solicitude com a qual me tratou – e ainda trata – desde o meu ingresso conturbado no Mestrado.

Às Prof.^{as} Dr.^{as} Beatriz Viégas-Faria e Rita Lenira de Freitas Bittencourt, cujas sugestões dadas durante meu Exame de Qualificação foram importantes para a constituição desta pesquisa.

À banca examinadora, Prof. Dr. Alfeu Sparemberger e Prof.^a Dr.^a Cátia Rosana Dias Goulart, pela disponibilidade e generosidade em contribuir com este estudo.

Ao Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique, meu orientador de graduação e com quem pude contar para a realização da primeira (tímida) versão desta pesquisa, a qual resultou no meu Trabalho de Conclusão do curso de Bacharelado em Letras.

Ao meu amigo Vitu, pela consultoria (gratuita) em inúmeras traduções – dentre as quais a do resumo desta dissertação.

Ao meu sobrinho Áureo, pela amizade.

A minha irmã Janaína, pela compreensão.

Ao meu irmão Glauco, pelo alívio cômico.

Ao meu irmão Jeferson, pelo suporte.

A minha mãe, pelo amor.

***Aqui o diálogo não é o limiar da ação mas a própria ação.
[...] Ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando
termina o diálogo, tudo termina. Daí o diálogo, em
essência, não poder nem dever terminar.
(BAKHTIN, 2002 [1963], p. 256-257)***

Resumo

BETEMPS, Danielle Rasmussen. **A *Capitu* de *Dom Casmurro***: relações dialógicas entre o romance de Machado de Assis e sua adaptação cinematográfica. 2018. 99 folhas. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

O presente trabalho é o resultado da análise comparativista de relações dialógicas que perpassam o romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, e sua adaptação cinematográfica *Capitu* (1968), dirigida por Paulo Cezar Saraceni, considerando também o roteiro fílmico escrito por Lygia Fagundes Telles e Paulo Emilio Salles Gomes. Para tanto, as reflexões baseiam-se na pesquisa bibliográfica sobre a tríade conceitual: intertextualidade, intermedialidade e adaptação. Primeiramente, a noção de intertextualidade é discorrida a partir dos preceitos elencados por Tiphane Samoyault. Em seguida, o fenômeno da intermedialidade é elucidado por meio de postulados de Claus Clüver, Irina Rajewky e Lucia Santaella. A tríade encerra-se com a abordagem da prática da adaptação pelos vieses de estudos da tradução (Haroldo de Campos e Julio Plaza) e da reciclagem de narrativas (James Naremore), e igualmente com a exposição da teoria proposta por Linda Hutcheon, a qual configura o texto-guia da análise aqui proposta. Ademais, o potencial literário dos roteiros de cinema constitui outra questão trazida à luz neste estudo. Desse modo, são verificadas as especificidades de produção do filme *Capitu*, o qual resultou do trabalho adaptativo de uma escritora de literatura e um crítico de cinema, bem como de um cineasta vinculado ao movimento mais inovador da história do cinema brasileiro – a saber, o Cinema Novo –, mas que não foi feliz na confecção de uma adaptação *transcriadora* e bem-sucedida, aos moldes de Campos e Hutcheon, e falhou em seu projeto de mover o foco narrativo e, assim, recriar, em outra linguagem, o texto machadiano.

Palavras-chave: literatura; cinema; adaptação; roteiro

Abstract

BETEMPS, Danielle Rasmussen. **The *Dom Casmurro's Capitu***: dialogical relations between the novel by Machado de Assis and its film adaptation. 2018. 99 pages. Dissertation (Comparative Literature Master's Degree) – Graduate Program in Languages, Center of Languages and Communication, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2018.

This paper is the result of the comparativist analysis of the dialogical relations between the novel *Dom Casmurro* (1899), by Machado de Assis, and its cinematographic adaptation *Capitu* (1968), directed by Paulo Cezar Saraceni, also considering the screenplay written by Lygia Fagundes Telles e Paulo Emilio Salles Gomes. Therefore, the reflexions are based on the bibliographic research about the conceptual triad: intertextuality, intermediality and adaptation. First, the concept of intertextuality is developed from the precepts listed by Tiphane Samoyault. Then, the phenomenon of the intermediality is elucidated by means of postulates by Claus Clüver, Irina Rajewky and Lucia Santaella. The triad closes with the approach of the adaptation practice by the perspectives of the translation studies (Haroldo de Campos and Julio Plaza) and narratives recycling (James Naremore), and equally with the demonstration of the theory proposed by Linda Hutcheon, which configures the guide text of the analysis proposed here. Furthermore, the literary potential of the screenplays constitutes another question brought to light in this study. This way, were verified the specificities of production of the film *Capitu*, which resulted from the adaptative work of a literature writer, a movie critic and a film-maker linked to the most innovative movement of the history of Brazilian Cinema – the Cinema Novo -, that wasn't happy in the confection of a *transcreative* and successful adaptation, at the molds of Campos and Hutcheon, and failed in its project to move the narrative focus and, thus, recreate, in another language, the Machado de Assis' novel.

Keywords: literature; cinema; adaptation; screenplay

Sumário

1	Introdução.....	9
2	Intertextualidade.....	13
3	Intermedialidade.....	22
4	De uma linguagem à outra: formas de abordagem.....	30
	4.1 Adaptar é traduzir.....	30
	4.2 Adaptar é reciclar.....	37
	4.3 Adaptar é a norma.....	39
5	Sobre leitura e leituras.....	48
6	Cinema + Literatura: um breve panorama.....	64
7	Roteiro de cinema: uma espécie de crisálida.....	69
8	A <i>Capitu</i> de <i>Dom Casmurro</i>.....	74
	8.1 <i>Dom Casmurro</i>: texto-fonte amabilíssimo.....	74
	8.2 <i>Capitu</i>: adaptação oblíqua e dissimulada.....	82
9	Considerações finais.....	90
	Referências.....	94

1 Introdução

Sabe-se que, desde o seu advento, o cinema vem se relacionando com a literatura e que, com o surgimento do cinematógrafo, o fazer literário também foi influenciado. Os autores passaram a incluir em suas obras mecanismos fílmicos com o intuito de aumentar a *impressão de realidade*, muito marcada nos filmes. Por outro lado, os cineastas viram na literatura um vasto acervo de conteúdo para suas produções. Assim, a secular relação entre o literário e o cinematográfico, a qual se estabeleceu naturalmente nos primórdios da sétima arte, rendeu uma série de empréstimos mútuos.

Concluir apenas que a arte cinematográfica é posterior à literária não implica sua colocação *atrás* da literatura em um *ranking* de valor cultural. No entanto, há quem não concorde com essa relação interartes e considere os filmes adaptados como inferiores e empobrecedores das obras adaptadas. As adaptações cinematográficas de textos literários também costumam ser menosprezadas por muitos leitores/espectadores, os quais avaliam a qualidade dos filmes de acordo com o grau de (in) fidelidade deles em relação às obras que retratam – um critério falho, uma vez que literatura e cinema são campos de linguagens distintas.

A presente dissertação tem como objetivo geral analisar a relação entre o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (edição anotada da Coleção L&PM POCKET, datada de junho de 2011), e o filme *Capitu*, de Paulo Cezar Saraceni (de 1968, produzido por Imago Ltda, Saga Filmes e Tecla Filmes e distribuído por Difilm) – considerando também o roteiro escrito por Paulo Emilio Salles Gomes e Lygia Fagundes Telles (edição de 2008, publicada pela editora Cosac Naify, que inclui posfácio de Lygia Fagundes Telles e apêndice de Augusto Massi). A partir da perspectiva comparativista, propomo-nos a refletir acerca de diálogos transtextuais travados por esses textos, tratando a adaptação como um processo tripartite (romance-roteiro-filme), fruto de interpretação e conseqüentemente regido por escolhas e pela ligação que essas têm com fatores externos a elas.

Este estudo insere-se na esfera interdisciplinar – uma vez que engloba os campos de Literatura e Cinema – e na área de concentração *Literatura Comparada* do Mestrado em Letras da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), mais especificamente na linha de pesquisa *Estudos de Intertextualidade*. Por conta disso, o início da pesquisa dedica-se a dispor sobre algumas formas de abordagem teórico-

críticas – consideradas aqui como as mais importantes – a respeito das relações estabelecidas entre diferentes textos e linguagens.

Assim, começa-se pela teorização do conceito de *intertextualidade* baseada em Tiphaine Samoyault (*A Intertextualidade*, 2008) – a qual salienta as contribuições de Julia Kristeva e Mikhail Bakhtin –, passando pelos cinco tipos de *transtextualidades* cunhados por Gérard Genette em *Palimpsestes* (1982), com destaque para a distinção entre *hipertexto* e *hipotexto*, englobada no quarto tipo de transtextualidade: a *hipertextualidade*.

Uma vez exposta a intertextualidade, o capítulo seguinte versa sobre o conceito de *mídia* e o fenômeno da *intermedialidade*, baseando-se nos postulados de Claus Clüver (2011), Dick Higgins (2012 [1981]) e Irina Rajewky (2012), bem como de Lucia Santaella (2003), a qual traz contribuições críticas acerca da chamada *cultura das mídias*.

Após essas primeiras considerações, são reservadas três seções para a noção de adaptação, cada uma a explorando a partir de um viés distinto. O primeiro deles trata dos estudos de tradução e as reflexões sobre o processo tradutório a fim de aproximar a tarefa do tradutor à do adaptador. Destacaram-se, nesse sentido, os postulados de Haroldo de Campos (2006 [1967]) – sobre o fazer tradutório, a tradução como *recriação* e também *transcrição* – e Julio Plaza (2010 [1987]) – a respeito das traduções intersemióticas. Em seguida, traz-se à luz as ideias de James Naremore (2000), o qual vê o estudo da adaptação associado ao estudo da *reciclagem* (do *remake*, do recontar e repetir narrativas), e a perspectiva de *sobrevida* das narrativas pensada por Jacques Derrida (2002 [1987]). Por fim, na terceira seção dedicada à reflexão sobre adaptação, chega-se ao texto-guia desta dissertação: *Uma Teoria da Adaptação*, de Linda Hutcheon (2013), a qual toma as adaptações não como a exceção dentre as manifestações artísticas, mas como a norma que rege as narrativas desde sempre.

A partir das discussões levantadas por Vincent Jouve (2002 [1993]), bem como Laurent Jullier e Michel Marie (2009), o capítulo seguinte preocupa-se em descrever os aspectos que cercam a atividade de leitura de textos literários e fílmicos. Tendo em vista que toda adaptação é, invariavelmente, precedida pela leitura e interpretação da obra que se pretende adaptar, foi necessário elucidar as abordagens teóricas que envolvem a prática leitora – tanto de literatura, quanto de cinema –, suas especificidades, terminologias e formas de análise.

A díade cinema-literatura, já salientada no início desta introdução, é aprofundada no sexto capítulo com a exposição de um panorama da relação (e implicações dessa relação) entre as duas linguagens. Desde o desejo de cinema *puro* – sentido por cineastas militantes de uma das fases da vanguarda europeia, os quais acreditavam nas especificidades de uma arte cinematográfica totalmente livre de diálogos com as artes *mais velhas*, anteriores a ela –, bem como a defesa de cinema *impuro* (BAZIN, 1991 [1958]), até o problema do desprestígio sofrido pelas adaptações devido à hierarquização de conceitos como *original* e *cópia* (STAM, 2006).

Em seguida, é reservado um capítulo aos roteiros cinematográficos, os quais são comumente tratados em guias preocupados com o ensino do passo-a-passo, ou seja, com o domínio do *como fazer* um roteiro. Por isso, além de algumas disposições encontradas nos clássicos *Manual do roteiro*, de Syd Field (2001), e *Da criação ao roteiro*, de Doc Comparato (1995), o capítulo também cita postulados de José Carlos Avellar (2007) e Jean-Claude Carrière (2015 [1994]), os quais seguem perspectivas menos formais e presas a normas – assim como Flavio de Campos (2007), cujo *Roteiro de Cinema e Televisão* traz uma relação direta entre os roteiros e os gêneros literários.

Finalmente, o oitavo capítulo dedica-se à análise comparativista das narrativas selecionadas para esta dissertação. Em duas seções, encontram-se considerações críticas sobre cada uma das obras, sua recepção, seus autores e características, bem como as reflexões acerca do processo de adaptação que resultou em *Capitu* e do diálogo dessa transposição com o romance que a alicerçou.

É importante frisar a existência de estudos que, assim como este, utilizaram como corpus de análise adaptações do romance *Dom Casmurro*. Foram encontrados trabalhos científicos – desde artigos de periódicos até uma dissertação – que se valeram da adaptação televisiva *Capitu*, escrita por Euclides Marinho, dirigida por Luiz Fernando Carvalho e exibida, em cinco capítulos, pela Rede Globo entre os dias nove e 13 de dezembro de 2008. Uma tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, em 2007, analisou duas adaptações cinematográficas de *Dom Casmurro*: além da mesma utilizada na presente dissertação, foi também trazido à luz o filme *Dom* (2003), de Moacyr Góes. Recentemente, em 2016, foi defendida uma dissertação, no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, que teve como objeto de estudo, além da minissérie exibida pela Rede Globo, a quadrinização de Felipe Greco e Mário

Cau do romance machadiano. Um artigo que se debruçou na crítica da transposição fílmica de Salles Gomes, Telles e Saraceni foi *De Dom Casmurro a Capitu: transferências e interferências textuais problemáticas*, de João Manuel dos Santos Cunha (2008), o qual será utilizado no desenvolvimento do presente texto.

A maior parte das produções audiovisuais premiadas nos últimos anos nasceu de obras anteriores. Segundo estatísticas, 85% dos vencedores do Oscar de “Melhor Filme”, 95% das minisséries e 70% dos filmes produzidos para TV vencedores do Emmy Awards são adaptações (HUTCHEON, 2013, p. 24). No Brasil – de acordo com uma pesquisa que considerou as apropriações de fontes literárias pelo cinema contemporâneo –, foram produzidos mais de cem filmes declaradamente baseados em obras literárias entre 1995 e 2006 (SILVA, 2009, *on-line*).

Além de trazer à luz essa espécie de manifestação artística que se encontra cada vez mais presente no mercado, esta pesquisa justifica-se por considerar a concepção de que “o roteiro é o momento em que realmente as coisas acontecem” (FURTADO, 2001 *apud* AVELLAR, 2007, p. 124), ou seja, sem ele a obra cinematográfica – seja ela uma adaptação ou não – é incapaz de se constituir, uma vez que “sem um bom roteiro não existe com certeza um bom filme” (COMPARATO, 1995, p. 20).

Ademais, é comum que as pesquisas sobre adaptações cinematográficas se atenham à análise da transposição do plano de expressão (palavra) ao plano de conteúdo (imagem) e, com isso, desconsiderem o elemento mediador e primordial desses dois planos: o roteiro. Portanto, é considerada, junto com romance e filme, a produção desse texto cinematográfico – o qual configura o estopim do processo adaptativo, a adaptação antes da adaptação, a ponte que liga o livro ao filme, que dá início ao diálogo entre eles. Para tanto, propomo-nos a colocar romance, roteiro cinematográfico e filme em níveis não hierarquizados de produção criativa e investigar como se deu o processo de adaptação para, então, avaliar o que se conquistou com o produto final.

2 Intertextualidade

O termo *intertextualidade* já foi pensado de diferentes formas e abordado em diferentes sentidos – gerando, assim, uma gama de possibilidades críticas. Comumente, são utilizados termos metafóricos (como diálogo, incorporação, entrelaçamento, etc.) para demarcar a presença de um (ou alguns) texto(s) dentro de outro(s). É evidente a impossibilidade de imaginar a literatura dentro de um limbo, pois essa nasce não só de sua relação com o mundo real, mas também da interação estabelecida consigo mesma, desde as suas origens. Assim, apesar de cada texto construir sua própria originalidade, ele certamente apontará – explícita ou implicitamente – para a sua história, já que é natural a troca gerada entre as produções artísticas.

Algumas práticas de intertextualidade (como citação, alusão, referência, plágio, etc.) podem ser objetivamente descritas – o que não significa dizer que a teoria da intertextualidade é única, precisa e unânime entre os teóricos e críticos. É, portanto, com o objetivo de unir as ideias pensadas sobre a intertextualidade que Tiphaine Samoyault as expõe em seu livro, *A Intertextualidade*, do mesmo modo que explicita as variantes teóricas dessas perspectivas.

Enquanto noção instável, a intertextualidade é considerada imprecisa por Samoyault devido à bipartição do sentido desse termo em duas vertentes diferentes: a primeira considera a intertextualidade um instrumento estilístico/linguístico representativo dos sentidos e discursos já produzidos por todos os enunciados – ou seja, sua base –, enquanto a segunda vertente a toma como uma noção poética, a qual se limita à retomada de enunciados literários (SAMOYAULT, 2008, p. 13). Juntas, essas vertentes corresponderiam respectivamente às definições restritivas e formalizadas e às definições extensivas e interpretativas (SAMOYAULT, 2008, p. 13).

Partindo das concepções extensivas, a autora mostra-nos que, nos anos 60, surgiram os primeiros movimentos teóricos que visavam à fundamentação própria e específica do discurso literário, bem como a sua autonomia, ou seja, à independência de campos (como psicologia, sociologia e história) aos quais era ligado (SAMOYAULT, 2008, p. 13). A dissociação desses campos do conhecimento significava “considerar o texto independentemente de seu contexto, de maneira imanente, proibindo-se qualquer referência ao conteúdo ou às determinações exteriores” (SAMOYAULT, 2008, p. 14). Em meio a essa transformação

epistemológica, “em que a palavra texto abandona seu uso corrente para tornar-se puro objeto teórico” (SAMOYAULT, 2008, p. 14), surge a intertextualidade: nesse primeiro momento, como uma noção linguística e abstrata, capaz de considerar analiticamente os aspectos sociais e históricos (SAMOYAULT, 2008, p. 15), os quais perpassam todos os textos.

De acordo com Samoyault, foi Julia Kristeva quem introduziu o termo intertextualidade oficialmente na redoma teórico-crítica por meio de dois artigos publicados em 1966 e 1967 na revista *Tel Quel* (SAMOYAULT, 2008, p. 15). Para Kristeva, cujo substrato teórico advém da noção bakhtiniana de dialogismo, existem três elementos dialogando no espaço textual, quais sejam: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores (KRISTEVA, 2005 [1969], p. 67). A partir disso, o estatuto da palavra é definido em duas direções: “a) *horizontalmente*: a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e b) *verticalmente*: a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico” (KRISTEVA, 2005 [1969], p. 67, destaques da autora).

No entanto, dentro do universo discursivo literário, o destinatário assume propriamente o papel apenas de discurso. Sendo assim, funde-se

com aquele outro discurso (aquele outro livro), em relação ao qual o escritor escreve seu próprio texto, de modo que o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto) (KRISTEVA, 2005 [1969], p. 68).

Isso significa dizer que todo texto é perpassado por textos anteriores ou sincrônicos e, a partir disso, nasce uma outra (nova) criação, uma vez que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005 [1969], p. 68). A fim de objetivar a ideia de Kristeva, Philippe Sollers (1971, p. 75 *apud* SAMOYAULT, 2008, p. 17) diz que o texto está situado na união de outros textos, os quais é possível reler, aumentar, condensar, aprofundar e deslocar concomitantemente.

Tais reformulações implicam um rompimento com a chamada “crítica das fontes” – à qual, segundo Kristeva, costumava estar associado o termo intertextualidade e, por isso, a autora lança mão, anos depois, do termo *transposição* como uma melhor opção para acompanhar os estudos intertextuais (KRISTEVA, 1974, p. 60 *apud* SAMOYAULT, 2008, p. 17).

Em relação aos estudos de fontes e de influência, esses reinaram na escola clássica francesa e resumiram-se em “estabelecer filiações e em determinar imitações ou empréstimos” (CARVALHAL, 2006, p. 13), ou seja, focavam nas relações entre autores e obras – com perspectivas biográficas ou psicológicas de análise –, interessando-se mais em traçar uma historiografia literária do que em analisar uma “obra em sua totalidade ou de uma questão em sua generalidade” (CARVALHAL, 2006, p. 35).

É importante ressaltar que a pesquisa por traços de influência entre autores foi um problema durante a evolução teórica da literatura comparada, uma vez que esses traços eram sempre tomados como o interesse central do comparativista – ou seja, as semelhanças eram privilegiadas em detrimento das eventuais diferenças. Segundo Carvalhal, tal recorte

não só limita a natureza da investigação como também cerceia o seu alcance. Ao aproximar elementos parecidos ou idênticos e só lidando com eles, o comparativista perde de vista a determinação da peculiaridade de cada autor ou texto e os procedimentos criativos que caracterizam a interação entre eles. Enfim, deixa de lado o que interessa (CARVALHAL, 2006, p. 31).

René Wellek é ainda mais taxativo ao colocar os estudos de fontes e influências dentre os sintomas da crise diagnosticada por ele na literatura comparada (WELLEK, 2011 [1959], p. 127). O autor diz que os antigos mestres do comparativismo (como Fernand Baldensperger e Paul Van Tieghem)

acumularam uma enorme gama de paralelos, semelhanças e, algumas vezes, identidades, mas raramente se perguntaram o que estas relações devem mostrar, exceto, possivelmente, o fato de que um escritor conheceu ou leu um outro escritor. Obras de arte, no entanto, não são simples somatórios de fontes e influências; são conjuntos em que a matéria-prima vinda de outro lugar deixa de ser matéria inerte e passa a ser assimilada numa nova estrutura (WELLEK, 2011 [1959], p. 123).

Ainda que tenha sido um viés contestável devido as suas limitações, devemos admitir a importância desses estudos para os progressos de teoria e crítica comparatistas. Destarte, baseando-se em Cionarescu – estudioso vinculado à literatura comparada tradicional –, Nitrini traz à luz a divisão do conceito de influência em duas perspectivas distintas:

a primeira, a mais corrente, é a que indica a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor. [...] A segunda acepção é de ordem qualitativa. Influência é o “resultado artístico autônomo de uma relação de contato”, entendendo-se por contato o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor. A expressão “resultado autônomo” refere-se a uma obra literária produzida com a mesma independência e com os mesmos procedimentos difíceis de analisar, mas fáceis de se reconhecer intuitivamente, da obra literária em geral, ostentando personalidade própria, representando a arte literária e as demais características próprias de seu autor, mas na qual se reconhecem, ao mesmo tempo, num grau que pode variar consideravelmente, os indícios de contato entre seu autor e um outro, ou vários outros (NITRINI, 1997, p. 127).

Assim, para a proposta francesa, as influências eram tomadas em seu caráter quantitativo, pois o objetivo era apenas elencá-las, sem ir além disso – mas ao se reconhecer a limitação dessa abordagem, passou-se a adotar uma visão qualitativa das influências, a partir da qual é possível identificar a intuitiva presença de características de um autor dentro do texto literário produzido por outro autor, considerando a autonomia e inovação intrínsecas a esse texto. Trata-se, então, do já referido conceito de intertextualidade cunhado por Julia Kristeva a partir da noção bakhtiniana de dialogismo, a qual abordaremos a seguir.

Sabe-se que Bakhtin nunca usou os termos intertextualidade e intertexto, mas seus estudos acerca do romance sempre apontaram para sua crença na pluralidade de discursos carregados pelas palavras, possibilitando o diálogo entre um texto novo e textos anteriores (SAMOYAULT, 2008, p. 18). Entretanto, não se trata, a partir disso, “de determinar um intertexto qualquer, já que tudo se torna intertextual; trata-se antes de trabalhar sobre a carga dialógica das palavras e dos textos, os fragmentos de discursos que cada um deles introduz no diálogo” (SAMOYAULT, 2008, p. 18).

Bakhtin descreve, então, o *romance polifônico* como um meio que representa a multiplicidade de discursos (vozes) e a põe em prática, implicando o *dialogismo* – as vozes (presentes nos enunciados dos personagens) dialogam entre si e também com a voz do autor do romance (SAMOYAULT, 2008, p. 18-19). O exemplo trazido à luz por Bakhtin é Dostoiévski, o qual seria

o criador do *romance polifônico*. Criou um gênero romanesco essencialmente novo. [...] Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com

ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis (BAKHTIN, 2002 [1963], p. 5, destaques do autor).

Dessa forma, segundo Bakhtin, o autor é ativo, pois não renuncia a sua voz e, sim, a mescla, a faz coexistir, com as vozes dos seus personagens por meio da criação de “pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele” (BAKHTIN, 2002 [1963], p. 4). Daí a importância da ideia de alteridade para o movimento dos textos, o qual, para Bakhtin, está relacionado ao próprio movimento da consciência, uma vez que essa está calcada em elementos exteriores a ela e gerados por outros (SAMOYAULT, 2008, p. 20).

A intertextualidade de Kristeva descreve, então, os mesmos fenômenos que o dialogismo de Bakhtin – o que os diferencia, entretanto, é o fato de que o conceito de intertextualidade é mais abstrato e não tão metodológico quanto o de dialogismo (SAMOYAULT, 2008, p. 22). Não obstante, além das noções de dialogismo e alteridade, Bakhtin contribui para o aporte crítico da intertextualidade ao mostrar que “a retomada de linguagens ou de gêneros anteriores produz efeitos de sobrecodificação” (SAMOYAULT, 2008, p. 22), ou seja, transforma e renova essas mesmas linguagens.

Roland Barthes, por sua vez, aproxima a intertextualidade do conceito de citação, e afirma que todo texto

é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis; os textos da cultura anterior e os da cultura circundante, todo texto é um tecido novo de citações acabadas. Passam no texto, redistribuídos nele, pedaços de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais, etc., pois, sempre há linguagens antes do texto e ao redor dele. A intertextualidade, condição de qualquer texto, qualquer que ele seja, não se reduz evidentemente a um problema de fontes ou de influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas feitas sem aspas (BARTHES, 1973 *apud* NITRINI, 1997, p. 165).

