



Revista Comunicação Midiática
ISSN: 2236-8000
v. 12, n. 2, p. 148-160, maio/ago. 2017

Crítica cultural da adaptação¹

Crítica cultural de la adaptación

The cultural critique of adaptation

Marcio Serelle

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas, com pós-doutoramento pela Universidade de Queensland, Australia. Pesquisador do CNPq. marcio.serelle@gmail.com

RESUMO

O problema da crítica da adaptação já aparece esboçado pelo menos desde a década de 1940, no texto “Adaptation, or the cinema as digest”, de André Bazin, em que se questiona o campo disciplinar daquele que se dispusesse a analisar uma “obra” entre diferentes sistemas semióticos. Ainda que autores como Hutcheon, Stam e Xavier tenham apontado vertentes culturais para a leitura do fenômeno, a análise que se faz dele é, ainda hoje, preponderantemente formalista, no movimento entre textos e entre mídias. A partir do estabelecimento de um quadro teórico, este artigo pretende refletir sobre a potência de uma crítica que apreenda as operações culturais e os gestos políticos das adaptações.

Palavras-chave: crítica; adaptação; cultura midiática; narrativa transmidiática.

RESUMEN

El tema relacionado con la crítica de la adaptación ha sido discutido, al menos, desde el ensayo “Adaptación, o el cine como recopilación” (Adaptation, or the cinema as digest), escrito por André Bazin, en 1948. Él interroga al campo disciplinario de un crítico que está dispuesto a analizar una “obra” entre distintos sistemas semióticos. Aunque autores como Hutcheon, Stam y Xavier han señalado aspectos culturales para la lectura del fenómeno, el análisis que se hace de él es, todavía hoy, fundamentalmente formalista, privilegiando lo movimiento entre textos y entre medios. Mediante un marco teórico, este artículo pretende reflexionar sobre las virtudes de una crítica que aprehende operaciones culturales y gestos políticos de las adaptaciones.

Palabras clave: crítica; adaptación; cultura de los medios de comunicación; narrativa transmedia.

ABSTRACT

The issue related to the adaptation critique has been discussed, at least, since the essay “Adaptation, or the cinema as digest”, written by André Bazin, in 1948. He questions the disciplinary field of a reviewer who is willing to analyze a “work” among different semiotic systems. Although authors like Hutcheon, Stam and Xavier have pointed out cultural aspects to the reading of the phenomenon, the analysis that is made of it is still primarily formalist, in the movement between texts and between media. Developing a theoretical framework, this article intends to reflect on the virtues of a critique that apprehends cultural operations and political gestures of the adaptations.

Keywords: critique; adaptation, media culture, transmedia narratives.

“A adaptação constitui sempre uma tomada de posição crítica.”
Umberto Eco

“Natural, portanto, que na década de 1960, empenhado em buscar uma nova linguagem e identidade, empenhado em repensar a forma do filme e repensar o país através do filmes, o Cinema Novo tenha tomado a literatura modernista como um de seus interlocutores.”
José Carlos Avellar

Introdução

O conceito de adaptação, neste artigo, refere-se à passagem de uma obra de um sistema semiótico a outro, como, por exemplo, um romance tornado filme ou história em quadrinhos. Para Umberto Eco (2007), trata-se de um caso de parassinonímia, em que se muda a matéria, e que apenas metaforicamente pode ser chamado de tradução, uma vez que seus processos, entre outros aspectos que impedem a equivalência completa, negam o princípio de reversibilidade, que norteia, como idealidade, a tradução propriamente dita, entre línguas. Segundo ele, “um dado sistema semiótico pode dizer seja mais, seja menos que um outro sistema semiótico, mas não se pode dizer que ambos sejam capazes de exprimir as mesmas coisas”. (Eco, 2007, p. 378). Embora reconheça a expressão “tradução intersemiótica”, utilizada por Jakobson (1970), Eco prefere o outro termo presente em Linguística e comunicação: “transmutação”.

Irina O. Rajewsky (2012) considera a adaptação uma subcategoria da intermedialidade, termo mais amplo que tem sido usado para abrigar fenômenos como os de multimidialidade, hibridização e convergência. A adaptação é uma forma de intermedialidade no sentido mais restrito de transposição: “transformação de um determinado produto da mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia” (Rajewsky, 2012, p. 24). Pressupõe, portanto, uma perspectiva genealógica, um texto-fonte – ou um hipotexto, na concepção de Genette (1982) – que vai ser transmudado em um novo produto midiático.