Enquanto os textos constituem esse emaranhado de citações cuja origem nem sempre pode ser localizada, Barthes afirma também que, em virtude dessas trocas, não há como determinar um sentido único, divino e soberano, nem mesmo atribuir uma originalidade a todas as escrituras, ou seja,

um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura (BARTHES, 2004 [1984], p. 62).

Além disso, o autor liga a intertextualidade à leitura do texto, o que possibilita pensar a recepção tanto pela escritura, quanto pela leitura e refletir sobre uma intertextualidade de *superfície* – observando tipologia/forma de retomada – e outra de *profundidade* – focando nas relações geradas pelos contatos dos textos entre si (SAMOYAULT, 2008, p. 24).

Nesse sentido, outro teórico que versa sobre a intertextualidade considerando a leitura é Michael Riffaterre, o qual considera intertexto – diferentemente de intertextualidade – como “a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou a seguiram” (RIFFATERRE, 1979, p. 9 *apud* SAMOYAULT, 2008, p. 28). Dessa forma, o intertexto resulta da interpretação e só existe a partir dela – o que o torna, ademais, um produtor de sentido, uma vez que seu reconhecimento gera a compreensão do texto, fazendo de ambos (intertexto e texto) inseparáveis e interdependentes, bem como a continuação, pelo leitor, da obra retomada (SAMOYAULT, 2008, p. 25).

Assim, Riffaterre considera que localizar o intertexto é uma tarefa fácil, em virtude da

presença, no texto, de uma resistência semântica ou gramatical. A silepse, que consiste em tomar uma mesma palavra em dois sentidos ao mesmo tempo, apresenta esta resistência estilística: sua ocorrência num texto deve despertar a atenção e, na maior parte do tempo, supõe o intertexto (SAMOYAULT, 2008, p. 26).

No entanto, Samoyault ressalta que, ao estender a intertextualidade ao conjunto do *corpus* literário, seu campo de ação é reduzido – fazendo com que a referida noção passe a ser “um instrumento decisivo para a análise, fundada sobre microfenômenos estilísticos, da literariedade” (SAMOYAULT, 2008, p. 28) e comece a se encaminhar ao ramo das concepções restritas.

O responsável pela efetivação dessa migração da linguística (concepções extensivas) para a poética (concepções restritas) é Gérard Genette, por meio da publicação de *Palimpsestes*, em 1982. Com essa mudança, o autor sugere que o termo intertextualidade seja reservado apenas a essa nova concepção e que se

consERVE o termo dialogismo para as concepções generalizantes (SAMOYAULT, 2008, p. 28-29).

Para formular sua poética, Genette elenca cinco tipos de *transtextualidades*, isto é, o conjunto de categorias das quais cada texto provém. Dentre esses tipos, o autor coloca a *intertextualidade*, a qual, para ele, constitui “a relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais freqüentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2006 [1982], p. 8), ou seja, quando um determinado texto (A) está efetivamente presente em outro texto (B). É o caso principalmente das citações, plágios, alusões, etc.

O segundo tipo, *paratextualidade*, trata da relação de um texto com outros elementos textuais que o circundam, ou seja, são chamados de paratextos os títulos, prefácios, epígrafes, ilustrações, capa e

tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende (GENETTE, 2006 [1982], p. 9-10).

A *metatextualidade* compreende textos que versam criticamente sobre outros textos – resenhas e análises, por exemplo –, sem necessariamente citá-los. Mais silenciosa ainda é a relação de que trata a *arquitextualidade*, a qual engloba analogias de forma ou conteúdo entre textos, que, no máximo, articulam apenas uma menção paratextual (GENETTE, 2006 [1982], p. 11) e determinam o estatuto genérico dos textos (SAMOYAULT, 2008, p. 30).

A categoria mais relevante para o estudo de Genette é chamada de *hipertextualidade*, a qual ocorre quando um texto se estrutura a partir de outro texto, ou seja, quando um texto é produzido em função de um texto anterior. Trata-se da relação entre um texto posterior (*hipertexto*) e o texto no qual aquele se baseou (*hipotexto*), sendo esse último transformado pelo primeiro.

É importante aqui ressaltar que, para Robert Stam, todos os tipos transtextuais propostos por Genette conversam com a teoria do cinema e as adaptações, mas, segundo ele, o termo *hipertextualidade*

possui uma rica aplicação potencial ao cinema, especialmente aos filmes derivados de textos preexistentes de forma mais precisa e específica que a evocada pelo termo “intertextualidade”. A hipertextualidade evoca, por

exemplo, a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais, em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização (STAM, 2003, p. 233-234).

Com essa categorização das transtextualidades, Genette considera o componente relacional da noção de intertextualidade ao invés de o componente transformacional considerado pelas concepções extensivas, mas, ainda assim, valendo-se da dinâmica transformacional para caracterizar a hipertextualidade – tornando-a mais concreta (SAMOYAULT, 2008, p. 30).

De acordo com Samoyault, a principal diferença entre a concepção proposta por Genette e as concepções extensivas (Bakhtin, Kristeva, etc.) é que, ao contrário dessas últimas, a primeira trata intertexto e hipotexto como produções possíveis de ser determinadas e localizadas, independentemente do quão implícitas elas estão (SAMOYAULT, 2008, p. 32).

Além disso, ao limitar a definição de intertextualidade e criar nomenclatura e descrição restritivas, Genette possibilita – com o seu estudo sobre a hipertextualidade – iluminar o papel do leitor de interpretar as relações hipertextuais e a história da literatura enquanto meio de imitação e transformação (SAMOYAULT, 2008, p. 32-33). Para Samoyault, a restrição feita pelo teórico francês valida a noção de intertextualidade no discurso crítico e torna possível seu uso no estudo concreto de uma obra (SAMOYAULT, 2008, p. 34).

Após traçar a história das teorias que sustentam a noção de intertextualidade, Tiphaine Samoyault abre espaço para a reflexão sobre o que foi estudado. A autora, então, toma a intertextualidade como a memória universal da literatura, isto é, uma memória ampla daquilo que fica e determina a forma de ser da literatura. Para ela, a literatura

se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprimi, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. [...] Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável de uma hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição (SAMOYAULT, 2008, p. 47).

Essa memória da literatura citada por Samoyault diferencia-se da nossa biblioteca interior (termo cunhado por Jorge Luís Borges¹), a qual se movimenta e, assim, poderia alterar a tradição.

No que tange aos autores, conforme T. S. Eliot, é a partir do diálogo com a tradição (cânone) que existe o talento individual. Assim, se observarmos a obra de um autor sem nos atentarmos apenas no quanto ele se difere de seus precursores, “poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade” (ELIOT, 1989, p. 38).

Assim, é possível dizer que a intertextualidade, considerada como o ponto de convergência em toda Literatura Comparada², além de ser um produto comum a todos os textos, também é um processo pelo qual os autores exercitam sua criatividade e técnica literária.

¹ Cf. BORGES, Jorge Luís. A biblioteca de Babel. In: _____. **Ficções**. São Paulo: Globo, 1999.

² Cf. NITRINI, 1997.

3 Intermedialidade

Assim como a presença de textos no interior de outros textos, as relações entre mídias também ocorrem no âmbito das produções criativas. É comum, nos estudos interessados por esses diálogos, que as discussões teóricas comecem com tentativas de conceituar *mídia*. Claus Clüver salienta que essa palavra é

relativamente recente no português brasileiro, e no uso diário seu significado é normalmente restrito às mídias públicas, impressas ou eletrônicas, e às mídias digitais. A língua inglesa, onde o uso de *medium* e *media* tem uma longa tradição, oferece um leque de significados, entre os quais *medium of communication* e *physical or technical medium* são os mais relevantes para o discurso sobre intermedialidade, além de *public media*, que se refere a jornais e revistas, rádio, cinema e televisão (CLÜVER, 2011, p. 9).

Nesse sentido, os meios técnicos/físicos citados acima denotam os instrumentos utilizados para a confecção de um signo – representação de algo dotado de sentido – em qualquer mídia. Os meios disponíveis para uma construção na mídia *pintura*, por exemplo, são a tela, o pincel e a tinta, e a utilização desses meios resulta na materialização do signo pictórico, ou seja, na formação de cores, linhas, texturas, etc. em uma superfície mais ou menos plana, que representam a “modalidade material” da referida mídia (CLÜVER, 2011, p. 9).

Essa definição, segundo Clüver, é o alicerce de todo discurso sobre mídias, mas também é mais complexa do que parece. Baseado na ideia da transmissão de signos/mensagens de um emissor para um receptor, o autor amplia o alcance do termo ao *design* de um *outdoor* e à coreografia de um balé, por exemplo (CLÜVER, 2011, p. 10). No entanto, parece ser mais aceitável “dizer que a mídia ‘TV’ transmite signos televisivos do que dizer que a mídia ‘dança’ transmite um balé, simplesmente porque estamos acostumados a nos referirmos à TV como mídia com seus próprios transmissores, e não à dança” (CLÜVER, 2011, p. 10). Tal convenção é quebrada pela nova perspectiva de reconceituação de mídias, abrangendo a dança, a música, as artes plásticas, etc.

Em relação à recepção, essencial para essa discussão, Clüver afirma que a determinação da mídia é baseada pela percepção sensorial da materialidade do texto – ou seja, ao experienciarmos um texto musical, por exemplo, conseguimos captar as

propriedades da mídia *música*, bem como seus gêneros e submídias³ (CLÜVER, 2011, p. 10). Entretanto, o autor destaca o caráter de abstração da percepção sensorial, uma vez que a interpretação dos signos está relacionada a essa percepção, ou seja, “a determinação da mídia é um ato interpretativo que antecipa a interpretação do texto” (CLÜVER, 2011, p. 10).

Por associar-se a questões contextuais e individuais, a recepção de uma imagem, por exemplo, envolve elementos que vão além do reconhecimento visual. A esse respeito, Clüver explica que a recepção

de uma imagem como pintura e não como serigrafia depende da percepção das diferenças das texturas resultantes do tipo de tinta aplicada, dos instrumentos e processos da aplicação e da superfície (tela ou muro em vez de papel ou tecido); a percepção de texturas, além do sentido visual, envolve o sentido tátil e possivelmente também o olfativo. Mas a qualificação de um texto visual como “pintura”, quer dizer, uma configuração da mídia “pintura”, depende também de contextos, convenções e práticas culturais. O próprio conceito de “pintura”, da mesma forma que o conceito de “mídia”, é uma construção cultural, resultado de circunstâncias históricas e ideológicas. A recepção de uma imagem como “pintura” é uma interpretação da percepção sensorial que atualmente ainda implica uma leitura da imagem como “obra de arte” (CLÜVER, 2011, p. 10, destaques do autor).

Considerar, portanto, apenas os aspectos fechados das mídias torna inviável a construção de uma definição aceitável para o termo. Há que se atentar também para a relação entre as modalidades materiais das mídias e os cruzamentos de fronteiras midiáticas, os quais configuram as já citadas submídias e acarretam um diálogo *intermediático* ao invés de um fenômeno *intramediático* (como a mistura de gêneros, por exemplo) (CLÜVER, 2011, p. 12).

No que tange à mídia verbal, Clüver afirma que, para essa, não há um substantivo que a rotule adequadamente, uma vez que *literatura* “indica apenas uma classe, com muitos gêneros, ao lado de muitos outros gêneros não-literários” (CLÜVER, 2011, p. 12). Além disso, sabemos que todo texto verbal pode ser comunicado pela voz ou por escrito. No entanto, para o autor, o texto falado – tendo a voz como meio físico e transmissor dos signos – por si só constitui, no máximo,

³ São consideradas submídias as manifestações artísticas que transpõem balizas convencionalmente construídas para caracterizar uma grande mídia. Clüver usa o exemplo da música eletrônica, a qual – para além das delimitações que distinguem os gêneros musicais uns dos outros – mescla música instrumental e música eletrônica tecnicamente manipulada, criando um cruzamento de delimitações midiáticas e uma ideia de mudança de uma mídia para outra (mas permanecendo dentro do território amplo da grande mídia *música*) (CLÜVER, 2011, p. 12).

“poesia sonora”, isto é, um gênero literário, e não uma mídia separada. Mas se musicalizado, por exemplo, esse texto torna-se, então, parte de outra mídia (CLÜVER, 2011, p. 12). O texto escrito, por outro lado, denota uma mídia separada e particular, para Clüver. O autor salienta que

além de existir em muitas formas de representação da linguagem verbal – alfabética, ideogramática, hieroglífica, cuneiforme, etc. – a escrita, manual ou impressa, consiste de signos *sui generis*, com um grande leque de expressividade. A informação comunicada por um texto escrito à mão pode ser rica em relação à personalidade do indivíduo que o escreveu, como também à época e ao lugar onde foi escrito. A escolha das fontes e tamanhos, especialmente dos cabeçalhos e títulos, é um aspecto importante no *layout* e *design* de uma revista, em cartazes e na publicidade televisiva. A caligrafia tem um papel importante e variado em muitas culturas, mais ainda nas orientais e árabes do que nas ocidentais (CLÜVER, 2011, p. 13).

Há, portanto, uma série de meios físicos/técnicos e características espaço-temporais que se referem à mídia *escrita*. Ultrapassando a mídia verbal, a escrita também é capaz de carregar uma carga semântica no âmbito da materialidade visual – é o caso da poesia concreta, por exemplo.

Elucidadas as questões acerca da definição de mídia, nossa atenção volta-se, agora, ao termo *intermedialidade*, cujo significado denota um fenômeno comum “em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de ‘arte’” (CLÜVER, 2011, p. 9). Trata-se do diálogo entre diferentes mídias, o qual ocorre quando há o cruzamento das fronteiras (metáfora, já citada, frequentemente usada para explicar esses processos) que, num primeiro momento, as separam umas das outras.

O termo *intermídia* aparece em um ensaio originalmente publicado em 1966 e escrito pelo artista britânico Dick Higgins. A ele é atribuída a criação do referido termo – embora tenha salientado, num pós-escrito de 1981, que a palavra

aparece nos escritos de Samuel Taylor Coleridge em 1812, exatamente em seu sentido contemporâneo – para definir obras que estão conceitualmente entre mídias que já são conhecidas, e eu vinha usando o termo por vários anos em palestras e discussões antes de meu pequeno ensaio ser escrito (HIGGINS, 2012 [1981], p. 46).

Nesse mesmo texto, Higgins discorre sobre os motivos que o levaram a buscar um novo termo capaz de facilitar a compreensão das novas obras que surgiam:

a intenção era simplesmente oferecer um meio de ingresso a obras que já existiam, cujas formas eram de tal modo pouco familiares que muitos ouvintes, leitores ou espectadores potenciais eram “desligados” por elas. Naquela época [1965], o mundo estava cheio de poesia concreta, *happenings*, poesia sonora, ambientes, e de outros desdobramentos mais ou menos novos; a menos que o público encontrasse um modo de ver a obra, parando por um momento para tentar classificá-la, a obra era facilmente descartada como “vanguarda: para especialistas apenas”. Para qualquer não-especialista dedicado, isto poderia ser frustrante – querer conhecer a arte do seu tempo, ouvir sua própria voz na obra, sem as intervenções da história e os julgamentos históricos; esta era uma arte cujos horizontes podiam coincidir com os nossos (HIGGINS, 2012 [1981], p. 46, destaques do autor, acréscimo nosso).

Com a busca de um termo-chave, é possível notar que Higgins objetivava a aproximação e o acesso do público leigo às novas obras (intermediáticas) em detrimento da abordagem exclusiva de uma crítica especializada.

Além disso, o ensaísta traz à luz a confusão feita entre os termos *intermídia* e *mídia mista* (ou técnica mista) – esse último comumente utilizado pela crítica de arte para denotar obras produzidas com mais de uma mídia (como as pinturas que se valem de grafite e aquarela, acrílica e guache, etc.). Já a intermídia, para Higgins, é formada quando diferentes elementos midiáticos se fundem conceitualmente (HIGGINS, 2012 [1981], p. 46). No entanto, ele frisa que

o termo não é prescritivo; ele não elogia a si mesmo ou apresenta um modelo para fazer novas ou grandes obras. Diz apenas que as obras intermediáticas existem. A falta de compreensão deste ponto poderia levar ao tipo de erro de pensar que intermídia está necessariamente datada no tempo por sua natureza, algo enraizado nos anos 1960, como um movimento artístico do período. Não houve e não poderia haver um movimento intermediático. Intermidialidade sempre tem sido uma possibilidade desde os tempos mais antigos, e apesar de alguns bem-intencionados comissários tentarem rotulá-la como formalista e, portanto, antipopular, ela permanece como uma possibilidade onde quer que haja o desejo de fundir duas ou mais mídias existentes (HIGGINS, 2012 [1981], p. 48).

Destarte, a intermidialidade, para Higgins, é o resultado de trocas mútuas e infinitas entre as mídias que não pode ser associado a uma determinada época ou local, uma vez que está presente no universo artístico desde os tempos mais remotos. Ademais, é perceptível a defesa do autor pela desmistificação das obras intermediáticas.

Enquanto Higgins, no século passado, preocupou-se em reconhecer a tangibilidade de fenômenos que ele chamou de intermídias, Irina Rajewsky dispendeu

sua atenção às abordagens de análise possíveis desses fenômenos. Segundo a autora, existem perspectivas que

põem em foco os progressos midiático-históricos ou as relações genealógicas entre mídias diferentes, os processos de transformação midiática, a formação mesma de uma dada mídia ou o processo de midiatização enquanto tal, outras abordagens tratam das questões relativas ao reconhecimento de uma mídia (*Medienerkenntnis*) ou pretendem explicar as funções da mídia em geral (RAJEWSKY, 2012, p. 51-52).

Perspectivas adicionais decorrentes de áreas como as da literatura visam às formas e funções assumidas pelas práticas intermidiáticas concretas em determinadas obras (RAJEWSKY, 2012, p. 51-52). Essas condições e relações entre textos individuais/específicos em detrimento de aspectos mais generalizados e abstratos configuram o foco de exploração da maioria dos estudos de intermedialidade (CLÜVER, 2011, p. 15).

Tendo em vista esse tipo de análise, Rajewsky traz à luz a comparação do sentido amplo de intermedialidade a um cruzamento de fronteiras, o qual “procede, evidentemente, da suposição de fronteiras tangíveis entre mídias individuais, bem como de especificidades e diferenças midiáticas” (RAJEWSKY, 2012, p. 53). Embora o uso dessa metáfora seja comum entre os estudiosos, Rajewsky frisa o fato de que as concepções de mídias estão em constante mutação e, portanto, isso não implica o estabelecimento de fronteiras fixas e estáveis entre mídias igualmente fixas e estáveis (RAJEWSKY, 2012, p. 57).

A fim de compreender os diferentes modos de cruzar as fronteiras midiáticas, Rajewsky separa as práticas intermidiáticas em grupos de fenômenos de natureza distinta. Para tanto, a autora lança mão de dois campos de intermedialidade: o extracomposicional e o intracomposicional (RAJEWSKY, 2012, p. 59), dentro dos quais se encontram três subcategorias de intermedialidade. No primeiro campo, temos a intermedialidade em sentido estrito de *transposição* (ou *transformação*) *midiática*, isto é, adaptações cinematográficas de textos literários, novelizações, quadrinizações, etc. (RAJEWSKY, 2012, p. 58). Já no âmbito da intermedialidade intracomposicional, há a *combinação de mídias* e as *referências intermidiáticas*.

A primeira subcategoria - *combinação de mídias* – diz respeito a fenômenos como ópera, filme, história em quadrinhos, ou seja, à mescla de mídias individuais

responsável pela configuração de outra mídia (RAJEWSKY, 2012, p. 58). Conforme Clüver, em obras dessa subcategoria

temos a presença de pelo menos duas mídias em sua materialidade, em várias formas e graus de combinação. Podemos distinguir entre textos multimídias, que combinam “textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes”, e textos mixmídias, que “contêm signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto”. Canções, revistas, emblemas são textos multimídias; exemplos de textos mixmídias são cartazes de publicidade, histórias em quadrinhos e selos postais (CLÜVER, 2011, p. 15).

Quanto às *referências intermediáticas*, essas são caracterizadas pela menção/aparição de uma pintura num filme, de uma fotografia numa pintura, etc. Também entra nessa subcategoria a escrita fílmica, ou seja, quando há referências a um certo filme, gênero fílmico ou ao cinema, de um modo geral, num texto literário (RAJEWSKY, 2012, p. 58). Tal subcategoria é, possivelmente, a que mais aproxima o conceito de intermedialidade ao de intertextualidade. A respeito desse tipo de fenômeno intermediático, Clüver afirma que é

tão comum que já declarei em outro lugar que “a intertextualidade sempre significa também intermedialidade” (CLÜVER, 2006, p. 14), usando “intertextualidade” em referência a todos os tipos de texto; é uma forma condensada de dizer que entre os “intertextos” de qualquer texto (em qualquer mídia) sempre há referências (citações e alusões) a aspectos e textos em outras mídias (CLÜVER, 2011, p. 17, destaques do autor).

Trata-se do *mosaico de citações* de um texto a outros textos e também a outras mídias. E, para ampliar ainda mais o arcabouço de categorias das mídias e compreender as possibilidades de formação desses mosaicos, Clüver cita a ocorrência de mídias *plurimidiáticas*, as quais – diferentemente das já mencionadas multimídias e mixmídias – se referem “à presença de várias mídias dentro de uma mídia como o cinema ou a ópera” (CLÜVER, 2011, p. 15), ou seja, é o caso da intermedialidade no sentido estrito de combinação de mídias, pensada por Rajewsky.

O fenômeno da mescla de diferentes mídias em outra deve-se, em parte, à expansão e desenvolvimento das tecnologias da informação e da comunicação. Sobre esse tema versa algumas das contribuições teóricas de Lucia Santaella, segundo a qual foi no início dos anos 1980 que “começaram a se intensificar cada vez mais os casamentos e misturas entre linguagens e meios, misturas essas que funcionam como

um multiplicador de mídias” (SANTAELLA, 2003, p. 26). Nessa mesma época, o advento de novos aparatos tecnológicos colaborou para o surgimento de novas mídias e a instalação de uma cultura do disponível e do transitório – desde os aparelhos de videocassete até a criação da TV a cabo (SANTAELLA, 2003, p. 26-27). Para Santaella, esses equipamentos

e as linguagens criadas para circular em neles têm como principal característica propiciar a escolha e consumo individualizados, em oposição ao consumo massivo. São esses processos comunicativos que considero como constitutivos de uma *cultura das mídias* (SANTAELLA, 2003, p. 27, destaque nosso).

Dessa forma, os avanços tecnológicos alicerçaram também uma nova forma de recepção das obras midiáticas, estabelecendo, assim, o que Santaella chama de *cultura das mídias*. A autora explica que foram esses avanços que

nos arrancaram da inércia da recepção de mensagens impostas de fora e nos treinaram para a busca da informação e do entretenimento que desejamos encontrar. Por isso mesmo, foram esses meios e os processos de recepção que eles engendram que prepararam a sensibilidade dos usuários para a chegada dos meios digitais cuja marca principal está na busca dispersa, alinear, fragmentada, mas certamente uma busca individualizada da mensagem e da informação (SANTAELLA, 2003, p. 26-27).

Assim, os modos por meio dos quais nos relacionamos com as mídias mudaram em virtude da nova possibilidade, mais individualizada, de consumi-las. Para sintetizar os processos formadores da cultura das mídias, Santaella apoia-se em Françoise Sabbah, segundo a qual

a nova mídia determina uma audiência segmentada, diferenciada que, embora maciça em termos de números, já não é uma audiência de massa em termos de simultaneidade e uniformidade da mensagem recebida. A nova mídia não é mais mídia de massa no sentido tradicional do envio de um número limitado de mensagens a uma audiência homogênea de massa. Devido à multiplicação de mensagens e fontes, a própria audiência torna-se mais seletiva. A audiência visada tende a escolher suas mensagens, assim aprofundando sua segmentação, intensificando o relacionamento individual entre o emissor e o receptor (SABBAH, 1985 *apud* CASTELLS, 1999, p. 424).

Esse fenômeno se dá, portanto, em virtude da descentralização e hibridização tanto dos signos e mídias, quanto do público-alvo das obras. Da diversidade das

mídias e das mensagens que essas passam decorrem novas audiências de massa, segmentadas por ideologias, gostos e estilos de vida distintos.

Para a conclusão desta seção, é importante elucidarmos outro termo que se pode associar à intermedialidade, qual seja: a *interdiscursividade*⁴. Em linguística, os discursos estão associados ao eixo sintagmático da linguagem e são gerados na instância da enunciação (GUARANHA, 2008, *on-line*). Podemos dizer que todo texto/mídia carrega um discurso, isso porque é sempre produzido em determinadas condições, as quais deixam marcas nas obras. Tais marcas têm a função de relacionar os textos/mídias com sua exterioridade, ou seja, com o contexto de produção que os influenciaram.

Além disso, os discursos existem num *continuum*, pois constituem-se no agora a partir da escolha (recorte) de elementos discursivos anteriores – nesse sentido, o contexto imediato que fundamenta o discurso é ampliado ao âmbito ideológico. Assim, são reconhecidos três níveis interdependentes de análise do fenômeno: “o nível da relação com a realidade que o gerou (condições de produção e recepção), o do gênero escolhido e o do modo como os temas são veiculados, se recebem tratamento grave ou irônico, por exemplo” (GUARANHA, 2008, *on-line*).

Resumida a noção de discurso, a interdiscursividade – assim como os outros termos detentores do prefixo *inter-* trazidos nesta pesquisa – trata, portanto, das relações *entre* um discurso e outro(s). José Luiz Fiorin compara a questão do interdiscurso com o dialogismo bakhtiniano, com a ressalva de que

não se pode dizer que haja dois dialogismos: entre interlocutores e entre discursos. O dialogismo é sempre entre discursos. O interlocutor só existe enquanto discurso. Há, pois, um embate de dois discursos: o do locutor e o do interlocutor, o que significa que o dialogismo se dá sempre entre discursos (FIORIN, 2006, p. 166).

Dessa forma, se podemos falar de discursos cinematográfico, literário, pictórico, televisivo, musical, etc., então, o diálogo entre eles também constitui uma relação interdiscursiva.

⁴ Há também uma discussão acerca da associação entre *interdiscursividade* e *intertextualidade*, termos que Fiorin, baseado nos postulados bakhtinianos, distingue ao reservar o último às relações dialógicas materializadas em textos, e o primeiro a qualquer relação dialógica – afirmando, com isso, que a intertextualidade pressupõe sempre uma relação interdiscursiva (FIORIN, 2006, p. 181).

4 De uma linguagem à outra: formas de abordagem

4.1 Adaptar é traduzir

Se optarmos por acreditar no mito de Babel⁵, é possível dizer, então, que a tradução se faz necessária praticamente desde a criação do mundo. A fim de atribuir maior grau de confiabilidade, as traduções de livros clássicos, considerados os pilares da cultura hegemônica, eram comumente julgadas, como o são até hoje. Já como produto, as traduções, por vezes, ainda são avaliadas a partir dos mesmos mecanismos tradicionais de fidelidade que regeram sua prática desde os seus primórdios (DINIZ, 1999, p. 27).

No que diz respeito à tradução literária, métodos distintos já foram defendidos ou contestados. É o caso da distinção entre tradução *palavra-por-palavra* e tradução *por sentido* (ou *por imagem*), a qual alimenta reflexões já em 46 a.C, em *O Melhor Gênero de Oradores [De Optimo Genere Oratorum]*, no qual afirma Cícero: “Se eu traduzir palavra-por-palavra, o resultado será inaceitável e se, compelido pela necessidade, eu alterar algo na ordem ou nos termos, parecerei ter me afastado da função de tradutor” (CÍCERO, 1959 *apud* BASSNETT, 2005, p. 67). A não adoção do método *ipsis litteris* e a contestação desse como sendo a única forma possível para rotular um tradutor são demonstradas por Cícero quando da sua transposição, para o latim, de textos de Ésquines e Demóstenes⁶ – contrários um ao outro:

não os traduzi como um tradutor, mas como um orador, usando os mesmos argumentos, tanto na sua forma quanto nas suas figuras de linguagem, em termos adequados à nossa cultura. Para tanto, não considere necessário verter palavra por palavra, mas mantive inteiro o gênero das palavras e sua força expressiva. Não julguei que fosse apropriado contabilizar as palavras para o leitor, mas como que sopesá-las (CÍCERO, 46 a.C. *apud* VIEIRA; ZOPPI, 2011, p. 11).

Em contrapartida, alguns estudiosos tomam a prática tradutória justamente como a reinvenção de uma determinada obra em outra língua, um espaço criativo de

⁵ Com o objetivo de se igualar a Deus, alguns habitantes da Terra se uniram para construir uma torre que alcançasse o céu. Naquele tempo, “todos os povos falavam uma língua só, todos usavam as mesmas palavras” (BÍBLIA SAGRADA, Gn 11.1), e a construção acabou sendo interrompida por uma intervenção divina que visou atrapalhar a língua falada por todos os moradores da Terra para que eles deixassem de se entender. A esse relato bíblico costuma ser atribuída a existência dos diferentes idiomas e dialetos falados pelo mundo, bem como o surgimento da tradução.

⁶ *Contra Ctesifão*, de Ésquines, e *Oração da Coroa* (330 a.C.), de Demóstenes.

(re)escritura, condenando a ideia de fidelidade semântica e estética em detrimento da liberdade do tradutor.

Haroldo de Campos é um desses estudiosos. Ele vê a tradução literária como “*recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca” (CAMPOS, 2006 [1963], p. 35, destaque do autor). Segundo ele, quanto maiores forem os desafios de tradução de um texto criativo, quanto mais melindres ele apresentar, mais recriável ele será, ou seja, maior será o espaço para a criatividade do tradutor. E, assim,

numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma [...] O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, 2006 [1963], p. 35, destaques do autor).

Já Walter Benjamin considera equivocada uma tradução que transmita de maneira inexata um conteúdo inessencial presente no texto-fonte que se está traduzindo (BENJAMIN, 2013 [1921], p. 102). A esse respeito, é importante pensarmos sobre qual seria esse conteúdo inessencial, quem o determina e por qual razão. Essa reflexão será feita em capítulo reservado à noção de leitura.

Ademais, é evidente que, em ambas as posturas que podem ser adotadas pelo tradutor, desafios surgirão e, para que sejam superados, soluções tradutórias deverão ser encontradas. Poderíamos dizer que é essa uma das tarefas do profissional de tradução de um modo geral, mas principalmente do tradutor de textos literários, o qual encontrará na linguagem do texto-fonte questões históricas/culturais específicas em cada texto – além, é claro, da literariedade característica desse tipo de produção textual e representada pelo estilo de escrita de cada autor.

Por meio de suas capacidades (conhecimentos de mundo, das línguas, do assunto, do(a) autor(a), da obra, etc.), o tradutor, então, interpreta o texto-fonte, identifica suas nuances, captura seus implícitos (socioculturais, intertextuais e inferenciais) e o (re)escreve em outra língua. Para tanto, é necessário considerar um dos fatores determinantes de toda tradução: o leitor. Um texto traduzido, antes de tudo, deve adequar-se ao texto-fonte para, no produto final, obter a aceitabilidade do público alvo escolhido no projeto editorial.

Além do meio/mídia, o gênero, o espaço e o tempo narrativos podem ser adaptados; o próprio público é passível de ser deslocado, uma vez que o alvo da tradução pode tornar-se outro, diferente do almejado (e alcançado) pelo texto-fonte.

Como exemplo de adaptação de público alvo, temos as traduções de textos considerados canônicos direcionadas às crianças e adolescentes: da Bíblia Sagrada a romances seculares, algumas edições atualizam o vocabulário e vêm recheadas de notas explicativas com o objetivo de serem acessíveis aos jovens. Com isso, fica clara a importância do receptor do texto de chegada “quando pensamos que o tradutor traduz, em muitos casos, tendo em vista e consideração o leitor da sua tradução inserido num determinado tempo e lugar” (MARTINS, 1999, p. 42).

Uma das visões mais recentes acerca das traduções encontra-se em *Translation Studies*, assinado por Susan Bassnett – a qual cita a releitura do texto *A tarefa do tradutor*, de Walter Benjamin, feita por Jacques Derrida em *Torres de Babel*⁷. Segundo a autora, essa releitura

abriu as comportas para uma reavaliação da importância da tradução não apenas como uma forma de comunicação, mas também como continuidade. Afirma-se que a tradução garante a sobrevivência de um texto. A tradução de fato se torna a vida após a morte de um texto, um “original” novo em outra língua. Esta visão positiva da tradução serve para reforçar a sua importância como um ato de comunicação intercultural e intertemporal (BASSNETT, 2005, p. 21, destaque da autora).

Diante disso, é possível perceber o quanto esses postulados sobre a tradução literária fazem sentido também no que tange à tarefa de adaptar. Desde a questionável necessidade de fidelidade até a concepção que defende as traduções como formas de gerar algo novo a partir do que já existe, bem como o poder da tradução de dar continuidade aos textos, tudo isso diz respeito também às adaptações.

Como estudo precursor dessas reflexões, é reconhecida a obra *Novels into Film: The metamorphosis of fiction into film*, publicada em 1957 por George Bluestone, o qual defende a capacidade de transformação de romances em filmes, respeitadas as especificidades narratológicas de cada um desses dois meios. Posteriormente, Geoffrey Wagner (1975), Dudley Andrews (1984) e muitos outros teóricos contribuíram para a propagação do critério de fidelidade em análises de adaptações, classificando-as de acordo com o grau de proximidade/equivalência com seus hipotextos.

Segundo Thaís Flores Nogueira Diniz, nesse conjunto de pressupostos,

⁷ Cf. seção subsequente a esta, na qual são desenvolvidas as ideias de reciclagem e sobrevida.

todo o processo era visto como uma tradução – uma tradução intersemiótica – na medida em que se visava transmitir uma mensagem/história/idéia, concebida em um determinado sistema – a literatura – nos termos de outro sistema sógnico – o cinema. A análise da adaptação concentrava-se na busca de equivalências, isto é, no sucesso com que o cineasta encontrava meios cinematográficos para substituir os literários. Assim começou-se a procurar os recursos fílmicos com funções paralelas às da obra literária. Entretanto, essa mantinha seu lugar privilegiado, pedra de toque para a avaliação do filme (DINIZ, 2005, p. 14).

Diniz (2005, p. 15) ressalta que essa forma de análise advinha da área em que esses teóricos se formaram e atuavam, qual seja, a crítica literária – fazendo com que eles pensassem as adaptações através apenas desse viés, visto como *superior*.

Divergente da anterior, uma nova vertente teórica surge, então, com a emergência de estudos realizados por críticos da área do cinema (Brian McFarlane e James Naremore, por exemplo), os quais migraram o foco de análise para os elementos fílmicos, objetivando a comparação entre os dois meios para enriquecer a avaliação do filme e rechaçando a “suposição de que só existe uma maneira de adaptar uma obra literária” (DINIZ, 2005, p. 15).

Uma das obras de maior destaque dessa nova vertente é *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*, de Brian McFarlane (1996). O autor introduz o termo *adaptation proper*, o qual se refere ao processo tradutório de algum elemento literário mais difícil de se transpor à linguagem fílmica e que, por isso, exige do cineasta mais criatividade. Apesar de ir contra o critério de fidelidade considerado pelos teóricos que o antecederam e de iluminar o espaço para a liberdade de criação do cineasta/adaptador, McFarlane continua a tomar o texto literário como referência primária da análise, bem como a considerar unidirecional (livro → filme) o processo tradutório (DINIZ, 2005, p. 15).

A partir daí, surgem estudos dispostos a considerar, para além das técnicas, os elementos externos às obras e que inevitavelmente as influenciam, isto é, as questões políticas, culturais, sociais, econômicas, etc. Essa transferência de enfoque ampliou o conceito de adaptação e foi defendida por Deborah Cartmell e Imelda Whelehan (1999) em *Adaptations: from text to screen, screen to text*. O debate proposto pelas autoras

parte da crítica de fidelidade e todos os preconceitos a ela inerentes, passa pela abordagem narratológica – cujo princípio se apóia na possibilidade de realização narrativa em qualquer meio, e a conseqüente criatividade do

tradutor – e chega às questões ligadas aos códigos culturais e ao papel da audiência (DINIZ, 2005, p. 16).

Além disso, essa ampliação da abordagem leva em consideração a recepção e o consumo das adaptações em detrimento das avaliações estéticas e culturais que dominavam os estudos até então. Com isso, o processo adaptativo passa a ser bidirecional, uma vez que se constitui da tradução da literatura – e outros campos de produção artística – para o cinema, sendo também possível o caminho inverso (DINIZ, 2005, p. 17). Contudo, veremos, mais adiante, que essa bidirecionalidade recebeu ainda mais caminhos passíveis de serem seguidos.

Após a contestação da preocupação com a fidelidade – que por muito tempo assombrou a primeira gama de estudiosos e que, até hoje, está presente no discurso do público de fãs das obras adaptadas –, o conceito de tradução diminui sua relação com as ideias de derivação e dependência e aumenta com as de liberdade, criatividade e inovação. Assim, a tradução passa a ser vista como uma atividade semiótica, por meio da qual surgem leituras enquanto signos icônicos umas das outras (DINIZ, 1999, p. 30).

Destarte, como resultado de um processo,

a tradução é um texto alusivo a outro(s) texto(s), que mantém com ele(s) uma determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo. É esse modo pelo qual um texto representa outro, é esse tipo de relação existente entre um e outro que é o objeto dos estudos de tradução, do ponto de vista da semiótica (DINIZ, 1999, p. 30).

No entanto, segundo Diniz, a semiótica não estancou nos estudos tradicionais, mas acrescentou “tanto as preocupações com o *status* social e o funcionamento do signo, como a definição e o papel do espectador/leitor em relação ao texto” (DINIZ, 1999, p. 30).

No que tange à tradução intersemiótica, a qual é definida como “tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico” (DINIZ, 1998, p. 313), as mais distintas linguagens são englobadas. No livro *Tradução Intersemiótica*, de Julio Plaza (2010), é possível o contato com exemplos que possibilitam a compreensão dos processos da tradução intersemiótica, bem como a contestação da ideia de fidelidade considerada obrigatória – como vimos, desde os primórdios das traduções entre línguas – para o sucesso das traduções. Com os exemplos trazidos

por Plaza, fica claro que a passagem de um sistema de signos para outro sistema implica o afastamento da exigência de que o traduzido seja igual a sua fonte. Assim, o autor trata o critério de fidelidade como uma questão ideológica, já que

o signo não pode ser “fiel” ou “infiel” ao objeto, pois como substituto só pode apontar para ele. Mesmo o processo pretendidamente mimético caracteriza-se pelo fato de algo tentar fazer-se igual a outro, mostrando-se como não-igual (PLAZA, 2010, p. 32-33, destaques do autor).

Acreditamos que é nesse mostrando-se como não-igual que encontramos as especificidades de cada sistema. Entretanto, podemos ainda refletir sobre o termo *substituto* empregado pelo autor. Segundo Benjamin (1986 [1935/1936], p. 167), “a litografia ainda estava em seus primórdios, quando foi ultrapassada pela fotografia”, mas ao contrário dessa, nenhuma tradução/adaptação intenta (e nem poderia) substituir o que está traduzindo/adaptando – o que se busca é a criação de algo novo e diferente por meio do processo.

A esse respeito, Plaza sugere a possibilidade de *transcrição*, ou seja, quando uma tradução intersemiótica se preocupa menos em ser o original em outro sistema de signos que em criar similaridades que a remetam a esse original. Assim, “traduzir com invenção pressupõe reinventar a forma, isto é, aumentar a informação estética” (PLAZA, 2010, p. 98) e não assumir o lugar dela.

É importante ressaltar que o termo *transcrição* foi cunhado por Haroldo de Campos e faz parte de sua teoria da tradução criadora (ou transcrição). Essa teoria é, de um lado, fundamentada por leituras de grandes autores – de Ezra Pound a C. S. Peirce – e, de outro, entretecida numa rede complexa de conceitos, ideias e linhas de pesquisa desenvolvida pelo autor ao longo dos anos (SANTAELLA, 2005, p. 221-222). Lucia Santaella redigiu uma síntese a respeito da teoria proposta por Campos no ensaio *Transcriar, transluzir, transluciferar: a teoria da tradução de Haroldo de Campos*. Nesse texto, Santaella explica que, movimentando-se no âmbito de uma semiótica da literatura,

Campos trouxe uma nova visão da historiografia literária brasileira, redimensionada a partir de tomadas sincrônicas e diacrônicas que abalam as fronteiras entre o internacional e o nacional; resgatam obras antes consideradas menores, por não participarem das estruturas linguístico-ideológicas dominantes; atendem às explorações realizadas por cada obra em seu espaço e material específicos, conforme as interinfluências trazidas pelas linguagens contemporâneas; implicam a invenção de um corpus crítico-

seletivo que interliga criteriosamente os conceitos de tradução poética, operação metalinguística, paródia, carnavalização, intertextualidade, literatura comparada e relações entre diversos sistemas de signos (SANTAELLA, 2005, p. 222).

Com isso, uma das ideias que Campos traz é a de contestação a dois tipos de traduções sem um projeto estético radical, ou seja, destituída de transcrição: a tradução conduzida por uma rudimentar preocupação com a literalidade e a que se propõe a explicar banalmente o texto a ser traduzido (SANTAELLA, 2005, p. 226). Campos, portanto, defende a *tradução radical*, pois essa, para ele, “libera a forma semiótica oculta no original, no mesmo gesto em que se dessolidariza, aparentemente, de sua superfície comunicativa” (CAMPOS, 1981, p. 208 *apud* SANTAELLA, 2005, p. 226).

Feita a ressalva, voltemos a tratar de tradução intersemiótica. Diante da infinidade de atividades semióticas possíveis – de um movimento do corpo à escrita de um romance – e do quão traduzíveis essas são, podemos afirmar que uma tradução intersemiótica ocorre não somente entre diferentes linguagens, mas também no âmbito de um mesmo sistema semiótico (DINIZ, 1999, p. 31). Por exemplo, o resultado que vemos na tela de cinema é a transformação do roteiro para o filme e isso já configura uma tradução intersemiótica.

Considerar as adaptações como traduções implica, portanto, observar as funções narrativas de uma produção em determinado sistema e buscar equivalentes a elas em outro sistema. No entanto, dentro das discussões sobre tradução, o conceito de equivalência é um dos que mais gerou reflexões, opiniões e definições divergentes. Segundo Martins, toda essa indeterminação

tem causas específicas directamente relacionadas com o tradutor, com o próprio texto e com o leitor. Todo o tradutor possui um sistema de valores baseado na sua experiência linguística e extralinguística, na sua pertença a um grupo social e comunidade linguística específica, que dirige e determina de forma mais ou menos ampla a sua produção translatória. Para além disso, também há que ter em linha de conta a existência de uma expectativa e noção específica do texto a traduzir, que é determinante na realização do texto de chegada. O processo de tradução não se deixa observar e determinar como um processo químico realizado num tubo de ensaio. A toda a tradução está subjacente um princípio de individualidade translatória e ela é, desta forma, por princípio, um acontecimento irrepetível (MARTINS, 1999, p. 40).

Dito isso, seria um equívoco pensarmos que, para cada desafio de tradução, há apenas uma solução, uma única equivalência invariável disposta em um *manual*

que deve ser seguido à risca por todos os tradutores. A equivalência também se desfaz quando a individualidade da tradução é exigida diante de alguma ambivalência, inconsciente ou intencional, presente no texto-fonte. E, por fim, conforme a já elucidada importância do receptor da tradução, esse também irá *reagir* de formas diferentes à equivalência.

4.2 Adaptar é reciclar

Assim como o conceito de intertextualidade já foi pensado por diferentes perspectivas, as adaptações, como objeto teórico, também são tratadas à luz de distintos vieses, que se ampliam ao longo do tempo e dialogam entre si – tal qual acontece entre hipertextos e seus hipotextos. Dentre esses vieses está o de James Naremore, o qual reconhece que o estudo sobre adaptação

precisa ser associado com o estudo da reciclagem, do *remake* e de quaisquer outras formas de recontar na era da reprodução mecânica e da comunicação eletrônica. Por esses meios, adaptação se torna parte de uma teoria geral de repetição, e o estudo da adaptação irá se realocar das margens para o centro dos estudos contemporâneos de mídia⁸ (NAREMORE, 2000, p. 15, tradução nossa).

Por meio da seleção de ensaios que defendem essa perspectiva, Naremore reflete sobre uma abordagem que vai além da associação às noções de fidelidade e tradução para defender a transformação e às especificidades de cada linguagem envolvida em uma adaptação. Considerando essa como um processo intertextual, dialógico e *multidirecional*, a proposta do autor é a de que a análise

se baseie no que ele denomina dialogismo intertextual, isto é, na idéia de que “todo texto forma uma interseção de superfícies textuais, tecidos de fórmulas anônimas, variações nessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, confluências e inversões de outros textos” (DINIZ, 2005, p. 17).

Unindo dois termos-chave das relações entre textos de linguagens distintas, esse tipo de dialogismo pensado por Naremore está baseado no impossível

⁸ “needs to be joined with the study of recycling, remaking, and every other form of retelling in the age of mechanical reproduction and electronic communication. By this means, adaptation will become part of a general theory of repetition, and adaptation study will move from the margins to the center of contemporary media studies” (NAREMORE, 2000, p. 15).

esgotamento de qualquer prática discursiva produzida em uma cultura e na sutil disseminação, para além de influências reconhecíveis, de quaisquer textos dentro dos diferentes meios de manifestação artística, misturando-os e confundindo-os até que pareça haver uma unidade entre eles.

Nesse sentido, as adaptações cinematográficas encontram-se dentro de um emaranhado de referências e transformações intertextuais “de textos que geram outros textos, num processo infinito de reciclagem, transformação, transmutação, sem qualquer ponto de origem necessariamente definido” (DINIZ, 2005, p. 17), incluindo, assim, ao conceito de adaptação, outros tipos de textos – *sequels*, *prequels*, *spin-offs*, *remakes*⁹, shows, seriados de televisão, crônicas/artigos de colunas em revistas, etc. – como obras passíveis de transcrições.

Ademais, a proposta também abarca a consideração da influência exercida pela crítica sobre adaptadores – enfocando a problemática acerca da noção de autoria, concessão de direitos de uso de nome, semelhança e biografia dos autores – e, acima de tudo, a investigação do que a adaptação restaurou da obra adaptada para os leitores/espectadores (DINIZ, 2005, p. 18).

Em suma, reciclagem¹⁰ denota reaproveitamento e, figurativamente, atualização de conhecimentos. Se as adaptações são, portanto, resultado de um processo de mutação – o qual, por sua vez, é um processo de evolução –, é possível dizer que elas colaboram para a manutenção e sobrevivência das suas fontes ao longo dos anos. Dessa forma, associada à ideia de reciclagem e evolução, podemos interpor a de sobrevida, cunhada por Jacques Derrida.

Como já foi citado brevemente na seção anterior, Derrida faz sua leitura, em *Torres de Babel*, do que preconiza Walter Benjamin em *A tarefa do tradutor*. Um dos postulados discutidos diz respeito à situação de dívida que o tradutor (e, por associação, o adaptador) se encontraria diante do *original*, ou seja, o compromisso de

⁹ Termos em inglês que denotam, em geral, a ideia de derivação entre as obras: *sequel* (sequência) é a continuação de uma história do ponto em que parou; *prequel* (prequela) é a narrativa ambientada no mesmo universo ficcional que outra, primeira, mas que conta os acontecimentos que a antecederam; *spin-off* é a obra originada a partir de outra(s) já finalizada(s) (*spin-offs* podem ou não ser prequelas/sequências); e *remake* ocorre quando uma obra, geralmente *antiga*, é refeita/atualizada – esteja ela ambientada ou não no mesmo país da primeira realização.

¹⁰ Vale registrar que o termo reciclagem também é utilizado por Jean Klucinskas e Walter Moser no artigo *A estética à prova da reciclagem cultural*. Nesse texto, os autores propõem uma releitura do conceito de estética baseada no conceito de reciclagem – o qual eles caracterizam como o deslocamento espaço-temporal de obras estético-culturais que envolve, concomitantemente, repetição e transformação (KLUCINSKAS; MOSER, 2007, p. 17).

restituir o texto-fonte constituiria a tradução como forma de endividamento. Para Derrida,

Benjamin não fala da tarefa ou do problema da tradução. Ele nomeia o sujeito da tradução como sujeito endividado, obrigado por um dever, já em situação de herdeiro, inscrito como sobrevivente dentro de uma genealogia, como sobrevivente ou agente de sobrevida. A sobrevida das obras, não dos autores (DERRIDA, 2002 [1987], p. 33).

Derrida, portanto, não reconhece a ideia de dívida dos tradutores/adaptadores com os autores lidos. Ele considera que o elo ou a obrigação de dívida se dá entre os textos, ou seja, entre as duas produções criativas.

De acordo com o autor, “se a estrutura do original é marcada pela exigência de ser traduzido, é que, fazendo disso a lei, o original começa por endividar-se *também* em relação ao tradutor” (DERRIDA, 2002 [1987], p. 40, destaque do autor), ou seja, a referida dívida considerada por Derrida começa com o texto-fonte, o qual seria o primeiro *devedor*, uma vez que clama estruturalmente pela tradução.

Assim, vendo a estrutura da obra como sobrevida, a suposta dívida do tradutor não estaria relacionada ao sujeito que escreveu o texto-fonte, nem engajada a “restituir uma cópia ou uma boa imagem, uma representação fiel do original” (DERRIDA, 2002 [1987], p. 38): o próprio texto-fonte, ou *sobrevivente*, é perpassado por um processo de transformação, pois a ideia de sobrevida só funciona como mutação, acarretando a modificação do *original*, sua atualização e, conseqüentemente, sua permanência ao longo do tempo.

4.3 Adaptar é a norma

Linda Hutcheon inicia *Uma teoria da adaptação* (cuja primeira publicação data de 2006) problematizando o método comparativo tradicional dos estudos de adaptação conduzido pela contestada ideia de fidelidade e focado mais no produto final da adaptação que no processo por meio do qual se chega a esse produto. A fim de fugir desse paradigma analítico, a autora entende adaptação como processo, como produto e como adaptação propriamente dita.

Pensar adaptação *como adaptação*, para Hutcheon, é vê-la inevitavelmente como “um tipo de intertextualidade se o receptor estiver familiarizado com o texto adaptado” (HUTCHEON, 2013, p. 45, destaque da autora), ou seja, pensar as

adaptações como manifestações artísticas que não são exclusivamente autônomas, uma vez que comparadas à(s) obra(s) conhecida(s) de, se não todo, uma parte do público. Assim, refletir acerca de adaptações *como adaptações*

significa pensá-las como obras inerentemente “palimpsestuosas” – para utilizar o importante termo do poeta e crítico escocês Michael Alexander (ERMARTH, 2001, p. 47) –, assombradas a todo instante pelos textos adaptados. Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s) (HUTCHEON, 2013, p. 27, destaque da autora).