O fenômeno da adaptação é condição basilar da cultura das mídias. Como demonstra Linda Hutcheon (2006), 85% dos filmes vencedores do Oscar são adaptações literárias, e esse número é também expressivo no que se refere a séries e filmes televisivos. Embora os estudos sobre adaptação tenham se desenvolvido principalmente acerca das relações entre ficções literárias e filmes, o fenômeno envolve a conversação entre mídias diversas, como as dos games, quadrinhos, desenhos animados, peças de teatro, canções e mesmo atrações de parques de diversão, como a que originou a série de filmes *Piratas do Caribe*.

Recentemente, a adaptação articulou-se ao fenômeno transmidiático. Camila Figueiredo (2016) descreve como a série da BBC, *Sherlock*, atualiza, na Londres contemporânea, eventos e os personagens criados por Conan Doyle ao mesmo tempo em que articula uma estrutura transmidiática que envolve narrativas de blog, postagens do Twitter e mesmo algumas intervenções nas ruas da cidade, como o carro funerário que anunciou o lançamento da terceira temporada. Nesse exemplo, a adaptação articula-se à narrativa transmidiática, mas Figueiredo (2016) propõe a diferenciação entre os termos, fundamentando-se, também, na questão da genealogia:

Enquanto as relações intermediais na adaptação pertencem a uma perspectiva diacrônica, em que há uma lacuna temporal de criação

ou de recepção entre um e outro produto midiático – o texto-fonte e o texto-alvo –, na transmídia, os dois aspectos devem ser considerados conjuntamente. Ou seja, além da diacronicidade das mídias envolvidas no projeto – uma vez que os vários produtos da franquia não são distribuídos nem recebidos simultaneamente –, deve-se considerar igualmente a sincronicidade das relações na transmídia, uma vez que a nossa compreensão total do fenômeno se dá somente na coexistência de vários produtos midiáticos que formam uma história coesa. (Figueiredo, 2016, p. 67).

Adaptação e narrativa transmidiática compartilham, contudo, lacunas no que diz respeito à crítica cultural de seus processos. No primeiro caso porque a adaptação é estudada predominantemente por um viés formalista, dedicado a compreender as diferenças linguageiras na passagem entre mídias. O jornalismo cultural, por sua vez, raramente aborda analiticamente a questão. A crítica cinematográfica, por exemplo, quase sempre, quando trata de um filme adaptado, apenas faz breves referências ao aspecto genealógico dele, indicando que ele foi “baseado” ou “inspirado” (termos comumente usados nesses textos, assim como nas peças publicitárias das fitas) em uma obra literária ou em algum outro tipo de narrativa.

Já as narrativas transmidiáticas, como demonstra o estudo de Figueiredo (2016), são mais estudadas no campo do *marketing* e da publicidade. Ainda que se fale, como em Jenkins (2008), em uma “cultura” da convergência, a avaliação que se faz dos fenômenos quase sempre se refere a uma experiência “mais intensa” de consumidor, e os parâmetros são mais mercadológicos do que estéticos.

A proposta deste artigo é, então, a de refletir e apontar alguns autores e exercícios de uma crítica que apreenda o processo de adaptação como um texto que faculte a passagem ao contexto, jogando luz sobre determinado meio cultural. Isto é, reivindica-se, por meio de abordagens teóricas já em curso, a consolidação de uma crítica que, em vez de privilegiar somente o diálogo “intramuros” – a passagem entre textos e entre seus sistemas semióticos –, trate a questão da adaptação por meio de perspectivas socioculturais. A adaptação possui alguma função em nossa cultura? Ela pode ser um gesto político? O que o fenômeno demanda, em termos de formação, dos críticos e da crítica? Como a análise da adaptação pode nos ajudar a compreender aspectos da sociedade em que vivemos? Este artigo não pretende esgotar essas questões, mas, com elas no horizonte, colocar em relevo alguns aspectos críticos relativos à produção e circulação dessa forma de intermedialidade em nossa sociedade midiaticizada. Embora, como apontado, a cultura da adaptação envolva uma pluralidade de mídias e de fluxos, o campo privilegiado (ainda que não exclusivo) de discussão neste trabalho é o das relações entre ficção literária e cinema.