No entanto, Hutcheon nega a impossibilidade de as adaptações serem interpretadas como obras independentes – tendo em vista que, por apresentarem autonomia, elas têm sua própria aura, isto é, “o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (BENJAMIN, 1986 [1935/1936], p. 167). Mas considerar essa autonomia não cabe à leitura das adaptações *como adaptações* proposta por Hutcheon, pois, segundo a autora, ainda que essas sejam “objetos estéticos em seu próprio direito, é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas *como adaptações*” (HUTCHEON, 2013, p. 28). Ademais, a adaptação bem-sucedida é aquela capaz de reinventar e revitalizar o conhecido, o familiar ao público – e, por isso, ficar apenas no que há de repetição na adaptação é o mesmo que dirigir o olhar somente ao “elemento potencialmente conservador na reação do público à adaptação” (HUTCHEON, 2013, p. 159), tornando-a refém do desejo do público mais fanático.

Vista como produto formal, a adaptação constitui “uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular” (HUTCHEON, 2013, p. 29), ou seja, é anunciada porque sempre assume um hipotexto e extensiva porque o submete à ampliação e mudança. Daí sua comparação às traduções – refletida na seção 4.1 deste capítulo –, pois, assim como essas, as adaptações nunca conseguiriam ser literais. Nesse sentido, Hutcheon reconhece que adaptação é tradução, mas de um tipo bem específico: que transcodifica um texto em um novo conjunto de convenções e signos (HUTCHEON, 2013, p. 40).

Como processo – isto é, reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica (HUTCHEON, 2013, p. 47) –, é considerado o fato de que todo adaptador é leitor/intérprete antes de ser criador. Portanto, se uma mesma obra for

adaptada mais de uma vez por diferentes adaptadores, esses processos nunca resultarão em um mesmo produto. E uma das razões disso – além da diversidade de leituras que um mesmo texto pode despertar em diferentes leitores¹¹ – deve-se à escolha do meio de expressão artística no qual a transmutação se dará.

Segundo Hutcheon,

E. H. Gombrich (1961, p. 65) oferece uma analogia útil quando sugere que, se um artista está diante de uma paisagem com um lápis na mão, ele “buscará os aspectos que podem ser representados por linhas”; se é um pincel que tem em mãos, a visão do artista dessa mesma paisagem será em termos de grupos, e não linhas (HUTCHEON, 2013, p. 43).

Destarte, se o adaptador dispuser apenas de palavras, poderá transcriber um *game* em um romance; por meio de representação verbal e gestual, ele o transcodifica para a linguagem teatral; com a apreensão de imagens e sons, o adaptador o traduz para o cinema; etc.

Seja para prestar homenagem a uma obra adorada, para contestá-la, para obter lucro em virtude do sucesso dela, ou por qualquer outro propósito que leve um adaptador a adaptar, para esse profissional, Hutcheon diz que adaptação é um processo de apropriação ou recuperação que sempre envolve dupla interpretação e criação de algo novo (HUTCHEON, 2013, p. 47). Baseada nisso, a autora sugere que pensemos “o fracasso de certas adaptações não em termos de fidelidade a um texto anterior, mas de falta de criatividade e habilidade para tornar o texto adaptado algo que pertence ao seu adaptador e que é, portanto, autônomo” (HUTCHEON, 2013, p. 45).

A fim de ampliar as considerações para além das especificidades midiáticas e dos estudos de caso, Hutcheon traz à luz três aspectos que ela vem a chamar de modos de engajamento com as histórias, quais sejam: contar, mostrar e interagir (HUTCHEON, 2013, p. 47). Segundo a autora, uma mesma história pode ser contada e mostrada por meio de uma ampla gama de diferentes mídias e que se pode considerar *imersivos*, em maior ou menor grau, os três modos de engajamento:

por exemplo, o modo contar (um romance) nos faz mergulhar num mundo ficcional através da imaginação; o modo mostrar (peças e filmes) nos faz imergir através da percepção auditiva e visual [...]; o modo participativo (*videogames*) nos faz imergir física e cinestésicamente. Mas se todos são, de

¹¹ Cf. postulados refletidos no capítulo seguinte desta dissertação.

certo modo, “imersivos”, somente o último é geralmente chamado “interativo” (HUTCHEON, 2013, p. 47-48, destaques da autora).

No entanto, é evidente que – a própria Hutcheon reconhece – os modos contar e mostrar (também chamado de performativo) não demandam passividade do público, ao contrário, esse é incitado a participar imaginativa, cognitiva e emocionalmente. O que a autora salienta é que “a passagem para os modos participativos, nos quais também nos engajamos fisicamente na história e no seu mundo [...], não é uma passagem rumo a algo mais ativo, mas ativo de outra maneira” (HUTCHEON, 2013, p. 48), ou seja, caracterizado por outras dimensões interativas.

Entre os modos contar e mostrar também é frisado outro parâmetro de engajamento. Diz a autora que, diante de uma história contada – como na literatura narrativa, por exemplo –,

nosso engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos pelo auditivo ou visual. Nós não apenas podemos parar a leitura a qualquer momento, como seguramos o livro em nossas mãos e sentimos e vemos quanto da história ainda falta para ler; de resto, podemos reler ou pular passagens. Mas com a travessia para o modo mostrar, como em filmes e adaptações teatrais, somos capturados por uma história inexorável, que sempre segue adiante. Além disso, passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo (HUTCHEON, 2013, p. 48).

No que tange à possibilidade, conferida pelo modo mostrar, de paramos uma leitura a qualquer momento e termos a ciência de quanto falta para ela terminar, podemos afirmar que, com exceção do espectador do cinema e do teatro, esse mesmo controle está disponível para o espectador de DVD, *blu-ray* ou provedor via *streaming*¹², uma vez que esse espectador pode interromper a reprodução quando quiser, bem como visualizar quanto falta para o término do audiovisual. Entretanto, a imposição imagética e a consequente limitação da imaginação características do modo mostrar, de fato, não são encontradas no modo contar.

Com isso, Hutcheon ressalta que, assim como as diferentes mídias têm suas especificidades e essências, o mesmo pode ser dito em relação aos modos de engajamento. Logo, “nenhum modo é inerentemente bom para uma coisa e não para outra; cada qual tem à sua disposição diferentes meios de expressão – mídias e

¹² Trata-se do serviço *on-line* oferecido por organizações como Netflix e Amazon, por exemplo.

gêneros – e, portanto, pode mirar e conquistar certas coisas mais facilmente que outras” (HUTCHEON, 2013, p. 49).

Isso significa dizer que desafios técnicos perpassam todos os modos – por exemplo, a representação de uma música *performada* é uma tarefa mais descomplicada para um cineasta (que simplesmente a reproduz no filme) do que para um romancista (que só pode se valer de *palavras* para explicar seu efeito); da mesma forma, a descrição das mais profundas sensações de um personagem é mais acessível a esse último profissional do que ao primeiro. Assim, “contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente em quaisquer das várias mídias performativas disponíveis” (HUTCHEON, 2013, p. 49), uma vez que, além da questão midiática, isto é, do meio material de transmissão, cada forma possível de engajamento com a história também carrega particularidades distintas.

O processo de transposição de uma mídia, gênero ou modo de engajamento para outro nunca poderá ser realizado por uma só pessoa, ou seja, por um único adaptador. Há, na verdade, inúmeros profissionais envolvidos nesse complicado processo adaptativo (e criativo) – do roteirista ao ator, do figurinista ao editor do filme, etc. No entanto, conforme Hutcheon, o diretor é quem costuma ser tomado como o grande responsável pela adaptação cinematográfica; mas, apesar disso,

outra pessoa geralmente escreve o roteiro que inicia o processo; outra pessoa interpreta o texto adaptado e o parafraseia para uma nova mídia antes que o diretor assuma a tarefa de dar vida a esse novo texto. Por essa razão, [...] num filme, o diretor e o roteirista partilham a tarefa principal da adaptação. Os demais artistas envolvidos podem retirar inspiração do texto adaptado, mas sua responsabilidade é mais para com o roteiro e, portanto, para com o filme como obra de arte autônoma (HUTCHEON, 2013, p. 124).

Dessa forma, então, há que se considerar o fato de que não apenas o diretor e/ou o roteirista fazem uma adaptação, mas também existem outros profissionais que contribuem para a construção da obra.

Mas além de quem são os adaptadores, outra questão importante diz respeito ao tempo e ao espaço nos quais esses autores e coautores estão inseridos, ou seja, às condições de produção de uma adaptação, uma vez que essa, assim como a obra que a alicerça, “está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura” (HUTCHEON, 2013, p. 192) e isso deve ser considerado na

análise de adaptações, junto com as mudanças ou atualizações feitas nesses contextos.

Sobre esse aspecto, Hutcheon ainda destaca a influência dos contextos, não somente de criação, mas também de recepção. A autora diz:

Tenho defendido que a adaptação – isto é, a adaptação como um *produto* – tem um tipo de estrutura formal de “tema e variação”, ou de repetição com diferença. Isso significa não apenas que a mudança é inevitável, mas que haverá também diferentes causas possíveis para essa mudança durante o *processo* de adaptação, resultantes, entre outros, das exigências da forma, do indivíduo que adapta, do público em particular e, agora, dos contextos de recepção e criação. Esse contexto é vasto e variado; ele inclui, por exemplo, considerações matéricas [...] a materialidade envolvida na mídia e no modo de engajamento da adaptação – o tipo de impressão do livro, o tamanho da tela da televisão, a plataforma na qual um jogo é jogado – é parte do contexto de recepção e, muitas vezes, também do contexto de criação (HUTCHEON, 2013, p. 192-193, destaques da autora).

Existem, portanto, muitos fatores que engendram – e, às vezes, condicionam – o impacto receptivo de uma adaptação. Além das características materiais da mídia utilizada, Hutcheon também inclui nesse contexto elementos como o *marketing* que envolve a obra – quantidade e tipo de publicidade, cobertura de imprensa, resenhas críticas, etc. – e até mesmo o *status* de que dispõe o diretor e as estrelas da atuação (no caso de obras adaptadas para teatro, ou cinema, por exemplo) (HUTCHEON, 2013, p. 193).

Aliada à questão da recepção está a consideração do público-alvo das adaptações como parte de sua confecção. Um dos prazeres de se consumir uma adaptação, segundo Hutcheon, é justamente o da intertextualidade, ou seja, o do cotejo – visto por alguns como elitista e para outros como enriquecedor – das complexas interações travadas entre duas (ou mais) obras criativas (HUTCHEON, 2013, p. 161). De encontro ao apelo elitista, Hutcheon destaca outro prazer que envolve as adaptações: o da acessibilidade, o qual, segundo ela, norteia a comercialização das obras, bem como seu papel na educação – visto que as transcrições de textos literários são comumente tomadas como educacionalmente importantes para crianças devido ao seu poder de motivá-las a ler o livro que serviu de base a um filme divertido, por exemplo (HUTCHEON, 2013, p. 163), sendo que o mesmo pode acontecer também com o público adulto.

Em relação a essa prática de ler o livro adaptado depois de assistir a sua adaptação fílmica, e tendo em vista a importância de considerarmos as adaptações

sem o estabelecimento de hierarquizações, Hutcheon condena não só a ideia de fidelidade, mas também a de prioridade/primariedade. Para ela, “uma vez motivados, podemos na realidade ler ou ver o chamado original *após* experienciar a adaptação, dessa forma desafiando a autoridade de qualquer noção de prioridade” (HUTCHEON, 2013, p. 14, destaque da autora) – isso significa, por exemplo, que o espectador de *Anna Karenina* (2012) não perde por não assistir ao filme *como adaptação*, mas ganha, ao ler o romance clássico de Liev Tolstói *depois* da experiência fílmica autônoma, a chance de compreender as razões pelas quais os adaptadores optaram por usar uma estética teatralizada para a construção de sua transposição fílmica.

Quem também corrobora a possibilidade legitimada por Hutcheon é José Carlos Avellar, segundo o qual um filme ancorado num texto literário faz com que a relação entre eles seja regida pelas ideias de simultaneidade e movimento, conforme explica o autor:

o que um filme faz ao se apoiar num livro é propor uma operação de montagem em que cada elemento, além de existir independente do outro, passa a existir como espelho do outro, e, principalmente, a gerar com o outro, na tensão que desmonta a fronteira imaginária entre eles, uma obra virtual, um novo espaço de invenção onde nenhuma das duas obras pode ser vista como anterior à outra ou como dependente da outra, mas as duas como invenções igualmente livres e independentes, simultâneas e em movimento, cada uma delas em contínua transformação pela presença da outra como espectadora dela: o filme como um espectador privilegiado do livro e este como um espectador antecipado do filme (AVELLAR, 2007, p. 320).

Salientando, assim como Avellar, a autonomia e independência das adaptações, o método utilizado por Linda Hutcheon concentra o estudo não nas especificidades midiáticas, tampouco na identificação do que há de *fiel* ou *traidor*, mas na compreensão dos elementos contextuais de produção, que influenciam adaptação e texto adaptado, e das trocas mútuas entre as duas obras – tomando ambas as versões de modo lateral, e não verticalmente, isto é, descartando qualquer noção de prioridade.

Ao encontro do que Haroldo de Campos postulou em sua teoria da tradução criadora ou transcrição, o que Hutcheon considera como uma adaptação vitoriosa está associado, majoritariamente, à liberdade e à criatividade dos adaptadores. Ao focalizar somente a repetição, o adaptador priva seu público de experienciar algo novo sobre o texto adaptado.

Ademais, uma adaptação bem-sucedida é aquela capaz de satisfazer tanto o público conhecedor da obra adaptada, quanto o desconhecedor (HUTCHEON, 2013, p. 166). De acordo com Hutcheon,

é mais fácil criar uma relação com um público que não sente afeição ou nostalgia em excesso pelo texto adaptado. Sem conhecimento prévio, provavelmente receberemos a versão cinematográfica simplesmente como um filme novo qualquer, não como uma adaptação. O diretor, portanto, terá maior liberdade e controle (HUTCHEON, 2013, p. 167).

Isso porque as adaptações funcionam, em maior ou menor grau, como os gêneros textuais, pois elas também geram expectativas no público, as quais guiam a recepção dessa versão da obra adaptada que experienciamos (HUTCHEON, 2013, p. 167). Diferente do público desconhecedor, os que estão familiarizados com o texto adaptado têm exigências – principalmente os mais aficionados. Desse modo, “quanto mais fanático os fãs, mais decepcionados eles são capazes de ficar” (HUTCHEON, 2013, p. 169), porque mais forte será sua resistência a mudanças. Tal comportamento está pautado principalmente nas ideias, já contestadas, de fidelidade e aversão à materialização (de *uma* leitura) do texto adaptado.

Uma adaptação boa, portanto, é “uma repetição, porém sem replicação, unindo o conforto do ritual e do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade” (HUTCHEON, 2013, p. 229). Para atingir esse objetivo de combater o lado conservador da familiaridade com a obra adaptada por meio do prazer imprevisível da diferença, o adaptador deve lançar mão de sua faculdade adaptativa, a qual, segundo Hutcheon, “é a habilidade de repetir sem copiar, de incorporar a diferença na semelhança, de ser de uma só vez o mesmo e Outro” (HUTCHEON, 2013, p. 230) – o que faz da adaptação uma forma de expressão que não só absorve, mas também exala.

A adaptação, conforme Hutcheon, não age como um vampiro, tirando o sangue do texto-fonte e o deixando para morte; ao contrário, ela é capaz, como já vimos, de contribuir para a sobrevivência do texto que adapta, conferir-lhe uma nova vida – e, com isso, representar “o modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequar a novos tempos e a diferentes lugares” (HUTCHEON, 2013, p. 234). Adaptar é manter a tradição de recontar as mesmas histórias com criatividade e mudança. Hutcheon afirma que nós

recontamos as histórias – e as mostramos novamente e interagimos uma vez mais com elas – muitas e muitas vezes; durante o processo, elas mudam a cada repetição, e ainda assim são reconhecíveis. O que elas não são é algo necessariamente inferior ou de segunda classe – se fosse esse o caso, não teriam sobrevivido. A precedência temporal significa somente prioridade temporal. Em alguns casos, somos capazes de aceitar esse fato, como quando é Shakespeare que adapta a versificação de Arthur Brooke da adaptação de Matteo Bandello da versão de Luigi da Porto da história de Masuccio Salernitano sobre dois jovens amantes italianos fadados à infelicidade (que mudaram de nome e local de nascimento durante o percurso). Essa longa e confusa linhagem indica não apenas a instabilidade da identidade narrativa, mas também o simples, porém importante, fato de que há poucas histórias preciosas por aí que não foram “amavelmente arrancadas” de outras. Nas operações da imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção (HUTCHEON, 2013, p. 234-235).

Por isso a importância de tomarmos as adaptações como parte de um processo *ad infinitum* de produção artística.

5 Sobre leitura e leituras

Sabemos que o tradutor/adaptador é, antes de mais nada, um leitor e, como tal, faz a sua própria leitura do texto-fonte que pretende traduzir/adaptar. Essa leitura abarca fatores que a influenciam diretamente e que vão muito além do ato de abrir um livro e absorver as palavras, uma após a outra. Considerada obra primordial dos estudos sobre a metodologia dessa atividade, *A leitura*, de Vincent Jouve, destrincha os referidos fatores, bem como elucida, a partir de postulados teóricos que vão desde os estudos formalistas, os modos de ver o processo leitor.

Jouve parte de uma definição neurofisiológica, ou seja, a leitura é, para ele, antes mesmo de qualquer análise de conteúdo, “uma operação de percepção, de identificação e de memorização dos signos” (JOUVE, 2002 [1993], p. 17). No entanto, essa operação não se dá de maneira linear e rigidamente orquestrada, mas, sim, de maneira descontínua, repleta de saltos bruscos e pausas mais ou menos longas, as quais permitem a percepção (JOUVE, 2002 [1993], p. 18).

Enquanto processo cognitivo, ler demanda uma competência/capacidade reflexiva mínima do leitor para que esse consiga progredir na narrativa. Romances de suspense ou aventura têm a tendência de gerar uma progressão mais ágil por parte dos leitores, os quais costumam ficar ansiosos para encadear os fatos narrados. Por outro lado, em textos mais complexos, segundo Jouve, “o leitor pode, ao contrário, sacrificar a progressão em favor da interpretação: detendo-se sobre este ou aquele trecho, procura entender todas as suas implicações” (JOUVE, 2002 [1993], p. 19). É o que Barthes chama de regimes de leitura. Segundo ele,

uma vai direto às articulações da anedota, considera a extensão do texto, ignora os jogos de linguagem [...]; a outra leitura não deixa passar nada; ela pesa, cola-se ao texto, lê, se se pode assim dizer, com aplicação e arrebatamento, apreende em cada ponto do texto o assíndeto que corta as linguagens – e não a anedota: não é a extensão (lógica) que a cativa, o desfolhamento das verdades, mas o folheado da significância [...] (BARTHES, 2010 [1973], p. 18).

Dessa forma, o texto pode ser recortado pelo leitor, a sua maneira e de acordo com suas necessidades, para atingir a *sua* interpretação.

Outro fator salientado por Jouve como um dos componentes de qualquer leitura é a afetividade. Diz ele que o charme da leitura

provém em grande parte das emoções que ela suscita. Se a recepção do texto recorre às capacidades reflexivas do leitor, influi igualmente – talvez, sobretudo – sobre sua afetividade. As emoções estão de fato na base do princípio de identificação, motor essencial da leitura de ficção (JOUVE, 2002 [1993], p. 19).

Para Jouve, portanto, desconsiderar esse princípio da experiência estética é algo que tende ao fracasso (JOUVE, 2002 [1993], p. 20); ao perceber a relação entre identificação e emoção – considerando a identificação como própria de textos ficcionais –, assinala que o engajamento afetivo é fundamental para a leitura em geral (JOUVE, 2002 [1993], p. 21).

Além disso, Jouve salienta que a “intenção de convencer está, de um modo ou de outro, presente em toda narrativa” (JOUVE, 2002 [1993], p. 21), ou seja, todo texto carrega em si uma argumentação, alicerçada por uma vontade do autor de agir sobre o leitor, confrontando-o a assumir ou não o(s) discurso(s) desenvolvidos (JOUVE, 2002 [1993], p. 22).

Enquanto processo simbólico, Jouve entende que a leitura tem a capacidade de influenciar o contexto cultural ao qual está associada, como uma construção coletiva composta pelos sentidos mentalizados pelos leitores igualmente inseridos naquele contexto. O autor explica que

O sentido que se tira da leitura (reagindo em face da história, dos argumentos propostos, do jogo entre os pontos de vista) vai se instalar imediatamente no contexto cultural onde cada leitor evolui. Toda leitura interage com a cultura e os esquemas dominantes de um meio e de uma época. A leitura afirma sua dimensão simbólica agindo nos modelos do imaginário coletivo quer os recuse quer os aceite (JOUVE, 2002 [1993], p. 22).

Aliado a isso está o fato de todo texto abarcar uma infinidade de interpretações também quando é lido fora de seu contexto de origem, uma vez que “cada leitor novo traz consigo sua experiência, sua cultura e os valores de sua época” (JOUVE, 2002 [1993], p. 24).

No entanto, Jouve alega não ser possível legitimar toda e qualquer interpretação e, para isso, vale-se de postulados de Roland Barthes (1966), Paul Ricœur (1986) e Umberto Eco (1985). Do primeiro, Jouve cita o critério de coerência interna – o qual, segundo Barthes, toda leitura deve seguir. Trata-se de estabelecer um plano de interpretação aplicável ao conjunto de uma obra – e não apenas a um

elemento destacado –, respeitando a lógica simbólica e seguindo sempre pelo mesmo caminho, na mesma direção (JOUVE, 2002 [1993], p. 26).

Ao critério de coerência interna, Jouve une o da coerência externa – proposto por Ricœur –, segundo o qual “uma leitura não pode se opor a certos dados objetivos (biográficos, históricos ou outros) que se possui sobre o texto” (JOUVE, 2002 [1993], p. 26), ou seja, há que se levar em consideração leituras anteriores visando à *superação* dessas, dada a existência, reconhecida por Ricœur, de critérios de hierarquia/superioridade entre as interpretações.

Para além dos princípios de Barthes e Ricœur, está a abordagem de Eco – tida como mais satisfatória para Jouve –, a qual baseia-se “na seguinte constatação: a recepção é, em grande parte, programada pelo texto” (JOUVE, 2002 [1993], p. 26). Dessa forma, as leituras legítimas, mesmo que não se equivalham, sempre estão em observância às coordenadas estabelecidas pelo(s) autor(es). Para que não se perca até o caminho da legitimidade, o leitor deve abolir *o que quer interpretar* e submeter-se ao que o texto quer, em maior ou menor grau, que seja interpretar – o que vai ao encontro da constatação de Eco sobre a existência de “uma diferença essencial entre ‘utilizar’ um texto (desnaturá-lo) e ‘interpretar’ um texto (aceitar o tipo de leitura que ele programa)” (JOUVE, 2002 [1993], p. 27).

Diante das possíveis leituras que um mesmo texto permite, Jouve questiona a qual delas deveria se direcionar a análise e, como resposta plausível, traz ao debate os postulados do teórico alemão H. R. Jauss e sua estética da recepção, a qual gira em torno da constatação de que “a obra literária é comunicativa desde sua estrutura; logo, depende do leitor para a constituição de seu sentido” (ZILBERMAN, 2009 [1989], p. 64).

O objetivo principal da estética da recepção em seus primórdios, na década de 1960, era reabilitar a história da literatura – e, conseqüentemente, sua historicidade – segundo um ponto de vista diferente do empregado pelo materialismo dialético (ZILBERMAN, 2009 [1989], p. 11). Jauss começa a desenhar sua reformulação da história da literatura em uma aula inaugural proferida na Universidade de Constança no ano de 1967, considerada o ponto de partida da Estética da Recepção (FIGURELLI, 1988, p. 265). Dentre as teses levantadas pelo autor, explicadas em livro por Regina Zilberman, está a de que

a natureza eminentemente histórica da literatura se manifesta durante o processo de recepção e efeito de uma obra, isto é, quando esta se mostra apta à leitura. A relação dialógica entre o leitor e o texto – este é o fato primordial da história da literatura, e não o rol elaborado depois de concluídos os eventos artísticos de um período. A possibilidade de a obra se atualizar como resultado da leitura é o sintoma de que está viva; porém, como as leituras diferem a cada época, a obra mostra-se mutável, contrária à sua fixação numa essência sempre igual e alheia ao tempo. Historicidade coincide com atualização, e esta aponta para o indivíduo capaz de efetivá-la: o leitor (ZILBERMAN, 2009 [1989], p. 33).

Tendo isso em vista, Jauss propõe a consideração da primeira leitura, ou seja, da “leitura dominante na época em que o texto foi escrito” (JOUVE, 2002 [1993], p. 27) como recorte para a leitura crítica/analítica dessa mesma obra. Mesmo sendo a primeira leitura resultante de subjetividade variável e dependente das experiências pessoais do leitor, para não cair no impressionismo, Jauss defende que não é preciso recorrer à psicologia para alcançá-la. Para isso, serve-se da noção de horizonte – cunhada por E. Husserl e revisitada por H. G. Gadamer –, a qual, dentro dos parâmetros objetivos pensados por Jauss, decorre do *saber prévio* que se pode atribuir às obras (sua forma, o gênero ao qual pertence e a temática que aborda) a partir da relação com textos anteriores, bem como da oposição entre linguagem prática e linguagem poética (ZILBERMAN, 2009 [1989], p. 34).

Para Jouve, ainda que o componente sociológico seja deixado um pouco de lado na abordagem de Jauss, a perspectiva histórica permanece, e, sendo assim, sem a consideração “do primeiro público, isto é, da massa dos leitores comuns, não se entenderia o destino desta ou daquela obra, a evolução da literatura e, finalmente, a história dos gêneros literários” (JOUVE, 2002 [1993], p. 28).

O autor também salienta o reconhecimento desse primeiro público enquanto coletividade, ou seja, a apreensão do leitor dentro do público do qual participa. Jouve explica que esse leitor efetivo

remete não somente ao público contemporâneo da primeira publicação da obra, mas também a todos os públicos reconhecidos que a obra vai encontrar no decorrer de sua história. Se é interessante considerar esses públicos reconhecidos é porque toda leitura de um texto é disfarçadamente atravessada por leituras anteriores que foram feitas dele (JOUVE, 2002 [1993], p. 37).

Portanto, a essa perspectiva diacrônica das leituras de uma obra devem-se o caráter móvel e mutável das interpretações e a possibilidade de atualização de textos literários.

Outra distinção demonstrada por Jouve constitui-se pelas leituras *inocente* e *experiente*. A primeira diz respeito à leitura linear do texto, ou seja, que segue seu desenvolvimento dentro da sua progressão temporal. Essa forma de leitura costuma ser a da primeira leitura e a ela atribui-se o sucesso dos romances policiais, por exemplo, devido ao ambiente de suspense que criam desde o início do texto e que é sustentado até o desfecho. Por conta disso, a leitura inocente/linear é considerada a mais adequada à perspectiva lúdica dos textos, embora não seja a mais interessante se se quer dar conta da complexidade que permeia um texto literário (JOUVE, 2002 [1993], p. 29). O autor diz que a sucessão “não é a única dimensão da narrativa: o texto não é somente uma ‘superfície’, mas também um ‘volume’ do qual certas conexões só se percebem na segunda leitura” (JOUVE, 2002 [1993], p. 29).

Essa segunda leitura, ou seja, a *releitura*, é a ferramenta indispensável para ampliar o conhecimento acerca de um texto. Na literatura, certos *efeitos de sentido*, em alguns casos, só são percebidos na segunda leitura, quando o leitor já possui informações sobre o desfecho da narrativa – daí a conclusão de Jouve de que a releitura não é uma prática apenas aprazível, mas também necessária (JOUVE, 2002 [1993], p. 30).

A forma como se dá a interação entre leitor e texto, bem como a importância dessa relação para a constituição da narrativa, são outro ponto discutido por Vincent Jouve. O autor reconhece que a leitura, “longe de ser uma recepção passiva, apresenta-se como uma interação produtiva entre o texto e o leitor” (JOUVE, 2002 [1993], p. 61), ou seja, a participação desse último é fundamental para a concretização do sentido.

Isso é perceptível devido à característica de incompletude – natural e também proposital – das narrativas em relação a sua estrutura. Jouve salienta ser impossível a um romance criar um universo completamente diferente do nosso *mundo real* – nem as obras de ficção científica, pois mesmo essas não conseguem fugir à referência ao ambiente no qual vivemos –, bem como descrever inteiramente esse mundo (JOUVE, 2002 [1993], p. 61). Logo, cabe ao leitor completar essas lacunas “em quatro esferas essenciais: a verossimilhança, a sequência das ações, a lógica simbólica e a significação geral da obra” (JOUVE, 2002 [1993], p. 63).

Primeiramente, o leitor completa as informações de espaço e situação em que se encontram uma personagem, por exemplo, a partir do que sua imaginação toma como o mais verossímil, ou seja, o mais plausível dentro do universo que está sendo lido. Além disso, a cooperação leitora também é solicitada quando a ilustração de algum gesto ou episódio é omitida, tendo o leitor que reconstituir “o desenvolvimento dos eventos se fundamentando na lógica das ações” (JOUVE, 2002 [1993], p. 63) – como no caso de um simples estender das mãos para um cumprimento, por exemplo. A esfera da lógica simbólica refere-se às passagens que dizem algo *além* do que realmente está escrito, ou seja, às passagens as quais exigem que o leitor decifre a linguagem simbólica, comumente constituída por figuras de linguagem (metáfora, metonímia, ironia, etc.). A partir dos indícios deixados pelo texto, por fim, cabe ao leitor apreender a significação geral da obra, isto é, o que o autor quis dizer com ela – e, para isso, há que se considerar não apenas as “intervenções explícitas do narrador, mas também a construção global do texto” (JOUVE, 2002 [1993], p. 65).

Todas essas esferas, invariavelmente, apoiam-se em saberes prévios (histórico, linguístico, cultural, etc.) com os quais o público da obra contribui para a concretização do texto – a qual só é possível devido à organização da recepção estar sustentada em dois polos (cuja terminologia Jouve empresta de M. Otten [1982]):

Os ‘espaços de certeza’ são os pontos de ancoragem da leitura, as passagens mais explícitas de um texto, aquelas a partir das quais se entrevê o sentido global. Os ‘espaços de incerteza’ remetem para todas as passagens obscuras ou ambíguas cujo deciframento solicita a participação do leitor (JOUVE, 2002 [1993], p. 66).

Aliadas a esses dois polos, Jouve também reconhece duas dimensões da leitura: a primeira sendo programada pelo texto e a segunda, dependente da participação do leitor.

O autor nos diz que, inicialmente, “é propondo a seu leitor um certo número de convenções que o texto programa sua recepção” (JOUVE, 2002 [1993], p. 67), ou seja, a obra rege a leitura em função do gênero no qual está inscrita e do seu lugar na instituição literária. Para ilustrar, Jouve exemplifica que o público de romances policiais estranhará se, ao longo da leitura desse gênero, se depararem com mortos ressuscitando – o que não ocorreria com leitores diante de uma narrativa fantástica. No entanto, o autor afirma que, mesmo com o estranhamento, “ao se apoiar na caução fornecida pela instituição literária, o leitor acreditará no texto e tentará encontrar uma

pertinência naquilo que, *a priori*, lhe causa problema” (JOUVE, 2002 [1993], p. 67). Dessa forma, o público do romance policial procurará, por exemplo, uma explicação para a ressuscitação fundamentada na ciência, indo de encontro à perspectiva fantástica.

O *pacto de leitura* descrito acima, então, é o que orienta o leitor, por meio dos espaços de certeza fornecidos pelo texto. Mas Jouve frisa que, além do gênero literário, uma obra vale-se de outros canais semânticos para estruturar a leitura, os quais são compostos por unidades que, por sua vez, “podem ser ligadas por relações de semelhança (várias palavras remetendo para o mesmo tema), de oposição (o sentido se organizando em torno de uma antítese) ou de concatenação (seqüências de ações formando um todo)” (JOUVE, 2002 [1993], p. 70). Assim, a essas relações Jouve atribui a função de ancoragem para o leitor.

Todavia, o autor destaca que os textos também são capazes de programar a leitura mediante a confecção do que ele chama de *espaços de indeterminação*, ou seja, espaços reservados exclusivamente para a criatividade do público. É o que descrevem os conceitos de *vazio* e *negação* cunhados por Wolfgang Iser e dos quais Jouve se vale. O primeiro nada mais é que a omissão deliberada de uma anotação/episódio da narrativa; enquanto o segundo “designa o questionamento de certos elementos vindos do mundo externo que, pela sua presença no texto, são de certa forma ‘ficcionalizados’” (JOUVE, 2002 [1993], p. 72), ou seja, quando um elemento – um conceito, ou ideal, por exemplo –, é extraído do *mundo real*, descontextualizado e inserido na ficção, levando o leitor a reavaliá-lo.

Jouve, então, chama a atenção para o caráter plurívoco e invariavelmente ambíguo dos textos literários:

Sabe-se, desde Jakobson, que o discurso estético, ao privilegiar o significante, isto é, o aspecto carnal dos signos, é inevitavelmente destinado à ambiguidade. É porque a forma se desenvolve em detrimento do fundo que a literatura produz um sentido incerto. Em razão do trabalho ao qual o texto as submete, as palavras cessam de ater-se a seus conteúdos e liberam um espaço lúdico no qual se tornam possíveis jogos de signos e leituras plurais (JOUVE, 2002 [1993], p. 90-91).

Dessa forma, os textos literários têm por excelência o poder de despertar múltiplas interpretações, conforme Jouve, em virtude de a carga semântica das obras

repousar mais sobre o plano de expressão¹³ (significante, isto é, o símbolo gráfico/fônico) – eleito como elemento de criação – e menos sobre o plano de conteúdo (significado, isto é, o conceito/imagem mental). Em literatura, a junção de significante e significado gera um segundo significado (ambíguo, polissêmico), para além da linguagem comum, ou seja, um significado referencial, diferente do *primeiro* significado, que é apenas conceitual (D’ONOFRIO, 1995, p. 10-11)¹⁴. É essa característica – a da literariedade – que define um texto como literário.

Ademais, por exercer o público um papel ativo na construção do sentido do texto, a ideia de que há uma interpretação definitiva para ele é inconcebível, uma vez que cada leitor trará consigo uma série de influências – como o tempo-espaço no qual se encontra – que agregará à leitura. Jouve explica:

O eu que se engaja na obra sempre é, de fato, ele próprio um *texto*: o sujeito não é nada mais do que a resultante de influências múltiplas. A interação que se produz na leitura é, portanto, sempre inédita. O sentido, longe de ser imanente, se apresenta como o resultado de um encontro: o do livro e do leitor. [...] É impossível, portanto, esgotar totalmente uma obra literária. Se certos níveis de sentido (determinados pela obra) são, em princípio, perceptíveis por todos, não é menos verdade que cada indivíduo traz, pela sua leitura, um suplemento de sentido. A análise, se pode destacar aquilo que todo mundo lê, não saberia dar conta de tudo que é lido (JOUVE, 2002 [1993], p. 102-103, destaque do autor).

A respeito dessa constatação, vale ressaltar a distinção entre *sentido* e *significação*, para a qual Jouve retoma os postulados de Paul Ricœur e explica: “o sentido remete ao deciframento operado durante a leitura, enquanto a significação é o que vai mudar, graças a esse sentido, na existência do sujeito” (JOUVE, 2002 [1993], p. 128). O sentido, portanto, é a compreensão da obra no âmbito de sua estrutura – programada pelo texto – e a significação é a reação pessoal do leitor em consequência do sentido apreendido.

A constatação da plurivocidade dos textos literários fica ainda mais evidente quando Jouve traz à luz as impressões múltiplas que o imaginário dos leitores é capaz de suscitar. Como vimos, a leitura é considerada um processo afetivo, uma vez que tem a capacidade de incitar no leitor todo tipo de sentimento (admiração, piedade, riso, etc.). Além disso, a leitura de um romance, por exemplo, despertará certamente

¹³ As dicotomias “significante/significado” e “plano de expressão/plano de conteúdo” foram propostas pelos linguistas Ferdinand de Saussure e Louis Hjelmslev, respectivamente (D’ONOFRIO, 1995, p. 9-10).

¹⁴ Cf. triângulo de Ogden e Richards (D’ONOFRIO, 1995, p. 10-11).

no leitor a simpatia (ou repulsa) com algum personagem. Nessa direção, Jouve diz que o “imaginário próprio de cada leitor tem um papel tal na representação que quase se poderia falar de uma ‘presença’ da personagem no interior do leitor” (JOUVE, 2002 [1993], p. 116), ou seja, a leitura desperta uma sensação de consubstancialidade entre leitor e a personagem representada no texto.

Jouve nos mostra, portanto, a importância de considerarmos a leitura de textos literários em suas duas dimensões: “uma, comum a todo leitor porque determinada pelo texto; a outra, infinitamente variável porque dependente daquilo que cada um projeta de si próprio” (JOUVE, 2002 [1993], p. 127).

E quanto aos *textos audiovisuais*? Considerando texto, de um modo geral, como todo enunciado verbal, não-verbal, oral, ou escrito que se concretiza em uma cadeia cuja extensão é variável (GUIMARÃES, 1999, p. 14), como podemos ler filmes? Essa questão pode ser respondida por Laurent Jullier e Michel Marie em *Lendo as imagens do cinema* (2009). Em face do possível paradoxo contido no título do livro, os teóricos, reafirmando o diálogo entre as atividades de ler cinema e ler literatura, explicam que

Sentar-se diante de uma tela e se deleitar assistindo a um filme é algo tão simples e tão evidente que não se imagina para que um manual de leitura seria de qualquer utilidade. Aprender a ler, isso se concebe; mas cinema não é literatura. A maioria dos filmes parece transmitir sua mensagem imediatamente, e a ideia de uma ajuda, por menos erudita que seja, em matéria de “leitura de filmes” é um tanto chocante. Mas este livro não é uma tentativa de proporcionar ao cinema a respeitabilidade da literatura, transpondo seus protocolos de estudo; a sétima arte não precisa deles. Não é um repertório de regras gramaticais sem as quais se ficaria diante do filme como diante de um texto escrito em língua estrangeira. [...] Para “ler o cinema” não existe um código indecifrável, receita milagrosa ou método rígido. Aliás, muitos filmes exigem menos ser lidos como mensagens cifradas do que ser sentidos, experimentados carnalmente, ou quase. Entretanto, é possível proporcionar algumas ferramentas que auxiliarão a leitura (JULLIER; MARIE, 2009, p. 15-16, destaques dos autores).

O que os teóricos intentam, então, é prolongar a fruição suscitada pelo espetáculo cinematográfico a partir de uma análise minuciosa dos pormenores projetados na velocidade de 24 *frames*¹⁵ por segundo. Para tanto, Jullier e Marie

¹⁵ Traduzido em português como *fotograma*, é “a imagem unitária de filme, tal como registrada sobre a película; há, em regra geral e desde a padronização do cinema falado, 24 fotogramas por segundo de filme” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 136).

propõem ferramentas de análise fílmica voltadas aos níveis do plano, da sequência e do filme como um todo.

Primeiramente, o plano é considerado a *unidade básica do cinema* – definição atribuída ao cineasta soviético Serguei Eisenstein (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 120) –, uma vez que consiste em cada parte interrompida pelo corte¹⁶ e que se une às outras partes por meio da montagem¹⁷.

Há uma gama de tipos de planos catalogados pela fortuna crítica do cinema (plano geral, plano americano, plano médio, etc.). No entanto, o que vale ressaltar aqui é que a nomenclatura técnica se dá em função do tamanho dos planos, o qual é determinado pela perspectiva, posicionamento e movimentação da câmera, a distância entre ela e o objeto/personagem filmado, sua altura física, o ângulo e o foco empregados em relação ao objeto/personagem (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 120).

A localização da câmera determina o parâmetro primordial no nível do plano: o ponto de vista. De acordo com Jullier e Marie, não há neutralidade em nenhum ponto de vista no cinema, pois todas as posições de câmera podem acarretar a uma série de conotações – isso porque a expressão de cada perspectiva

possui um duplo sentido: o sentido próprio, o ponto de vista óptico, adquire também sentido figurado, o ponto de vista moral, ideológico ou político. Na verdade, o lugar onde se encontra a testemunha de uma cena com frequência condiciona a leitura que ela fará da cena. Encontrar-se em um local significa receber as informações sob certo ângulo e não sob outro – uma seleção de informações das quais dependerá o julgamento (JULLIER; MARIE, 2009, p. 22-23).

Assim, como testemunha, o espectador assiste ao que a câmera quer mostrar, objetivamente, de perto (atrás de um personagem, sobre os seus ombros, como um *espectador inconveniente*), de longe (do outro lado da rua, acompanhando uma briga em meio aos demais curiosos), de cima (como que uma divindade, superior ao que/quem está sendo mostrado), de baixo (diminuído pelo objeto/personagem que se agiganta sobre ele), etc.

¹⁶ Ruptura, abrupta ou harmoniosa, que demarca o *ponto final* de um plano. A respeito da distinção entre os cortes (seco e móvel), ver AUMONT; MARIE, 2003, p. 65-66.

¹⁷ Definida como “a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração” (MARTIN, 2013 [1985], p. 147).

Contudo, o cinema também dispõe do artifício da câmera subjetiva, a partir da qual se adota o ponto de vista de um personagem, “imitando mais ou menos a ‘filtragem’ pelo seu olhar” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 23), ou seja, forçando o espectador a ocupar o lugar desse personagem, ou ainda, a sê-lo.

É possível compreender que o posicionamento da câmera (objetiva ou subjetiva) rege os planos fílmicos e, conseqüentemente, a interpretação que o espectador faz deles.

Ademais, segundo Martin, a escolha de cada plano

é condicionada pela clareza necessária à narrativa: deve haver adequação entre o tamanho do plano e seu conteúdo material, por um lado (o plano é tanto *maior* ou *próximo* quanto menos coisas há para ver), e seu conteúdo dramático, por outro (o tamanho do plano aumenta conforme sua importância dramática ou sua significação ideológica) (MARTIN, 2013 [1985], p. 39-40, destaques do autor).

Isso significa dizer que os planos são células, cujas características que resultam das especificidades da câmera cinematográfica carregam efeitos de sentido. Mas, para além de *como* se comporta a máquina de filmar, as escolhas do *que* vem à tona no plano também influenciam a leitura. É o caso dos jogos de luzes e cores e da trilha sonora, por exemplo.

Sobre a iluminação nos planos, Jullier e Marie afirmam que a direção da luz

pode apoiar a história, em virtude das conotações ligadas em certa tradição histórica aos conceitos de sombra e de luz (o reino das sombras em oposição ao conhecimento platoniano, por exemplo). Além da direção na qual ela cai, a própria quantidade de luz que cai sobre o sujeito pode enriquecer um retrato psicológico (JULLIER; MARIE, 2009, p. 38).

No que tange à trilha sonora, os autores ressaltam que essa é tradicionalmente a especificidade rejeitada nas leituras de filmes (JULLIER; MARIE, 2009, p. 39). Isso porque, segundo eles,

O vocabulário, a cultura, as visões de mundo (expressão reveladora) dos humanos são mais adaptados ao universo visual do que ao seu correspondente sonoro. No cinema, um e outro universo se completam, se refletem ou se combatem em uma interação perpétua: por isso é comum falar em “combinações audiovisuais”. Não se pode, entretanto, impedir o som de existir como tal e de fazer efeito acima da imagem (JULLIER; MARIE, 2009, p. 39).

A trilha sonora – e a ausência dela, ou seja, o silêncio –, dessa forma, é um elemento que contribui para a concretização do sentido almejado pela visualidade, interagindo com o que está sendo mostrado, ou apontando para algo *fora-de-campo*¹⁸. Para que se compreenda o que a utilização de um som está sugerindo ao espectador, Jullier e Marie defendem a tradicional separação da matéria sonora em ruídos, música e palavras (JULLIER; MARIE, 2009, p. 39).

Ruídos podem tanto atender às expectativas do que é ilustrado na tela (ensurdecendo o público com a detonação de uma bomba, indicando a aproximação de alguém com um passo que faz ranger o chão de madeira, etc.), quanto apoiar sentidos de ordem simbólica (indicando o isolamento do protagonista com o bater de uma porta, por exemplo) (JULLIER; MARIE, 2009, p. 39).

A música, por sua vez, tem o poder de “colocar o público em um nível diferente e captar as suas emoções em vez de suas mentes conscientes” (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 58), ou seja, é capaz de reger sua reação diante da carga dramática apresentada pelas imagens (o assassinato de Marion Crane em *Psicose* (*Psycho*, 1960) talvez não produzisse o mesmo sentido, com a mesma intensidade, se, em vez dos violinos friccionados de Bernard Herrmann, o espectador ouvisse apenas o chuveiro ligado e os gritos da vítima). Além disso, “a familiaridade com uma linguagem musical permite o acesso a efeitos de sentido” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 41) – o que nos mostra que a música é um elemento que pode exigir conhecimento prévio do leitor do filme para o alcance de sua interpretação.

Já as palavras “pronunciadas em voz alta constituem os sons mais frequentemente lidos apenas pelo que transmitem de significado codificado” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 41), ou seja, as palavras, sem as quais dificilmente se conta uma história, são responsáveis por dar sentido a quase totalidade do filme. Aliada a isso está a ideia de que a voz humana tem a capacidade de causar um efeito direto e denotar o perfil de um personagem: o tom grave do sedutor, a estridência do tagarela, etc. A voz em *off*¹⁹ é o recurso que “fornece a prova mais evidente do poder dos sons vocais de valer por uma pessoa inteira” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 41), uma vez que constitui a referência – a única, em alguns casos – a um personagem, o qual

¹⁸ O campo de um plano “é delimitado pelo quadro, mas acontece, freqüentemente, que elementos não vistos (situados fora do quadro) estejam, imaginariamente, ligados ao campo, por um vínculo sonoro, narrativo e até mesmo visual” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 132).

¹⁹ Técnica de narração cinematográfica na qual o público do filme ouve uma voz, mas não vê quem está falando.

pode ser reconhecido e interpretado pelo espectador a partir das características de sua voz.

Contudo, podemos dizer que os sentidos sugeridos pelo material sonoro, especialmente a música, são mais eficazes se lidos no âmbito da sequência, a qual constitui “um conjunto de planos que apresenta uma unidade espacial, temporal, espaço temporal, narrativo (a unidade da ação) ou apenas técnico (planos que se seguem, filmados com algumas regras comuns)” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 42). Em outras palavras, a sequência diz respeito a um acontecimento da história ocorrido em um dado momento e local, podendo envolver algum(s) personagem(s). Assim, não há como – nem por que – pensar em um número mínimo ou máximo de planos para identificar cada sequência de um filme, devido justamente à existência de planos-sequências, isto é, sequências compostas por apenas um plano.

A técnica de edição responsável pela junção dos planos é chamada de montagem. Essa, por sua vez, também possui um leque de recursos disponíveis para sua realização. Jullier e Marie dizem que

Graças a um hábito profundamente arraigado, o espectador de cinema tende a ligar dois planos que se seguem. Esse vínculo é susceptível de assumir diferentes formas, e as conexões que sustentam um plano A e um plano B consecutivos estabelecem facilmente vários níveis de interpretação. [...] A montagem, efetivamente, é antes de tudo a elipse (JULLIER; MARIE, 2009, p. 44).

Assim como ocorre na leitura de textos literários, o leitor de filme também é comumente acionado para preencher lacunas, ou seja, inferir ações omitidas durante a passagem de um plano a outro. Trata-se também do estabelecimento de um fluxo, uma linearidade narrativa, sendo que o espectador tende a ler em continuidade a passagem do plano A ao plano B quanto melhor o início do segundo estiver conectado ao fim do primeiro (JULLIER; MARIE, 2009, p. 46).

Para elucidar essa fluidez de leitura da torrente audiovisual, os autores lançam mão dos dois tipos de *raccord*, isto é, termo que designa a prática de montagem na qual “as mudanças de planos são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda sua atenção na continuidade da narrativa visual” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 251).

O primeiro tipo de *raccord* é o de movimento: quando ocorre uma associação de rapidez na conexão entre os planos A e B, comumente combinado com um objeto

de ligação, ou melhor, “qualquer coisa ou qualquer pessoa continua a (ou termina de) executar em B um trajeto iniciado em A” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 46). Em virtude da percepção humana, frequentemente o *raccord* de movimento suprime algum(s) *frame(s)* durante a passagem de um plano a outro a fim de que o espectador absorva o corte no fluxo – e, devido a essa possibilidade de supressão, esse tipo de *raccord* é considerado elíptico (JULLIER; MARIE, 2009, p. 46).

É chamado *raccord* de olhar o segundo tipo frisado pelos autores e também o mais significativo, pois se refere à representação, no plano B, do objeto/indivíduo observado por um personagem apresentado no plano A (é o caso, por exemplo, de um personagem que, no primeiro plano, aparece lendo uma carta, a qual surge para o espectador no plano seguinte).

Jacques Aumont e Michel Marie destacam três efeitos produzidos pelo *raccord* de olhar:

- ele é a simbolização de uma percepção da continuidade do mundo físico, que é visível: contínuo espacial, manutenção da lateralidade esquerda/direita, centralização psicológica, reversibilidade da relação de visão;
- em termos de crença, é um princípio de continuidade das causas: reconstituição de um acontecimento unitário, interação dos planos;
- em termos cognitivos, ele é a simbolização da diferença dos objetos visíveis e de nossa apreensão do mundo como objetos sobre um fundo (AUMONT; MARIE, 2003, p. 251-252).

Dessa forma, o *raccord* sobre um olhar contribui para a noção de continuidade da obra cinematográfica, espacial e causalmente, bem como para a interpretação dos elementos que compõem a *mise-en-scène*²⁰. Por meio desse tipo de *raccord* que o espectador é posto em contato direto com a subjetividade de um personagem, a qual, além de agir como guia para a simpatia (com quem e/ou o que é ilustrado), colabora para a inserção do espectador na narrativa fílmica (AUMONT; MARIE, 2003, p. 252).

No último nível encontramos o filme como um todo, junção de todas as sequências, a história contada. Jullier e Marie afirmam que

Contar em imagens e em sons supõe, em primeiro lugar, selecionar algumas peripécias de preferência a outras, depois as mostrar em certa ordem e em certo grau de clareza, eventualmente inscrevendo-as em certo quadro de apresentação, mas com certeza propondo ao público um posicionamento ético e estético (JULLIER; MARIE, 2009, p. 60).

²⁰ Termo derivado do teatro que designa a “organização dos objetos dentro do quadro da câmera” (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 128).

A narração de uma história em um filme, portanto, nunca é imparcial, ou seja, é sempre fruto de escolhas pontuais, de um trabalho de seleção entre uma variada gama de opções estéticas, dentre as quais será escolhida a mais adequada para a transmissão do sentido que se almeja passar ao público.