No próximo segmento, discuto algumas das funções culturais da adaptação, partindo do pensamento precursor de Andre Bazin (2000), que articulo principalmente ao de Umberto Eco (2013) e Linda Hutcheon (2006). Esses autores evidenciam a adaptação como um fenômeno que pode democratizar, atualizar, propagar e multiplicar personagens e enredos que, de outro modo, permaneceriam restritos a suas “partituras” originais, tempos e públicos específicos. Depois, elenco algumas abordagens de autores como José Carlos Avellar (2007), Ismail Xavier (2003a) e Robert Stam (2000) que apontam caminhos críticos profícuos para análise cultural da adaptação e que refletem diferentes aspectos de nosso contexto, tais como: as intervenções das indústrias culturais nos processos, as relações com tendências

cinematográficas internacionais, a busca por tratar esteticamente questões sociais. Pretendo, assim, contribuir para o debate acerca da adaptação que, embora se trate de um fenômeno entre mídias, deve ser também analisada e criticada como um processo que permite diálogos entre textos e contextos.

Funções culturais da adaptação

O problema da crítica da adaptação já aparece esboçado pelo menos desde a década de 1940, no texto “*Adaptation, or the cinema as digest?*” [“A adaptação ou o cinema como resumo/digestivo”], de André Bazin (2000). Nele, o teórico do cinema coloca em questão qual seria o campo disciplinar de um crítico que se dispusesse a analisar uma “pirâmide” formada por um construto de diferentes formas de arte (no caso, o romance e suas adaptações teatral e fílmica). Bazin (2000) evoca o que denomina “estética da Idade Média” – uma estética não autoral e não singularizada pela noção moderna de obra:

Na Idade Média havia apenas alguns poucos temas, e eles eram comuns a todas as artes. O de Adão e Eva, por exemplo, pode ser encontrado em peças, pinturas, esculturas e vitrais, e nenhuma dessas manifestações foi contestada por transferir o tema de uma forma de arte para outra. (Bazin, 2000, p. 23, *tradução nossa*)²

O exemplo retorna, contemporaneamente, sob outra perspectiva, em Jenkins (2008), que também faz menção a um complexo de relatos bíblicos (a história de Jesus contada na Idade Média por meio de diversas mídias) para afirmar que a narrativa transmidiática não é uma pertinência da contemporaneidade. Ainda segundo Jenkins (2008), narrativas entrelaçadas, como as de Odisseu ou, no século passado, as de J. R. R. Tolkien, compõem, a partir de fragmentos de mitos e de outras histórias, um quadro cultural de referência para leitores de uma determinada época, o que dispensa a apresentação das personagens principais e de outras, secundárias, desenvolvidas em novas tramas.

O ensaio referido de Bazin foi escrito em 1948 e demonstra que a questão da adaptação já era, então, objeto de reflexão. Bazin faz a abordagem e a defesa cultural da adaptação, por meio de pontos que ainda permaneceriam, durante algum tempo, nas discussões sobre o fenômeno. Entre eles, o do debate acerca do caráter inseparável da forma e do conteúdo narrativos – que, no Brasil, Haroldo de Campos (2004) desenvolveria, em 1962, no texto “Da tradução como criação e como crítica”, a partir da poesia e do conceito de “fragilidade da informação estética”, cuja essência está vinculada a seu instrumento. A valorização desse aspecto, no contexto da adaptação, levava a um preconceito em relação às passagens entre literatura e cinema, pois, nessa perspectiva, a potência do literário estava inevitavelmente atrelada e presa à sua forma, que, por possuir fragilidade máxima, não pode ter um equivalente em outro meio semiótico. Para Bazin (2000), essa visão é conservadora e reproduz a idolatria “oitocentista” da forma e da autoria, que leva a uma defesa agressiva da obra literária, pois considera que a literatura é sempre reduzida e violentada quando adaptada para o cinema.