Comumente, os filmes retratam personagens em situação de *desequilíbrio* que, em algum momento, encontram um objetivo para atingir e, com isso, reestabelecer o equilíbrio (JULLIER; MARIE, 2009, p. 60). Para que esse trajeto funcione, é necessário organizar o que Jullier e Marie chamam de *peripécias*: recursos que podem atribuir acontecimentos ao acaso e/ou à necessidade. Para diferenciar esses dois recursos, os autores elencam dois filmes de terror cujos protagonistas morrem em circunstâncias sobrenaturais: *Maníacos* e *A bruxa de Blair* (The Blair Witch Project, 1999). Entre eles, há “uma grande diferença em termos de recursos da história: os primeiros morrem por acaso na cidade fantasma; os segundos por necessidade na terra maldita (eles querem filmar uma reportagem)” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 60). Nesse exemplo, cada possibilidade evoca uma conotação ideológica diferente: o acaso é associado pelo espectador à má sorte dos protagonistas, enquanto o segundo mostra que a morte resultou da curiosidade, do desejo e da despreocupação das vítimas (JULLIER; MARIE, 2009, p. 60).

Outro recurso importante de que dispõe a atividade de contar em imagens diz respeito à distribuição do saber ao espectador. Para Jullier e Marie, mais do que o “quebra-cabeça formar ou não uma imagem completa uma vez acabado, a arte da narrativa consiste em apresentar as peças em certa ordem e certo ritmo” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 62). Se tomarmos como exemplo a trama de um filme policial, duas distribuições são possíveis: iniciar a projeção a partir da descoberta de um corpo – colocando, assim, o público em igualdade de saber com o detetive –, ou mostrar o desenvolvimento do assassinato antes que esse seja descoberto – elevando o conhecimento do espectador em relação ao do investigador (JULLIER; MARIE, 2009, p. 62). Logo, cada forma de distribuição das informações acarreta uma leitura diferente ao leitor do filme e auxilia sua interpretação.

É evidente que o mesmo pode se dar em textos literários (o narrador pode ou não revelar ao leitor a identidade do homicida no início do romance). No entanto, o cinema também possui suas especificidades para apresentar o saber ao público. Por exemplo: quando os protagonistas na tela estão entrando em lugares de modo furtivo

(como espiões na base inimiga), é uma ferramenta comum no cinema – para informar o espectador dessa circunstância – mostrar, entre a câmera (posição de visão do público) e os personagens, obstáculos um pouco fora de foco (JULLIER; MARIE, 2009, p. 62).

Em suma, a leitura de um filme, para Jullier e Marie, funciona em razão da distância a partir da qual ela é feita, uma vez que a interpretação de um mero plano

conduz quase certamente a entrar nos detalhes e na regulação dos parâmetros técnicos e a flertar com a leitura genética. Um passo para trás permite vislumbrar uma sequência – o encadeamento dos planos, o choque das imagens justapostas. O novo significado que nasce da consecução de duas figuras consiste, assim, no que é essencial ao trabalho de leitura. A cenografia – uma composição que engloba o simples jogo das regulações técnicas – se revela e o filme começa a fazer sentido. Um passo a mais e, pela articulação das sequências entre elas, a obra se constitui, acabada, quase autônoma – na verdade, ela não o é jamais, pois sua leitura mobiliza muitos códigos e múltiplos conhecimentos previamente requeridos, todos objetos exteriores a ela. Nesse estágio, é possível apreciar a forma como a história foi contada e, literalmente, “falar do filme” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 20).

Assim, a leitura de filmes – embora compartilhe características da leitura de literatura²¹ – abrange a compreensão de recursos próprios da linguagem cinematográfica e, inclusive, provenientes de outras artes. Como um romance, o filme também demanda saberes prévios do seu destinatário, pois por meio deles o espectador *crítico*, em oposição ao espectador *inocente* – retomando a terminologia elucidada por Jouve –, está apto para considerar passo a passo os níveis de plano, sequência e filme para, então, chegar ao sentido e à significação da obra cinematográfica.

²¹ A relação de consubstancialidade entre leitor e personagem pode ser equiparada à experiência do ponto de vista fornecido pela câmera subjetiva do filme, por exemplo.

6 Cinema + Literatura: um breve panorama

Desde o seu nascimento, em 1895²², a sétima arte – que ainda é jovem, se comparada às outras seis – flerta com a literatura. *Cinderela*, clássica estória infantil, por exemplo, teve sua primeira adaptação fílmica em 1899²³: em seis minutos, o cineasta Georges Méliès, um dos precursores da arte cinematográfica, transpôs para o sistema fílmico um dos textos mais populares da humanidade. Se a díade cinema-literatura existe desde a França do final do século XIX, no Brasil, essa relação também se deu precocemente: a primeira transposição fílmica da literatura brasileira de que se tem registro data de 1908 e foi baseada em *O Guarani* (1857), de José de Alencar²⁴.

No âmbito crítico-teórico, entre as décadas de 1920 e 1930, cineastas pertencentes ao movimento *avant-garde* da cultura europeia lutaram pelo *cinéma pur*, que “pretendia proteger o cinema da literatura, favorecendo a autonomia de sua medialidade, da mesma forma que a literatura já havia condenado tacitamente a transposição fílmica” (PAECH, 2013, p. 54). Assim, o caráter comercial da indústria fílmica era repudiado ao mesmo tempo em que a ausência de diálogos com outras artes, principalmente a literatura, no fazer cinematográfico era defendida.

Contrário a essa homogeneidade cinematográfica, na década de 1950, André Bazin lança o termo *cinéma impur*, a partir do qual defende o caráter híbrido do cinema e mostra-se favorável às adaptações. Diz ele:

O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história. Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas (BAZIN, 1991 [1958], p. 84).

Para Bazin, seria impossível que o cinema escapasse ileso aos efeitos das artes mais antigas e que a adaptação, apesar de desprestigiada pela redoma crítica da época, “é uma constante da história da arte” (BAZIN, 1991 [1958], p. 84). Assim,

²² O mecanismo de projeção de imagens em movimento, cuja invenção é atribuída aos irmãos Auguste e Louis Lumière, teve sua primeira demonstração pública em 1895, na França.

²³ O nascimento da narrativa cinematográfica deve-se à produção, de 1896, *La Fée aux Choux* (*A Fada do Repolho*), de Alice Guy-Blaché. Embora muitas de suas realizações tenham sido atribuídas a outros cineastas e seu nome tenha permanecido ausente nos registros históricos da indústria cinematográfica até a década de 1950, hoje, Blaché é considerada a *mãe* do cinema de ficção.

²⁴ Cf. SCHVARZMAN, Sheila; IANEZ, Mirrah. O Guarani no cinema brasileiro: o olhar imigrante. In: **Galaxia**, São Paulo, n. 24, p. 153-165, dez. 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/9123/9458>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

podemos pensar o cinema como uma manifestação iniciante, a qual buscou moldar paulatinamente suas especificidades, partindo dos estatutos de suas antecessoras.

Entretanto, como já foi salientado na introdução deste trabalho, a relação entre literatura e cinema é perpassada por empréstimos mútuos, ou seja, se a literatura *educou* a sétima arte, essa também influenciou no processo de reformulação daquela.

Os romances do século XX, em meio a uma renovação da escrita literária, visaram à *impressão de realidade* produzida pelos filmes, pois, segundo Christian Metz, numa paráfrase de Albert Laffay, “mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real” (METZ, 2010 [1968], p. 16). Isso ocorre devido ao movimento exercido pela câmera do filme que, dentre outras sensações, confere aos objetos e personagens uma espécie de materialidade, da qual surgirá a *impressão de realidade*, que, por sua vez, irá desencadear fenômenos de participação, afeição, repulsa, percepção crítica, etc.

Assim, ao se firmar como arte legítima, o cinema passou a ser visto como a melhor forma de ilustrar a vida urbana moderna em meio ao seu ritmo acelerado, aos avanços das reproduções técnicas e ao modo industrial de produção artística, e, valendo-se de recursos cinematográficos, os escritores modernos buscaram efeitos – como o da simultaneidade, por exemplo – para alforriar o texto literário, que, até o momento, era escravo da sequência linear (FIGUEIREDO, 2010, p. 25).

No entanto, Avellar destaca que a utilização de recursos essencialmente cinematográficos ocorria desde antes do cinematógrafo ser inventado. Diz o autor:

Como um pensamento cinematográfico pode se expressar também através de outras formas de composição, talvez seja possível dizer que o cinema começou a existir antes mesmo do primeiro filme. E dizer que a invenção do cinematógrafo veio atender ao desejo de mostrar um movimento em pleno movimento, o tempo passando, desejo anterior à invenção do mecanismo que tornou possível a realização de filmes. Este desejo estimulou a invenção de desenhos, pinturas, textos e músicas (digamos) cinematográficas, cinema antes mesmo do primeiro filme. Não foi a invenção do cinematógrafo que tornou possível o cinema, mas, ao contrário, a vontade de fazer cinema é que tornou possível a invenção do cinematógrafo (AVELLAR, 2007, p. 56).

Isso explica o fato de Júlio Bressane ter identificado conceitos de montagem cinematográfica na prosa de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (AVELLAR, 2007, p. 94), romance que adaptou para a película em 1985. Assim, nascido o cinema, houve, então, outros casos em que a literatura dialogou com ele. Os romances da série *noir*

poderiam ser vistos como roteiros cinematográficos ampliados (FIGUEIREDO, 2010, p. 17) e, segundo Bazin, foram “escritos com dupla finalidade e em vista de uma possível adaptação por Hollywood” (BAZIN, 1991 [1958], p. 82). A publicação do roteiro *L'Année dernière à Marienbad*, de Alain Resnais, em 1961, influenciou o *nouveau roman*, cuja característica central era provocar no leitor, a partir de configurações literárias, efeitos de sentido comumente proporcionados por imagens (FIGUEIREDO, 2010, p. 17).

No Brasil, esse diálogo pode ser identificado no *romance cinematográfico* de Mário de Andrade, datado de 1927: *Amar, verbo intransitivo*. Segundo Avellar, o livro segue tão estritamente a montagem cinematográfica, a ideia de fragmento e o ritmo ágil, que parece ser exposto como um filme e, por isso, o leitor “é convidado a ler como se fosse um espectador de cinema” (AVELLAR, 2007, p. 62), ou seja, a narrativa literária é cinematográfica em sua estruturação.

Outro exemplo brasileiro é *Vidas Secas*, cuja transposição às telas, em 1963, foi feita pelo paulista Nelson Pereira dos Santos. O diretor e roteirista disse, em entrevista publicada na *Revista IBM* no ano de 1984, que o romance de Graciliano Ramos “é tão rico em imagens, os detalhes são tão surpreendentes, que já é uma espécie de roteiro” (AVELLAR, 2007, p. 47). A equiparação de *Vidas Secas* a um roteiro nos remete à ideia de que a obra de arte nasce para ser reproduzida (BENJAMIN, 1986 [1935/1936], p. 171) e que essa reprodução pode estar sujeita a uma variedade de meios – sejam eles literários, cinematográficos ou mesmo interacionais (*videogames*).

Considerando toda a *inspiração* que o cinema acarretou à literatura, podemos pensar, então, numa repartição da literatura entre antes e depois do cinematógrafo. Destarte, o fato da literatura ser anterior ao cinema não justifica a adoção de uma postura equivocada que hierarquiza o valor cultural dessas duas linguagens artísticas – mesmo que tal pensamento tenha vigorado entre os intelectuais conservadores enquanto o cinema se tornava popular e o teatro, por exemplo, só atingia uma minoria rica e selecionada.

O desprestígio sofrido pelas adaptações cinematográficas, mesmo que cadenciado, ainda existe. Robert Stam elenca seis termos que resumem esse preconceito:

1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo das aparências dos fenômenos); 4) logofilia (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); 5) anti-corporalidade (um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso); 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”) (STAM, 2006, p. 21).

A todos esses termos é possível juntar o receio de *substituição*, pois o leitor teme que sua obra favorita desvaneça devido à adaptação fílmica e, então, não considera que, ao contrário do que ocorreu entre litografia e fotografia, o cinema não intenta aperfeiçoar o que está adaptando, mas criar algo novo e diferente a partir disso.

Como vimos no capítulo sobre leitura, o imaginário do público de textos literários rege a representação que esse faz dos personagens, conferindo ao leitor uma sensação de consubstancialidade em relação a eles. Para Jouve, essa é a causa da decepção quase instantânea que toma conta dos leitores quando os personagens, até então apenas *imaginários*, se tornam seres de carne e osso:

A personagem que, ao longo de sua leitura, chegava à existência pelas representações imaginárias do leitor, apresenta-se na tela como um outro absoluto na produção do qual o espectador não participa. A ligação íntima que unia o leitor às criaturas fictícias é totalmente rompida (JOUVE, 2002 [1993], p. 116).

Isso geralmente acarreta a visão preconceituosa de que a adaptação, enquanto *cópia*, é inferior ao *original* por não o retratar com a devida sequência de fidelidade. Porém, essa insistência na fidelidade, por derivar “das expectativas que o espectador traz ao filme, baseadas na sua própria leitura do original” (JOHNSON, 2003, p. 42), é um falso problema, pois considera uma posição subjetiva em detrimento de diferenças intransponíveis entre as linguagens.

No que tange ao tratamento crítico/analítico das adaptações, James Naremore nos diz que

a maioria das discussões sobre adaptações cinematográficas pode ser resumida por um cartum da *New Yorker*, que Alfred Hitchcock uma vez descreveu para François Truffaut: duas cabras estão comendo uma pilha de rolos de filme, uma delas diz para a outra, 'Pessoalmente, eu gostei mais do livro'. Até mesmo quando artigos acadêmicos sobre o assunto não estão diretamente preocupados com a adequação artística ou fidelidade de um certo filme em relação a sua amada fonte, eles tendem a ter um alcance estreito, inerentemente respeitoso do 'texto precursor', e constitutivo de uma série de oposições binárias que a teoria pós-estruturalista tem nos ensinado a desconstruir: literatura versus cinema, alta cultura versus cultura de massa, original versus cópia²⁵ (NAREMORE, 2000, p. 2, destaque do autor, tradução nossa).

Assim, além da abordagem acadêmica limitada e muito presa ao texto-fonte da adaptação, a hierarquização de termos como *original* e *cópia* também pode ser contestada. Robert Stam traz à luz o Desconstrutivismo, representado pelo filósofo francês Jacques Derrida, para afirmar que essa corrente ajudou a desfazer binarismos excessivamente rígidos como, por exemplo, original *versus* cópia – ou seja, “numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido” (STAM, 2006, p. 22), uma vez que o original existe em função de haver uma ou mais cópias suas. Em suma, é possível dizer que as adaptações legitimam a originalidade e atestam a importância do que adaptam.

²⁵ “most discussions of adaptation in film can be summarized by a *New Yorker* cartoon that Alfred Hitchcock once described to François Truffaut: two goats are eating a pile of film cans, and one goat says to the other, ‘Personally, I liked the book better’. Even when academic writing on the topic is not directly concerned with a given film’s artistic adequacy or fidelity to a beloved source, it tends to be narrow in range, inherently respectful of the ‘precursor text’, and constitutive of a series of binary oppositions that poststructuralist theory has taught us to deconstruct: literature versus cinema, high culture versus mass culture, original versus copy” (NAREMORE, 2000, p. 2).

7 Roteiro de cinema: uma espécie de crisálida

Syd Field diz, em seu *Manual do Roteiro*, que o roteiro cinematográfico “é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática” (FIELD, 2001, p. 11). Assim, é possível pensar que se o roteiro fosse um texto literário, ele se encaixaria no gênero dramático, uma vez que descreve cenários e se desenvolve a partir de diálogos com a finalidade de ser, posteriormente, representado num filme.

Para além dessa visão essencialmente estrutural, Avellar diz que o roteiro não pode ser limitado à anotação por escrito de diálogos e ações, visto que é também “um estímulo para que em outras leituras e em conversas artistas e técnicos se deixem contagiar pela febre que tomou conta do diretor e o levou a ver/delirar tudo aquilo” (AVELLAR, 2007, p. 218-219), ou seja, é a exteriorização das imagens que surgiram antes mesmo do filme ser rodado.

A respeito dos roteiros escritos a partir de textos literários, Avellar afirma que esses, mais ainda que os roteiros chamados *originais*, desenvolvem uma espécie de trabalho

de recuperação das imagens que estimularam a invenção da palavra. Roteiros adaptados são uma ponte de mão dupla: a leitura avança em direção às imagens do filme a ser feito e, simultaneamente, recua para a imagem que o autor viu antes de escrever (como se essas imagens fossem o roteiro para o livro ou o filme imaginário que ele adapta no livro) (AVELLAR, 2007, p. 219).

Entretanto, a tônica que perpassa a discussão acerca da natureza do roteiro cinematográfico é a de que esse texto não deve ser escrito e publicado sem o objetivo de ir para a tela de cinema, tendo em vista que ele só atinge a completude no corte final do filme – daí o seu caráter funcional e interdependente. No entanto, uma recente gama de publicações de roteiros famosos tem “levado profissionais de cinema a defender a ideia de que estes constituem um novo gênero narrativo, capaz de despertar o interesse do leitor comum, não especializado” (FIGUEIREDO, 2010, p. 40), pondo à prova a suposta subordinação desses textos às películas. Jean-Claude Carrière é taxativo quando o assunto é a relação entre roteiro e filme:

Não posso entender como é possível dissociar um roteiro de um filme, apreciá-los separadamente. [...] Não tenho a mínima ideia do tipo de monstro que poderia ser um filme *bem dirigido*, mas *mal escrito*. Seria

uma criatura híbrida, quase inimaginável. [...] Na verdade, um bom roteiro é aquele que dá origem a um bom filme. Uma vez que o filme esteja pronto, o roteiro não mais existe. Provavelmente, é o elemento menos visível da obra concluída. Parece ser um todo independente. Mas está fadado a sofrer uma metamorfose, a desaparecer, a se fundir numa outra forma, a forma definitiva (CARRIÈRE, 2015 [1994], p. 117-118, destaques do autor).

O autor, portanto, considera que a avaliação de um filme deve ser feita a partir do todo, e como parte desse todo encontra-se o roteiro (CARRIÈRE, 2015 [1994], p. 117). Sozinho, na concepção de Carrière, esse texto escrito pouco ou nada diz, pois só existe em função da projeção futura, após a qual se esvairá, atingindo seu objetivo.

A essa ideia associa-se a metáfora proposta pela roteirista italiana Suso Cecchi D'Amico: o roteiro é uma crisálida, pois se converte em borboleta para, então, voar (COMPARATO, 1995, p. 21). Mas isso não significa dizer que os roteiros deixam de existir após a *mutação*; e não é o suficiente para afirmar que eles não possam nunca ser lidos/estudados. Ao contrário, é possível estabelecer análises comparativas entre um roteiro e um filme, haja vista que o segundo – a borboleta – é outro texto, que tem uma autoria com função diferente e, portanto, nem sempre segue à risca o que consta do primeiro.

Ademais, Doc Comparato estabelece relações entre a escrita de roteiro e a de dois gêneros literários: o dramático e o épico/narrativo. O autor diz que a especificidade do roteiro

no que respeita a outros tipos de escrita é a referência diferenciada a códigos distintos que, no produto final, comunicarão a mensagem de maneira simultânea ou alternada. Neste aspecto tem pontos comuns com a escrita dramática - que também combina códigos -, uma vez que não alcança sua plena funcionalidade até ter sido representado. A "representação" do roteiro, no entanto, será perdurável, em função da tecnologia da gravação (COMPARATO, 1995, p. 19).

Dessa forma, assim como uma peça teatral tem a *representação* como sua razão de ser, o roteiro também pulsa para transpor as fronteiras da escrita e invadir a materialidade visual da representação fílmica.

Em seguida, Comparato diz que os roteiros também se assemelham aos romances “na possibilidade de manipular a fantasia na narração, já não na sua capacidade de jogar com o espaço e o tempo de forma mais fidedigna” (COMPARATO, 1995, p. 19-20), ou seja, da mesma forma que o romancista, o escritor

de roteiros trama, narra e descreve, ainda que não disponha da mesma liberdade, quanto aos aspectos espaço-temporais que o literato.

Ainda sobre a relação entre roteiros e gêneros literários, Flavio de Campos vai mais além: apropria-se da categorização de Aristóteles para explicar a escrita de roteiros dramáticos, épicos e, também, líricos. O roteiro dramático é composto a partir dos jogos de ações, os quais o roteirista elenca para ser o ponto de foco da narração (CAMPOS, 2007, p. 330). Segundo o autor, a sequência de um roteiro dramático se dá pela

apresentação de um mundo e de seus personagens centrais, surgimento do problema dramático, começo dos jogos de ações dos personagens contra e a favor do problema, complicação do problema e intensificação dos jogos de ações, confronto final, ou seja, clímax dos jogos das ações entre uns e outros personagens, seguido do desfecho, ou seja, da solução do problema e do que decorre daí (CAMPOS, 2007, p. 331).

Assim, narrador de um roteiro dramático tem como objetivo não contar, mas *mostrar* alternadamente o desenvolvimento dos jogos de ações dos personagens, ou seja, ele deve narrar *mostrando* a história (CAMPOS, 2007, p. 333).

Já o roteiro épico tem como foco da narração uma terceira pessoa, da qual ele conduz a história, ou seja, uma fatia de vida pinçada de dentro da massa da estória pelo roteirista (CAMPOS, 2007, p. 333). Diferente do roteiro dramático, o épico, em geral,

possui um narrador que, posto do lado de um personagem, *conta* a estória que esse e os demais personagens viveram, num passado muito ou pouco remoto. Desse *contar* deriva, entre outras coisas, o uso confortável e pertinente de voz over, legenda, flashback e flashforward (CAMPOS, 2007, p. 336, destaques do autor).

Desse modo, o roteiro épico é caracterizado mais pelo ato de *contar* uma história do que pelo de *mostrar*. Com isso, o elemento espaço-temporal é mais vasto e maneável do que no roteiro dramático, o qual costuma percorrer um fluxo causal (CAMPOS, 2007, p. 334-335).

O roteiro lírico, por sua vez, está calcado no *eu*, no mergulho/expressão em/de si mesmo – seja esse *eu* um personagem, ou próprio narrador. Campos explica que, nesse tipo de roteiro,

o narrador centra o seu foco não em fatias de vida nem em jogos de ações, mas na percepção, cerebração ou expressão que ele ou um personagem realizam diante de fatias de vida, jogos de ações, incidentes ou o elemento de estória que seja. Como percepção é antecedida pelo objeto da percepção, muitas vezes, o narrador começa por narrar um elemento objetivo para, em seguida, entrar na sua subjetividade ou na do personagem e narrar como aquele elemento é percebido. Num roteiro lírico, os elementos épicos ou dramáticos estão, muitas vezes, a serviço de prover situação, motivação ou gradação ao mergulho do personagem ou do narrador para dentro de si (CAMPOS, 2007, p. 337).

Por conta disso, o roteiro lírico tende a aproximar e comparar elementos objetivos e subjetivos, sendo o emprego de metáforas uma ferramenta essencial para tanto (CAMPOS, 2007, p. 343). Ademais, para a construção de um roteiro lírico, basta que sejam expostos “o personagem-narrador, os seus pontos de foco e as formas de perceber e de narrar – isto é, *quem, o quê e como*” (CAMPOS, 2007, p. 341, destaques do autor), o que significa dizer que esse último tipo de roteiro – diferente dos dramáticos e dos épicos – não há necessariamente a definição de lugar, tempo, causa e consequência, levando-o a ser, muitas vezes, ambíguo e/ou breve demais. Destarte, o autor salienta que, devido a essas características, o roteiro lírico nunca será canônico (CAMPOS, 2007, p. 342).

Para fins de elucidação da *forma* tradicional e profissional dos *scripts*, voltemos a citar Field, segundo o qual o roteiro é composto por (a) *cabeçalho*, no qual é indicada a localização (externa ou interna) e o período (dia ou noite) em que se desenvolve a sequência; (b) *descrição*, sempre concisa, de personagens e lugares que aparecem e da ação instaurada na sequência; e (c) *diálogos* (FIELD, 2001, p. 160, destaques do autor).

Algumas vezes, o roteirista sugere ao diretor a focalização de algum objeto da *mise-en-scène*, embora isso não seja uma tarefa obrigatória. Segundo Field, o escritor de roteiros “*não é responsável* por escrever posições de câmara e terminologia detalhada de filmagem” (FIELD, 2001, p. 158, destaque do autor), pois sua tarefa é escrever ao diretor *o que* filmar, e não *como* filmar. Dessa forma, é aceitável a presença de sugestões no roteiro, as quais poderão ou não ser acatadas – mas as *instruções* de filmagem competem apenas ao diretor.

Por fim, sabemos que, quanto à categorização, há dois tipos de roteiro: o original – inspirado por uma ideia própria do roteirista – e o adaptado – fruto um texto pré-existente, geralmente literário. É necessário ressaltar que essa terminologia impede o reconhecimento da originalidade que há também nos roteiros adaptados,

quando, na verdade, esses podem ser tão *originais* quanto os chamados roteiros originais. Ou, ainda, podemos dizer que, provavelmente, não há roteiro original, se pensarmos – como destacado por Linda Hutcheon – no quão difícil (melhor dizer impossível) é produzir uma obra criativa sem que essa seja colonizada por outras. É a máxima de que “nada se cria, tudo se copia” sendo mais uma vez ratificada.

8 A Capitu de Dom Casmurro

8.1 Dom Casmurro: texto-fonte amabilíssimo

Em 1900, após ser editado um ano antes em Paris, Machado de Assis²⁶, já escritor renomado, lança no Brasil o seu oitavo livro: *Dom Casmurro*. O romance é todo contado por um narrador-protagonista chamado Bentinho, o qual começa sua narração informando como se transformou em Dom Casmurro – alcunha que intitula o livro. Após obter essa informação, o leitor é transportado ao ano de 1857, durante a infância do personagem, mais precisamente a uma conversa na sala de estar da casa onde morou durante a meninice, na Rua de Matacavalos. Lá, são apresentados os familiares de Bentinho: Dona Glória (a mãe), Tio Cosme e prima Justina – esses formavam “a casa dos três viúvos” (ASSIS, 2011 [1899], p. 56). À parte, encontra-se o *agregado* da família: José Dias. Mais tarde, aparecem o Pádua e a Dona Fortunata, pais de Capitu, a vizinha de Bentinho e por quem esse alimenta um amor.

O primeiro conflito da trama nasce a partir de uma promessa feita por Dona Glória quando concebeu Bentinho: “Tendo-lhe nascido morto o primeiro filho, minha mãe pegou-se com Deus para que o segundo vingasse, prometendo, se fosse varão, metê-lo na Igreja” (ASSIS, 2011 [1899], p. 63).

Como não queria ir para o seminário, o rapaz tentou dissuadir a mãe, mas acabou cedendo aos suplicios maternos. Muito dolorosa foi a separação de Bentinho e Capitu, que só ocorreu após um acordo entre os dois: ele não se tornaria padre e ela não se casaria com nenhum outro rapaz que não fosse ele. Após algum tempo cumprindo a promessa da mãe, o futuro padre de Dona Glória foi substituído por um filho adotivo e, com isso, Bentinho pôde finalmente abandonar a vida eclesiástica para formar-se em Direito e casar-se com Capitu, com a qual mudou-se para a praia da Glória.

²⁶ Joaquim Maria Machado de Assis nasceu em 21 de junho de 1839 no morro do Livramento, Rio de Janeiro. Aos 16 anos, o filho de um mulato com uma portuguesa açoriana, imigrada quando criança para o Brasil, começou a colaborar na *Marmota*, revista de Francisco de Paula Brito – renomado editor que apadrinhou Machado no início de sua vida intelectual. Dois anos depois, publicou o primeiro conto, intitulado *Três tesouros perdidos*. Exerceu o trabalho de crítico, cronista e repórter – acompanhando o cenário cultural de sua época – em revistas como *O Espelho* e *O Futuro* e, depois, de redator no *Diário do Rio de Janeiro*. Essas informações sobre o escritor fluminense foram baseadas na “Pequena biografia de Machado de Assis”, escrita por Luís Augusto Fischer, a qual se encontra na edição do romance *Dom Casmurro* utilizada nesta pesquisa.

Durante o período que passou no seminário, Bentinho criou amizade com outro seminarista que, assim como ele, também não tinha – e nem gostaria de ter – vocação para padre. Ezequiel de Sousa Escobar era seu nome. Rapaz robusto que queria trabalhar no comércio, perto das finanças. Era amante da matemática, mas foi com Sancha, a melhor amiga de Capitu, que ele celebrou matrimônio. Em pouco tempo, Sancha engravidou de uma linda menina, a qual chamaram familiarmente de Capituzinha.

O segundo conflito tem seu estopim durante a infância do primeiro e único filho de Bentinho e Capitu. Depois de um tempo tentando conceber, ela dá à luz a um lindo menino, cujo nome, Ezequiel, foi escolhido para homenagear o amigo Escobar. Entretanto, o que deveria ser motivo de felicidade eterna acabou gerando o pior dos ciúmes conjugais. Logo após a trágica morte (por afogamento) do amigo ex-seminarista, Bentinho começa a desconfiar de uma possível traição de Capitu. A semelhança entre o menino Ezequiel e Escobar acentua aquilo que o narrador-protagonista, Bentinho/Dom Casmurro, já tomara como certo: “que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me...” (ASSIS, 2011 [1899], p. 246).

O referido romance, portanto, apresenta um narrador-protagonista suspeito e nada imparcial (Bentinho). É por meio dessa perspectiva – única e imutável – que o autor deixa a determinação da culpa ou inocência de uma das personagens (Capitu) a cargo do leitor. E foi exatamente essa questão – “Ela traiu ou não traiu?” – que, por muito tempo, moveu a fortuna crítica e que ainda move alguns círculos de leitores comuns.

Dom Casmurro, como já informado, teve seu lançamento em 1900 – ou seja, cinco anos depois de José Veríssimo ter recuperado a *Revista Brasileira*, o que significou o advento de novas condições de produção intelectual. Regina Zilberman explica que a referida publicação não só representava

um meio apropriado para a comunicação com o público, como se apresentava com a aparência desejada: era especializada, destinada a uma audiência específica, que encarava a literatura como objeto elevado, e não mero passatempo. A presença da *Revista Brasileira*, ao final do século, é sintoma do novo *status* da crítica; e também da diversificação do público e possibilidade de se estabelecer novo diálogo com esses leitores diferenciados, mediados por um veículo próprio e um discurso técnico, para quem a literatura era alvo de consideração científica (ZILBERMAN, 2009 [1989], p. 89).

Quando essa nova situação entrava em voga, Machado de Assis já contava com publicações de renome como *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*. Assim, por já dispor de um considerável número de livros lançados, o autor foi, nessa circunstância, interpretado a partir do foco evolucionista – tendo isso repercutido na recepção do escritor, principalmente no que tange às filiações literárias de Machado (ZILBERMAN, 2009 [1989], p. 89).

Ao longo dos anos, críticos refletiram sobre o enquadramento da obra de Machado de Assis na historiografia da literatura brasileira, dentre os quais estão: José Veríssimo (1916), Nelson Werneck Sodré (1938), Lúcia Miguel Pereira (1950), Afrânio Coutinho (1969), Alfredo Bosi (1974) e Antonio Candido (1975) – esse último, embora não tenha reservado um capítulo restrito à análise machadiana em seu *Formação da Literatura Brasileira*, a referência a Machado perpassa muitos de seus escritos. Ademais, dentre os nomes citados, é importante destacar o de Lucia Miguel-Pereira: biógrafa de Machado de Assis, publicou, em 1936, o livro *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, no qual desvenda a vida e a obra do escritor fluminense.

No caso específico de *Dom Casmurro*, podemos ressaltar o trabalho de Lucia Serrano Pereira em *Um narrador incerto, entre o estranho e o familiar: a ficção machadiana na psicanálise*, de 2004, no qual discorre sobre os conceitos de estranho, angústia e mal-estar dentro do romance machadiano sob a ótica da Psicanálise.

Antonio Candido, em seu ensaio *Esquema de Machado de Assis*, identifica alguns vieses teóricos que alicerçaram a crítica à obra machadiana. A década de 1930 foi marcada por análises voltadas às filiações biográficas, as quais foram assinadas por nomes como Lucia Miguel-Pereira, Augusto Meyer e Mário Matos. Segundo Candido, essa foi a etapa

que poderíamos chamar de propriamente psicológica, quando os críticos procuravam estabelecer uma corrente recíproca de compreensão entre a vida e a obra, focalizando-as de acordo com as disciplinas em moda, sobretudo a psicanálise, a somatologia, a neurologia (CANDIDO, 1977, p. 20).

Já na década seguinte, prevaleceu as leituras filosófica-cristã e sociológica, conforme explica o autor:

A primeira quis focalizar em Machado de Assis, sem impurezas biográficas, mormente o que se poderia chamar de angústia existencial. É o caso de um dos seus melhores críticos, Barreto Filho, cujo livro é uma das interpretações mais maduras que possuímos de sua obra. [...] Numa situação nem

psicológica nem biográfica situou-se também Astrojildo Pereira, preocupado com os aspectos sociais da obra, mas pecando na medida em que fazia deste lado o que faziam os biografistas de outro, isto é, considerando a obra na medida em que descrevia a sociedade e, portanto, dissolvendo-a no documento eventual (CANDIDO, 1977, p. 21).

De encontro à perspectiva de Astrojildo Pereira, Candido cita a de Roger Bastide, o qual contribuiu para o entendimento de que, ao invés de se perder em descrições para representar a natureza brasileira, Machado a incorporava às narrativas, como um elemento funcional da composição literária (CANDIDO, 1977, p. 21).

Outro renomado crítico literário que escreve sobre Machado de Assis é Roberto Schwarz, o qual é responsável por dois textos sobre o autor carioca: *Ao vencedor as batatas* (1977) e *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990). Além desses títulos, Schwarz assinou, em 1997, o livro *Duas meninas*, o qual conta com dois ensaios: o primeiro – *A poesia envenenada de Dom Casmurro* – versa sobre o romance machadiano de 1899 e teve sua origem numa aula de concurso para professor titular de literatura brasileira, ministrada em 1990 na Unicamp; já o segundo ensaio – *Outra Capitu* –, inédito para a referida publicação, disserta sobre *Minha vida de menina* (1942), de Helena Morley. Com a junção desses dois textos numa única edição, Schwarz aproxima duas obras díspares em aparência, levantando questões nascidas dentro e fora da literatura.

No primeiro ensaio de *Duas meninas*, Schwarz ressalta que *Dom Casmurro* é dividido em duas partes: a primeira representa a luta do casal apaixonado para superar os obstáculos que dificultam a sua união e a segunda mostra, inicialmente, a felicidade conjugal para, depois, retratar os fatos que incidiram na derradeira conclusão da narrativa do velho casmurro. Ademais, Schwarz destaca que o romance machadiano

solicita três leituras sucessivas: uma, romanesca, onde acompanhamos a formação e decomposição de um amor; outra, de ânimo patriarcal e policial, à cata de prenúncios e evidências do adultério, dado como indubitável; e a terceira, efetuada a contracorrente, cujo suspeito e logo réu é o próprio Bento Santiago, na sua ânsia de convencer a si e ao leitor da culpa da mulher (SCHWARZ, 1997, p. 10).

Dentre as três leituras destacadas por Schwarz, todas legítimas, a terceira demorou a aparecer ao público, inclusive entre os críticos. Inicialmente, a

interpretação que vigorou foi a conformista, ou seja, a leitura que atribui total veracidade e confiança no discurso do narrador em virtude do seu prestígio poético e social (SCHWARZ, 1997, p. 10) – o que é compreensível, afinal, como destaca Schwarz,

como recusar simpatia a um cavalheiro distinto e sentimental, admiravelmente bem-falante, um pouco desajeitado em questões práticas, sobretudo de dinheiro, sempre perdido em recordações da infância, da casa onde cresceu, do quintal, do poço, dos brinquedos e pregões antigos, venerador lacrimoso da mãe, além de obcecado pela primeira namorada? (SCHWARZ, 1997, p. 10).

Só em 1960 que essas características, principalmente a obsessão pela primeira namorada, foram, pela primeira vez, lidas com olhos mais atentos. Helen Caldwell – “por ser mulher? por ser estrangeira? por ser talvez protestante?” (SCHWARZ, 1997, p. 9) – identificou que, se Capitu parece mesmo calculista e dissimulada, não há como associar essa descrição e seus indícios foram muito bem espalhados por narrador completamente imbuído na história que conta. Logo, não há como lê-lo sem o devido pé atrás. Caldwell trata *Dom Casmurro* como o Otelo brasileiro e, com isso, põe “a descoberto o artifício construtivo da obra, a ideia insidiosa de emprestar a Otelo o papel e a credibilidade do narrador, deixando-o contar a história do justo castigo de Desdêmona” (SCHWARZ, 1997, p. 11). A aproximação com a peça shakespeariana foi importante para que o enigma literário armado por Machado fosse desvendado (SCHWARZ, 1997, p. 11).

Outro crítico estrangeiro que se deteve no romance machadiano foi John Gledson. Em 1984, considerando a tese levantada por Helen Caldwell, o autor traz à luz questões do âmbito sociocultural para elucidar o ponto de vista de Bento Santiago. Essa nova perspectiva é explicada por Schwarz, que diz:

Em lugar do novo Otelo, que por ciúme destrói e difama a amada, surge um moço rico, de família decadente, filho de mamãe, para o qual a energia e liberdade de opinião de uma mocinha mais moderna, além de filha de um vizinho pobre, provam ser intoleráveis. Neste sentido, os ciúmes condensam uma problemática social ampla, historicamente específica, e funcionam como convulsões da sociedade patriarcal em crise (SCHWARZ, 1997, p. 11).

A relação com uma moça madura, fora dos padrões impostos pelo patriarcado, livre das amarras e, portanto, à frente de seu tempo – ao mesmo tempo que fascina o

jovem coração apaixonado da primeira parte do romance – fere o ego socialmente construído de Bento Santiago. Essa problemática está presente, por exemplo, no fato reconhecido por Bentinho de que Capitu era “mais mulher do que eu era homem” (ASSIS, 2011 [1899], p. 94).

No que tange aos contextos literário e intelectual nos quais surge *Dom Casmurro*, Schwarz salienta os romances policiais e a psicanálise que estavam nascendo e que se aparentavam com o texto machadiano (SCHWARZ, 1997, p. 12). Podemos dizer que esse contexto explica o viés maniqueísta – de busca pelo *mal*, pelo *verdadeiro(a) culpado(a)* – e psicológico reconhecível no romance.

Além disso, ao optar por um narrador unilateral e transformá-lo no eixo da forma literária, Machado de Assis inseria-se

entre os romancistas, além de ficar em linha com os espíritos adiantados da Europa, que sabiam que toda *representação* comporta um elemento de *vontade* ou *interesse*, o dado oculto a examinar, o *indício da crise da civilização burguesa*. Também na esfera local, das atitudes e idéias sociais brasileiras, as conseqüências da nova técnica eram audaciosas (SCHWARZ, 1997, p. 13).

Desse modo, ao pôr sob desconfiança uma figura tão distinta e tão cheia de credenciais e, ao menos aparentemente, acima de quaisquer suspeitas, Machado configura uma situação inédita, difícil de aceitar (SCHWARZ, 1997, p. 13), transgredindo construções sociais inquestionáveis na época e que, em maior ou menor grau, podem ser identificadas como dominantes até hoje. A esse respeito, Silviano Santiago conclui que o autor de *Dom Casmurro* intentou

desmascarar certos hábitos de raciocínio, certos mecanismos de pensamento, certa benevolência retórica – hábitos, mecanismos e benevolência que estão para sempre enraizados na cultura brasileira, na medida em que foi ela balizada pelo “bacharelismo”, que nada mais é, segundo Fernando de Azevedo, do que “um mecanismo de pensamento a que nos acostumara a forma retórica e livresca do ensino colonial”, e pelo ensino religioso. Como intelectual consciente e probo, espírito crítico dos mais afilados, perscrutador impiedoso da alma cultural brasileira, Machado de Assis assinala ironicamente nossos defeitos (SANTIAGO, 2000 [1969], p. 46).

O obscurantismo do narrador-protagonista, acentuado pelas suposições de semelhança física entre o menino Ezequiel e seu compadre Escobar²⁷ e de exagero no luto de Capitu devido à morte desse último²⁸, toma forma mais assustadora quando Bento cogita assassinar a família²⁹ e a si próprio. Em meio a esses pensamentos, vai ao teatro e assiste a *Otelo*. No entanto, ao invés de interpretar que

os ciúmes são maus conselheiros e as impressões podem trair, Bento conclui de forma insólita: se por um lencinho o mouro estrangulou Desdêmona, que era inocente, imaginem o que eu deveria fazer a Capitu, que é culpada! A indicação ao leitor não podia estar mais clara: a personagem narradora distorce o que vê, deduz mal, e não há razão para aceitar a sua versão dos fatos (SCHWARZ, 1997, p. 15).

Bento Santiago, portanto, assistiu às consequências do ciúme e possessão de Otelo e não entendeu nada; ou melhor, entendeu *o que quis* a sua própria mente mergulhada em obsessão. Esse comportamento é o que, como mostra Schwarz, deslegitima e invalida o discurso do narrador – confirmando, assim, que não é a *verdade* sobre Capitu o cerne do romance machadiano, mas a *verdade* sobre Dom Casmurro (SANTIAGO, 2000 [1969], p. 30).

Quando, ao final do romance, o sexagenário narrador conclui, numa conversa final com o leitor, que a Capitu perversa (esculpida por ele) já existia na namorada de sua infância³⁰, acaba abrindo também espaço³⁰ ao questionamento acerca do seu próprio caráter possessivo e ciumento. A lembrança de uma hipótese levantada por José Dias – o qual cumpre o papel de Iago no *Otelo machadiano* – sobre a conduta de Capitu enquanto o amado estava no seminário³¹, levou o narrador a uma

²⁷ “Nem só os olhos [de Ezequiel], mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira [...] Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo para se sentar comigo à mesa, receber-me na escada, beijar-me no gabinete de manhã, ou pedir-me à noite a benção do costume” (ASSIS, 2011 [1899], p. 228, acréscimo nosso).

²⁸ “As minhas [lágrimas] cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga [Sancha], e quis levá-la; mas o cadáver parece que a retinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã” (ASSIS, 2011 [1899], p. 220-221, acréscimo nosso).

²⁹ “Quando nem mãe nem filho estavam comigo o meu desespero era grande, e eu jurava matá-los a ambos, ora de golpe, ora devagar, para dividir pelo tempo da morte todos os minutos da vida embaçada e agoniada” (ASSIS, 2011 [1899], p. 228).

³⁰ “[...] se te lembras bem da Capitu menina, há de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca” (ASSIS, 2011 [1899], p. 246).

³¹ “– Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo, enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela...” (ASSIS, 2011 [1899], p. 143).

manifestação de agressividade³² anos antes do matrimônio e da paternidade. Assim, se a época em que se configurou o suposto caráter de Capitu não é possível precisar, a respeito de Bento Santiago, Schwarz é taxativo: “o ciumento da Glória já existia pronto e acabado no menino de Matacavalos” (SCHWARZ, 1997, p. 18).

As duas partes que dividem o romance, portanto, seguem uma continuidade que não prejudica o aspecto heterogêneo no qual se dá o andamento da narrativa (SCHWARZ, 1997, p. 35). Para isso, as duas faces do narrador-protagonista, “tão discrepantes, têm de ser alimentadas por uma escrita sistematicamente equívoca, passível de ser lida como expressão viva de uma como de outra, do marido ingênuo e traído bem como do patriarca prepotente” (SCHWARZ, 1997, p. 35). Essa empreitada é considerada por Schwarz como uma fórmula narrativa audaz e de difícil execução (SCHWARZ, 1997, p. 35).

Desse modo, seria possível manter a qualidade artística e a aura de *Dom Casmurro* ao adaptá-lo? Como representar o caráter especioso do narrador, responsável pela ambiguidade essencial ao sucesso do romance machadiano, numa linguagem, por exemplo, pautada na ferramenta mais digna de confiança: a imagem?

Poucos artistas, até então, propuseram-se esse desafio. Valendo-se da mesma classe midiática que o escritor fluminense (a literatura), Fernando Sabino intentou reescrever o romance machadiano a partir de uma perspectiva neutra, em terceira pessoa. O resultado foi *Amor de Capitu* (1998), no qual Sabino utilizou um narrador onisciente não tão neutro quanto deveria, uma vez que o ponto de vista apresentado foi, mais uma vez, o de Bento Santiago (ANDRADE, 2008, *on-line*).

No teatro, foram três peças lançadas: *Dom Casmurro* (1992), cujo libreto foi assinado por Orlando Codá; *Capitu* (1999), dirigida por Marcus Vinícius Faustini e premiada pela Academia Brasileira de Letras; e *Criador e Criatura: o Encontro de Machado e Capitu* (2002), que, considerada uma *livre adaptação*, foi dirigida por Bibi Ferreira.

Dom Casmurro também foi adaptado para o formato de histórias em quadrinhos, em 2013, por Felipe Greco e Mario Cau, os quais receberam o Prêmio Jabuti nas categorias “Livro Didático e Paradidático” e “Ilustração” pela adaptação. Além dessa, o romance machadiano foi quadrinizado por Ivan Jaf e Rodrigo Rosa, em 2012 – publicação que fez parte da coleção, lançada pela editora Ática, Clássicos

³² “A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue” (ASSIS, 2011 [1899], p. 161).

Brasileiros em HQ, a qual já contava com *Memórias de um sargento de milícias* e *O Cortiço* – e por Wellington Srbek e José Aguiar, em 2011.

No âmbito audiovisual, a minissérie *Capitu*, de 2008, é a adaptação televisiva da obra-prima machadiana. Já no cinema, *Dom Casmurro* recebeu uma abordagem contemporânea no filme *Dom* (2003) e uma tradicional em *Capitu* (1968). É a respeito do processo de produção dessa última que trataremos a seguir.

8.2 *Capitu*: adaptação oblíqua e dissimulada

Vimos, no sexto capítulo da presente dissertação, que a relação de empréstimos mútuos entre literatura e cinema, bem como o debate acerca dessa interação, ocorre desde o advento do cinematógrafo. No que tange à adaptação cinematográfica de textos literários, podemos dizer que essa prática, cada vez mais comum, *nasceu* com o cinema, de mãos dadas a ele. No Brasil, ela sempre esteve presente, em maior ou menor grau, entre as produções. Contudo, na década de 1970, foi implementada, em meio ao contexto ditatorial, uma política que estimulava à produção de traduções fílmicas de obras da literatura brasileira consideradas clássicas. Segundo Avellar, essa medida surgiu a partir de 1972, depois que “o poder havia propiciado então o aparecimento das pornochanchadas, cujo discurso troncho e grosseiro traduzia a linguagem da censura [...] Não se chegava à literatura de modo espontâneo, mas como talvez saída possível” (AVELLAR, 2007, p. 202).

Assim, os cineastas brasileiros se apoiaram na literatura mais como uma forma de driblar a censura – por meio da representação de imagens aceitas, não proibidas pelo regime – do que estimulados pela própria vontade de voltar-se à rica fonte literária. Jean-Claude Bernardet, num artigo datado de 1968 no qual expõe sua crítica acerca do desfalecimento do caráter inconformista pelo qual passava o movimento cinemanovista³³ na época, afirma que o cinema

é um instrumento de análise e de luta contra uma sociedade e uma cultura inaceitáveis, é uma procura de caminhos sociais, políticos, culturais e estéticos novos, uma invenção de formas de linguagem que se possam descobrir e expressar esses caminhos. Isso, senão de fato, pelo menos nas suas intenções, na sua razão de ser (BERNARDET, 2009 [1968], p. 140).

³³ Cinema Novo foi um importante movimento cinematográfico brasileiro, cujas produções costumavam estar imbuídas em temáticas sociais, como a busca por igualdade (racial, de classe, etc.).

Tendo em vista essa definição, a fuga dos criadores marginalizados pelo poder político para a aceitação quase garantida da literatura nacional configurava o sufocamento de um movimento artístico que, por anos, havia sido “quase uma expressão oficial do cinema brasileiro” (BERNARDET, 2009 [1968], p. 140). Avellar explica que, nesse período, voltar-se a obras literárias

era um convite a escrever algo nas entrelinhas, a acentuar uma questão apenas esboçada ou nem ali por meio de um especial modo de recitar. Algumas vezes, sem sequer alterar uma vírgula, transformava-se o sentido da cena, desenhando uma imagem quase livremente delirada e que, mesmo quando parecida, é diferente daquela sonhada pelo texto (AVELLAR, 2007, p. 202).

Isso significa que os cineastas, cuja expressão livre era impedida, viam nas adaptações o incentivo de inserir nas histórias e/ou nos modos de contar de outrem o que queriam deveras dizer. Entretanto, Bernardet, em 1978, chama a atenção ao fato de que a criação de um prêmio especial para adaptações fílmicas de textos literários dado pelo Ministério da Educação colaborou para uma corrida do ouro, ou melhor, dos romances (BERNARDET, 2009 [1978], p. 216). Se antes havia cineastas que adaptavam obras literárias movidos apenas por um livre interesse³⁴, após a instituição do prêmio, o que houve foi uma busca compulsiva por romances.

Bernardet reconhece que, nesse contexto, surgiram, sim, algumas obras interessantes, mas também afirma que a manobra governamental terminou de esfacelar o Cinema Novo e seus filmes críticos, além de gerar prejuízo considerável aos argumentos *originais* (BERNARDET, 2009 [1978], p. 216-218). Dessa forma, o governo deu um exemplo de coerção e dirigismo cultural, sem sequer precisar de medidas violentas para tanto: “bastou a criação de um sistema aparentemente favorável aos cineastas (o prêmio) para canalizar grande parte da produção no sentido desejado” (BERNARDET, 2009 [1978], p. 218).

Bastante próximo desse contexto quase que de imposição de adaptações da literatura brasileira, *Capitu* começou a ser escrito em novembro de 1967 pela renomada escritora paulista Lygia Fagundes Telles, em parceria com o crítico de cinema Paulo Emilio Salles Gomes. A ideia de fazer uma “adaptação livre” de uma

³⁴ É o caso das prestigiadas adaptações fílmicas dos romances *Vidas Secas* e *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, assinadas por Nelson Pereira dos Santos (1963) e Leon Hirszman (1971), respectivamente.

das obras-primas de Machado de Assis “sem abusar dessa liberdade a ponto de trair o texto original” (TELLES, 2008, p. 175) iniciou a partir da proposta do cineasta Paulo Cezar Saraceni de filmar o *Dom Casmurro* com um roteiro escrito por Lygia e Paulo Emilio. Vejamos, então, quem são esses adaptadores.

Lygia Fagundes Telles publicou seu primeiro romance, *Ciranda de Pedra*, em 1954. Ainda que não possa ser vinculada à chamada literatura feminina, a maioria de seus textos ficcionais costuma retratar a mulher e sua condição na sociedade (CUNHA, 2008, p. 133) – como, por exemplo, em *As meninas*, romance datado de 1973. Divorciada do seu primeiro marido, a escritora passou a viver com Paulo Emilio Salles Gomes, um dos fundadores da Cinemateca Brasileira. Se por um lado Lygia se interessou por cinema, por outro Paulo Emilio se aventurou na escrita de ficção: a reunião de três novelas publicada em 1977, *Três mulheres de três PPPês*, foi bem recebida pela crítica, sendo também uma delas levada ao cinema, em 1982, pelo amigo Paulo Cezar Saraceni³⁵. Cunha salienta a importância de Salles Gomes para a história da crítica cinematográfica brasileira, uma vez que esse “desencadeou no país a mais importante ação cultural na área de cinema” (CUNHA, 1996, p. 261).

Já o diretor do filme *Capitu*, Paulo Cezar Saraceni,

foi um dos cineastas que iniciou esse movimento renovador da estética cinematográfica [o Cinema Novo brasileiro], em 1962, depois de retornar da Itália, onde foi roteirista de Marco Bellochio – *L'alba romana*, 1961 – e aluno do Centro Experimental de Cinema de Roma (CUNHA, 2008, p. 134, acréscimo nosso).

Dentre seus filmes, podemos destacar *Porto das Caixas* (1962), seu primeiro longa-metragem, e *O Desafio* (1965), considerado um marco do Cinema Novo por ter tratado “do impacto causado pelo golpe militar de 1964 sobre jovens intelectuais que acreditaram em uma revolução popular no país” (CARVALHO, 2006, p. 294).

A razão que levou Saraceni a querer adaptar uma das obras-primas de Machado de Assis foi um interesse autêntico, ainda que o contexto histórico e político no qual o filme está inserido tenha também pesado nessa vontade. Ao adaptar *Dom Casmurro* à expressão fílmica, podemos dizer que estava ele mesmo, Saraceni, adaptando-se à conjuntura política desfavorável na qual se encontrava (CARVALHO, 2006, p. 302). A partir disso, Maria do Socorro Carvalho, trazendo à luz outro filme da

³⁵ As informações sobre os roteiristas Lygia Fagundes Telles e Paulo Emilio Salles Gomes expostas nesse parágrafo foram baseadas na biografia da autora, disponível no portal *on-line* da Academia Brasileira de Letras, e na apresentação do crítico de cinema no *site* da editora Cosac Naify.

mesma época – qual seja: *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman (1967) –, explica que, enquanto o filme de Hirszman

ocupava algumas salas de cinema e decepcionava críticos e público, Paulo César Saraceni terminava as filmagens de *Capitu*, cuja ação concentra-se na fase adulta dos personagens de *Dom Casmurro*, período entre 1865 e 1872. Além de evitar o risco de ser censurado, *Capitu* também apontava para o aspecto mercadológico do Cinema Novo, notadamente por ser o primeiro filme de Saraceni com a ambição de atingir mais de 100 mil espectadores (CARVALHO, 2006. p. 303).

No entanto, o público não prestigiou o filme, nem a crítica o recebeu com unanimidade. O que mais desagradou, inclusive aos que elogiaram a produção, foi a escolha da atriz Isabela – com quem o diretor manteve uma complicada relação amorosa – para dar vida à emblemática Capitolina (CARVALHO, 2006. p. 304). Ademais, houve, anos depois, quem considerou *Capitu* ineficaz tanto como adaptação, quanto como obra autônoma (MELLO E SOUZA, 1986, p. 4 *apud* CUNHA, 2008, p. 134).

Saraceni afirma que seu filme, *Capitu*, “é um filme sobre a cultura brasileira, na sua linha feminista; de meus filmes, o mais cinematográfico; tinha felicidade de dirigir os atores, mexer a câmera” (MIRANDA, 1990, p. 308-309 *apud* CUNHA, 2008, p. 134). Ao encomendar um roteiro baseado em *Dom Casmurro*, a intenção do cineasta era “deslocar o eixo temático do romance, centrando a história na personagem feminina” (CUNHA, 2008, p. 132), ou seja, ele desejava uma *adaptação livre* do romance machadiano.

Doc Comparato define esse tipo de adaptação como

um trabalho muito próximo da adaptação propriamente dita. Não há alteração da história, do tempo, de localizações nem de personagens. Consiste apenas em dar mais ênfase a um dos aspectos dramáticos da obra, criando uma nova estrutura para todo o conjunto. A história mantém-se íntegra, mas através de uma nova visão, de um novo ponto de vista criado pelo roteirista (COMPARATO, 1995, p. 333).

No entanto, apesar dessa ter sido a proposta dos adaptadores, a prática mostrou o contrário. Podemos identificar como enfatizado o aspecto da motivação econômica, dando a entender que *Capitu* planejou o casamento por interesse financeiro – o que também explicaria o suposto adultério. Assim, o destaque, nesse caso, corrobora a perspectiva que culpabiliza a esposa de Bento Santiago. Essa

interpretação pode ser exemplificada com uma passagem da décima sequência escrita no roteiro:

Apertando um pouco os olhos, Capitu vai desenredando a meada de linha. Bem-humorada, parece agora saborear o espanto da amiga. Umedece a ponta da linha nos lábios abotoados e tenta enfiar a agulha.
CAPITU Desde menina eu já conhecia tudo isso, quando eu não aparecia, dona Glória mandava me chamar. Adorava quando ela abria aquele cofre de veludo vermelho e ia tirando as jóias, uma por uma... Me lembro que um dia, de brincadeira, botei tudo em cima de mim, as gargantilhas, as pulseiras, os relógios... A graça que ela achou quando me viu brilhando feito um mostruário! (TELLES; GOMES, 2008 [1967], p. 37).

Embora a passagem acima não tenha ficado na montagem final do filme, as joias de Dona Glória carregadas por Capitu são, na sequência anterior de roteiro e filme, salientadas por Escobar:

O olhar de Escobar é irônico e inquieto. Examina de relance a marca do piano, faz um discreto Ahn... de avaliador e apanha a mão da luva que Sancha deixou cair.
ESCOBAR (*Entregando a luva à mulher.*) Por falar em estrelas, há uma constelação de diamantes e rubis cintilando num camafeu preso ao peito da sua encantadora esposa. É preciso ter fortuna para comprar uma jóia dessas. Ou não?... (TELLES; GOMES, 2008 [1967], p. 33).

No final da sequência, roteiro e filme mostram Sancha sugerindo que o casamento com o filho de Dona Glória foi um plano arquitetado por Capitu desde a mocidade, o que é negado pela última:

SANCHA No fundo, até que o pobre [José Dias] gostava de você, decerto nem pensava em estragar seu plano...
CAPITU Plano?
[...]
CAPITU (*Com voz mansa.*) Sancha querida, não houve propriamente um plano, procure entender isso. As coisas foram acontecendo... (TELLES; GOMES, 2008 [1967], p. 41-42).

O roteiro de Lygia e Paulo Emílio – e, conseqüentemente, o filme de Saraceni –, apesar de levar no título o nome da personagem Capitu, contém marcações que remetem ao uso de uma câmera objetiva, que narra em terceira pessoa. Esse narrador fílmico – ao não privilegiar a perspectiva de Capitu, nem a de Bento Santiago – acaba refém dos fatos preceituados pelo narrador literário, ou seja, não consegue se afastar criticamente desse ponto de vista (CUNHA, 2008, p. 135).

Além disso, identificamos no roteiro apenas a seguinte ocorrência de Capitu na *mise-en-scène*, sem o marido por perto:

O final da frase acaba por se perder no corredor onde ambos desaparecem. Capitu afasta-se para dar alguma ordem ao copeiro, que não se vê, ouve-se apenas quando ela chama discretamente, Domingos! Sancha faz sua ronda pela sala, percorrendo com curiosidade os quadros meio mergulhados na penumbra. Detêm-se de repente no teto onde estão pintadas guirlandas, arrepanhadas de espaço em espaço por pequenas andorinhas azuis. Toma nas mãos uma estatueta de porcelana (TELLES; GOMES, 2008 [1967], p. 36).

Antes da introdução acima, o personagem Bentinho já havia se retirado da sala na companhia de Escobar, deixando sozinhas Capitu e Sancha, as quais iniciaram um diálogo, do qual o filho de Dona Glória não participa. Desse modo, a única vez em que o espectador fica a sós com Capitu, ou seja, sem o testemunho/interferência do marido, é sugerida uma interpretação que remete diretamente à certeza de Bento Santiago sobre a dissimulação e culpabilidade da esposa. É como se Sancha, naquele momento, houvesse assumido o papel do narrador perscrutador e convicto do texto machadiano.

Assim, conforme salienta Cunha, o que resulta dessa operação é uma adaptação que,

ao reduzir, por transferências e interferências problemáticas, a rede intrincada das impressões do narrador literário – construída numa linguagem de sofisticadas sutilezas e dubiedades – a uma narração em terceira pessoa, opera de forma absolutamente afirmativa. Um filme em que a trama não evolui: fica parada, dando voltas sobre si mesma, presa às evidências da imagem: o “eis aqui” presentificador que caracteriza os fotogramas fílmicos (CUNHA, 2008, p. 148, destaque do autor).

Um fator técnico/formal identificado no início do roteiro foi a quebra da linearidade proposta no romance. *Dom Casmurro* rememora acontecimentos que partem da sua infância e se estendem até a morte de Ezequiel. Sendo assim, o roteiro condensa o texto literário e o adapta ao sistema cinematográfico – e, para isso, desloca os personagens para um presente, iniciado no casamento de Bentinho e Capitu e diferente no romance, e vale-se de *flashbacks* ao longo do texto a fim de remontar o passado. Em outras palavras, os roteiristas (Lygia e Paulo Emílio) utilizam um recurso cinematográfica para encaixar a complexidade e extensão do romance na sucinta forma de um roteiro fílmico.

Ademais, em relação ao *estilo* de escrita do roteiro, esse – por ter uma profissional da literatura como co-roteirista – apresenta estruturas romanceadas que demonstram o cuidado dos roteiristas na ilustração das ações internas e externas dos personagens. No excerto abaixo, o considerável uso de adjetivos, o emprego do superlativo e a pouca objetividade na descrição da sequência ilustram essa particularidade (fora dos padrões dos manuais) do roteiro de Lygia e Paulo Emilio:

Bentinho aproxima-se. Vemos seu olhar tristíssimo estender-se sobre o morto e de repente fixar-se em alguma coisa. A câmera, que também vai acompanhando esse olhar, pára e se fixa nesse outro alvo: duas mãos de mulher estão fortemente agarradas às bordas do caixão, como que impedindo que o levem. [...] E aquelas mãos muito brancas, crispadas sobre o negrume dos punhos do vestido, puxando o caixão para que os outros não o arrebatem. O olhar de Bentinho começa a subir pelas mangas negras do vestido até encontrar a dona daquelas mãos. Então o seu olhar se detém, estupefato: pois essas mãos nas bordas do esquife estão de tal maneira próximas e iguais, bem como iguais as mangas do vestido, mas tão iguais, que a idéia inicial só podia ser esta, as mãos pertencem a uma só pessoa, Sancha. No entanto, é a mão esquerda de Capitu que se agarra ao caixão com o mesmo desespero com que a mão direita da viúva também o segura no instante em que se preparam para levá-lo (TELLES; GOMES, 2008 [1967], p. 132).

Além disso, para fins de compreensão do imaginário dos adaptadores, vale ressaltar a reflexão de Cunha sobre o contexto de produção no qual se encontrava a roteirista de *Capitu*:

considerando a trajetória criadora da escritora Lygia Fagundes Telles, é possível compreender sua indecisão ao interpretar o texto literário: na época, certamente, já estruturava as personagens femininas que vestiria como *As meninas*, seu romance a ser lançado em 1973; ou as que povoam os contos de *Antes do baile verde* (1972). Obras nas quais pode-se dizer, sem dúvida, que está presente um dos temas obsessivos da autora – a infidelidade: “não a infidelidade imediata e grosseira das tramas folhetinescas, mas a do desencontro”, momentos em que Lygia assume, como narradora, o “ponto de vista lírico do traído”. Parece evidente que na construção de sua *Capitu* fílmica – juntamente com o marido Paulo Emilio – esse ponto de vista deve ter influenciado (CUNHA, 2008, p. 147-148).

Enfim, o potencial de transcrição da adaptação *Capitu* é posto sob dúvida já na primeira sequência escrita no roteiro, a qual apresenta uma indicação seguida à risca na transposição para a tela de cinema:

Sobre a cena agora estática, com um leve fundo musical (um trecho de *Ave-Maria* de Gounod), uma legenda: “As mulheres sejam sujeitas a seus maridos... Não sejam o adorno delas o enfeite dos cabelos eriçados ou as rendas de ouro, mas o homem que está escondido no coração. Do mesmo

modo, vós, maridos, coabitai com elas, tratando-as com honra, como a vasos mais fracos e herdeiras convosco da graça da vida” (TELLES; GOMES, 2008 [1967], p. 9).

A expressão *ipsis litteris* de uma passagem do romance *Dom Casmurro* (ASSIS, 2011 [1899], p. 193) como legenda – ocupando quase todo o espaço imagético do quadro – já demonstra o quão *presa* ao texto machadiano está essa adaptação que tanto se propôs *livre*.

9 Considerações finais

Ao longo da primeira parte da presente dissertação, traçamos um percurso teórico através do qual foi possível visualizar a fertilidade dos terrenos de estudo das relações entre literatura e cinema. Inicialmente, as discussões acerca da conceitualização de intertextualidade e o desencadeamento de outros termos a partir desse demonstraram que a coabitação entre textos move a produção artística e a criatividade de seus responsáveis.

A mesma ideia estendeu-se ao falarmos das relações de copresença entre diferentes mídias, as quais trazem também à luz a influência inquestionável dos avanços tecnológicos tanto na confecção, quanto na recepção de obras de arte. Ao advento de novas mídias, capazes de realizarem trocas mútuas, bem como ao surgimento de uma nova forma de recepção das obras midiáticas, está associado o fenômeno de *cultura das mídias* identificado por Lucia Santaella no início dos anos 1980.

Ressaltamos também que todo texto/mídia é perpassado por discursos, os quais, assim como ocorre na intertextualidade e na intermedialidade, dialogam entre si e coexistem em um mesmo texto/mídia, resultando em outro fenômeno: a interdiscursividade. Nesse sentido, José Luiz Fiorin mostrou-nos que a intertextualidade e a intermedialidade sempre pressupõem relações interdiscursivas – uma vez que essas últimas abarcam qualquer relação dialógica, seja ela entre textos ou mídias.

Exploramos o termo adaptação a partir do ponto de vista dos estudos de tradução, o que nos possibilitou reconhecer características que aproximam a tarefa do adaptador à do tradutor e o processo adaptativo ao tradutório. Por meio dessa associação, chegamos a Julio Plaza e seu estudo sobre *tradução intersemiótica*, bem como a Haroldo de Campos e sua defesa da tradução criativa, ou seja, da *transcrição* – a qual consistiu em um dos termos-chave que embasaram a análise crítica feita ao final desta dissertação.

Ademais, a perspectiva da adaptação como forma de *reciclagem*, conforme James Naremore, aliada a ideia de *sobrevida* das narrativas pensada por Jacques Derrida nos fez identificar uma função das adaptações em sua capacidade de dar *nova vida* às narrativas que adaptam.

Os postulados de Linda Hutcheon sobre adaptação possibilitaram a compreensão dessa forma milenar de manifestação (trans)criativa como a *norma* que rege a produção artística mundial e que, para tanto, necessita ser tomada como um produto formal – e autônomo –, como um processo de reinterpretação criativa e/ou como *adaptação propriamente dita*, ou seja, invariavelmente híbrida.

Assim, ao considerarmos juntos os três vieses segundo os quais podemos pensar as adaptações, foi possível concluir que essas são o resultado de leituras nas quais estão sempre imbuídos os adaptadores. Portanto, trouxemos à luz teorizações a respeito da prática leitora dos dois principais campos de interesse desta pesquisa – literatura (Vincent Jouve) e cinema (Laurent Jullier e Michel Marie) – e, com elas, entendemos que nenhuma adaptação, assim como nenhuma obra de arte, encontre-se abandonada em um limbo, mas, ao contrário, mergulhada em contextos sócio-histórico-culturais que influenciam tanto sua produção, quanto sua recepção (no lançamento da obra, ou muitos anos depois dele).

Na parte final desta dissertação, vimos que uma das obras-primas do escritor fluminense Machado de Assis, *Dom Casmurro*, apresenta, como seu principal elemento de sucesso, um narrador-protagonista cujo ponto de vista não poderia ser mais unilateral. A ambiguidade gerada pela narrativa e a inteligência com que o autor a mantém até a última página são fatores que chamaram a atenção de leitores e críticos e ainda incitam debates e estudos. Dessa forma, *Dom Casmurro* é uma obra literária inesgotável e eternizada na cultura nacional. Naturalmente, em meio ao perturbado contexto político gerado pelo golpe militar de 1964, ela foi a obra escolhida, para basear uma adaptação fílmica, pelo cineasta Paulo Cezar Saraceni – o qual elencou dois (não) roteiristas e incumbiu-lhes a tarefa de adaptar para o texto fílmico o romance machadiano e suas “incongruências, passos obscuros, ênfases desconcertantes, que vão formando um enigma” (SCHWARZ, 1997, p. 9).

Aceito o desafio, a proposta de Saraceni era construir uma narrativa sobre *Capitu* – o que aniquilaria as incongruências citadas por Schwarz e cairia na equivocada leitura de que era a esposa que precisava ser decifrada em vez do marido. Porém, a mesma ideia poderia resultar numa transcrição capaz de conferir nova vida ao secular *Dom Casmurro*. Contudo, a análise de escolhas tomadas pelos adaptadores desde o roteiro nos levou a concluir que, *como adaptação*, o filme *Capitu* não atingiu seus objetivos *transcriadores* (e, por extensão, transgressores) – portanto,

não acrescentou ao sentido do texto adaptado. Do mesmo modo, não conseguiu manter a dualidade que alicerça o romance e constitui seu diferencial artístico.

A escrita atípica e romanceada do roteiro de Lygia Fagundes Telles e Paulo Emilio Salles Gomes foi outro aspecto verificado com a leitura crítica da adaptação. O contexto em que se localizava a obra da autora paulista quando da escrita do roteiro ajudou a compreender a leitura que a roteirista fez do texto adaptado. Ademais, apesar do insucesso quanto ao projeto adaptativo intentado, a publicação do roteiro em formato de livro, além de possibilitar este estudo, colaborou com a ideia de que esse tipo de texto pode ser lido e considerado de modo independente, como obra autônoma, ainda que possua um caráter funcional reconhecido e inquestionável.

Com o breve levantamento da fortuna crítica e das traduções intersemióticas de *Dom Casmurro*, outra reflexão a que se chega diz respeito ao limitado número de adaptações baseadas nessa obra-prima de Machado de Assis em comparação ao olhar teórico que essa recebeu ao longo dos anos. Se, desde o seu lançamento, o romance incita a crítica (internacional, inclusive), o mesmo estímulo parece ter alcançado a abordagem adaptativa num menor grau. Seria *Dom Casmurro* uma obra tão desafiadora ao ponto de *afastar* os adaptadores? Seria o fato de nenhuma adaptação, principalmente audiovisual, ter, até então, obtido uma expressiva aceitação por parte de público e crítica um atenuante nesse possível desinteresse? Enfim, por qual razão um dos romances mais discutidos da literatura brasileira, em mais de cem anos de existência, tenha sido tão pouco *transcrito*?

Ainda diante dos postulados sobre intertextualidade, intermedialidade e adaptação, também foi possível perceber que nenhum desses fenômenos advém de ocorrências esporádicas, datadas em uma época específica, mas, ao contrário, existem desde os primórdios da produção de tudo o que reconhecemos como obras de arte. Essa constatação serviu para esfacelar qualquer ideia de que as adaptações são *inferiores* porque *derivam* de textos *imaculados*. A elucidação, por Linda Hutcheon, da linhagem adaptativa da história de amor proibido que ficou conhecida pelas mãos de William Shakespeare nos levou à conclusão de que até a obra mais rotulada como *pura* e *original* pode ter sido fruto de uma *derivação*.

Por fim, podemos dizer que, para seu sucesso, todos os adaptadores deveriam pensar como Dostoiévski – o qual, como já expomos no segundo capítulo, cria personagens capazes de desfrutar de uma liberdade ilimitada. O mesmo, portanto, deveria valer para as adaptações em relação ao que adaptam, pois é nisto que

consiste uma adaptação bem-sucedida: uma obra de arte livre que tem, concomitantemente, o direito e o dever de equiparar-se a sua inspiração, discordar dela e rebelar-se contra ela, a fim de abrir caminho para o novo que traz em si.

Referências

ANDRADE, Marcos Roberto Teixeira de. Amor de Capitu: Um ensaio crítico e comparativo do romance de Fernando Sabino. In: **DARANDINA revisteletrônica**, v. 1, n. 2, out. 2008. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/amor_de_capitu.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2017.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Porto Alegre: L&PM, 2011. (Coleção L&PM POCKET).

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

_____. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução**. Tradução de Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcellos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

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

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 165-196.

_____. A tarefa do tradutor. In: _____. **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 101-119. (Coleção Espírito Crítico).

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BÍBLIA SAGRADA Jovem. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2002.

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 31-48. (Coleção Debates).

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: _____. **Vários escritos**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006. (Série Princípios).

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema novo brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 289-309. (Coleção Campo Imagético).

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. Tradução de Roneide Venâncio Majer. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999. (A era da informação: economia, sociedade e cultura; v. 1).

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. In: **PÓS**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 08-23, nov. 2011. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16>>. Acesso em: 13 dez. 2016.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

CUNHA, João Manuel dos Santos. Cinema: a crítica e os limites de uma impossibilidade. In: **Continente Sul Sur**. Porto Alegre: IEL/ SEC/ CNPq, v. 2, n. 2, nov. 1996, p. 251-265.

_____. De *Dom Casmurro* a *Capitu*: transferências e interferências textuais problemáticas. In: **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, Belo Horizonte, v. 16, p. 129-150, 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3282/3216>. Acesso em: 05 jan. 2016.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto 1: prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

_____. **Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

_____. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313-338, 1998. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934>>. Acesso em: 29 out. 2016.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A linguagem do cinema**. Tradução de Francine Facchin Esteves. Porto Alegre: Bookman, 2013.

ELIOT, T. S. **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. 14. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

FIGURELLI, Roberto. Hans Robert Jauss e a estética da recepção. **Revista Letras**, Curitiba, v. 37, p. 265-285, 1988. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19243/12535>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 161-193.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: La littérature au second degré**. Paris: Ed. du Seuil, 1982. (Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho, Belo Horizonte, Faculdade de Letras, 2006). Disponível em: <<https://social.stoa.usp.br/articles/0037/3032/GENETTE-Gerard-Palimpsestes.pdf>>. Acesso em: 28 fev. 2016.

GUARANHA, Manoel Francisco. Interdiscursividade: a crônica como revisitação estética da realidade por meio do diálogo entre os discursos jornalístico e literário. In: **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC**, São Paulo, jul. 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/026/MA_NOEL_GUARANHA.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2017.

GUIMARÃES, Elisa. **A articulação do texto**. São Paulo: Ática, 1999.

HIGGINS, Dick. Intermídia. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea - volume 2**. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFMG, 2012. p. 41-50.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JOHNSON, Randal et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo - Instituto Itaú Cultural, 2003.

JOUVE, Vincent. **A leitura**. Tradução de Brigitte Hervor. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

JULLIER, Laurent; MARIE; Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

KLUCINSKAS, Jean; MOSER, Walter. A estética à prova da reciclagem cultural. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p. 17-42, 2007. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/14019/11018>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Debates).

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MARTINS, Helder. A crítica da tradução literária. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 4, p. 39-55, 1999. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5524/4983>>. Acesso em: 26 out. 2016.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Debates).

NAREMORE, James. **Film adaptation**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: USP, 1997.

PAECH, Joachim. Os sons e as imagens em Brinkmanns Zorn. In: MÜLLER, Adalberto; SCAMPARINI, Julia (Org.). **Muito além da adaptação: literatura, cinema e outras artes**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 51-66.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Estudos).

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea – volume 2**. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFMG, 2012. p. 51-73.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTAELLA, Lucia. Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 10, n. 22, p. 23-32, 2003. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3229/2493>>. Acesso em: 28 mar. 2017.

_____. Transcriar, transluzir, transluciferar: a teoria da tradução de Haroldo de Campos. In: MOTTA, Leda Tenório da (Org.). **Céu Acima, para um Tombeau de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 221-232.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: _____. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 27-46.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. In: _____. **Duas meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 07-41.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Adaptação literária no cinema brasileiro contemporâneo: um painel analítico. **RuMoRes – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias**, São Paulo, v. 2, n. 4, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51144/55214>>. Acesso em: 17 mai. 2017.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>>. Acesso em: 31 out. 2016.

TELLES, Lygia Fagundes. Às vezes, novembro. In: TELLES, Lygia Fagundes; GOMES, Paulo Emilio Sales. **Capitu**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 173-181.

TELLES, Lygia Fagundes; GOMES, Paulo Emilio Salles. **Capitu**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

VIEIRA, Brunno Vinicius Gonçalves; ZOPPI, Pedro Colombaroli. De optimo genere oratorum / O melhor gênero de oradores. In: **Scientia Traductionis**, n. 10, p. 04-15, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2011n10p4/19983>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania F. (Org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 120-132.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Editora Ática, 2009. (Série Fundamentos).

Filmografia

CAPITU. Dirigido por Paulo Cezar Saraceni. Brasil: Imago Ltda, 1968. (105 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5T8EAMjdeWA>>. Acesso em: 31 out. 2016.