No entanto, o mais importante, para este artigo, é o modo como Bazin (2000) desloca, no ensaio, o problema da adaptação da criação para a audiência, isto é, da produção para a circulação cultural, na sociedade – ou seja, para a mediação. Bazin aponta duas funções

da adaptação. A primeira é de ordem pedagógica e é similar à função que exerce a condensação literária de clássicos para estudantes de séries iniciais: ser introdução a uma obra. As adaptações da literatura russa, por exemplo, podem ser indignantes para especialistas, mas, na visão de Bazin (2000), esses estudiosos, assim como um autor como Dostoevski, têm muito pouco a perder nesse processo. Em contrapartida, essas adaptações “são extremamente úteis àqueles que ainda não possuem familiaridade com o romance russo e que podem se beneficiar de uma introdução a ele” (Bazin, 2000, p. 22, *tradução nossa*)³. Evidentemente, o crítico escreve em período em que é recorrente a adaptação da literatura canônica, de alguns títulos tidos como pouco acessíveis, de difícil entrada para o grande público.

A segunda função seria a de consolidação de uma mitologia cultural, na medida em que alguns personagens e eventos de romances “vivem” para fora do texto, em imaginário coletivo. O cinema, por meio das adaptações, atua fortemente na composição desse imaginário coletivo. Eco (2013, p. 87) formulou questão semelhante no ensaio “Alguns comentários sobre os personagens de ficção”: “Quantas pessoas que conhecem o destino de Anna Kariênina leram o livro de Tolstói? E quantas ouviram falar dela, em vez disso, por meio de filmes (sobretudo dois com Greta Garbo) e seriados de TV?”

Muitas personagens de ficção – e também as histórias, de um modo geral – descolam-se da “partitura” (termo com que Eco (2013) se refere aos romances-fonte) e se tornam indivíduos “flutuantes”. Elas são autônomas em relação ao texto e ao “mundo possível” em que nasceram. Circulam entre nós, tornando-se modelos para nossas vidas e para o modo como damos sentido ao comportamento do outro, no cotidiano. “Podemos dizer que um conhecido nosso tem complexo de Édipo, ou apetite gargantuesco, é ciumento como Otelu, desconfiado como Hamlet, avarento como Scrooge.” (Eco, 2013, p. 91). As adaptações cinematográficas são constitutivas dessas mediações que, como assinala Silverstone (2002), não se esgotam na recepção e se desdobram socialmente, como recursos simbólicos, extraídos da ficção, de que nos utilizamos para produzir determinado sentido na complexidade do dia a dia e nos relacionarmos uns com os outros.

A seu modo, Linda Hutcheon (2006) também se refere à criação de uma mitologia cultural por meio da adaptação. A partir do filme *Adaptação* (2003), dirigido por Spike Jonze e com roteiro de Charlie Kaufman, Hutcheon (2006) recupera a imagem darwiniana da sobrevivência e da perpetuação da espécie. Conceitua a adaptação como “repetição sem replicação”, noção que se aproxima do modo como definiu, em estudo anterior (Hutcheon, 1985), a paródia – “repetição *com* diferença”. Entre outros aspectos, contudo, a adaptação se distingue da paródia pela não obrigatoriedade do componente irônico, no balanço intertextual, embora ele possa existir. Ver a adaptação como “repetição sem replicação” permite a Hutcheon apontar o que ela entende como um dos prazeres presentes na relação das audiências com esses produtos: a união entre o “conforto do ritual” e a “novidade”, em processo que “envolve memória e mudança, persistência e variação” (Hutcheon, 2006, p. 173, *tradução nossa*)⁴.

Hutcheon (2006) adota uma dupla definição da adaptação: como produto, resultante de uma transmutação manifesta, e como processo, que implica intertextualidade, interpretação e crítica. Mas a adaptação é também, para ela, um fenômeno cultural, pois inscrita nos códigos narrativos. As histórias são constantemente recontadas e, “assim como os gens, elas se adaptam àqueles novos ambientes *em virtude da* mutação – em suas “crias” ou adaptações.

E os mais bem adaptados mais do que sobrevivem, florescem” (Hutcheon, 2006, p. 32, itálicos da autora, *tradução nossa*)⁵.

Retornando a Bazin (2000), vemos que o crítico já propunha um sentido positivo à adaptação, mesmo quando relacionada à noção de “digestivo”. Se, por um lado, ele cita Sartre e a noção pejorativa de que um digestivo/resumo é uma literatura facilitada, previamente preparada (um “quilo literário”), de outro, afirma que:

[...] podemos também entender o fenômeno como aquele em que a literatura se tornou mais acessível por meio da adaptação cinematográfica, não tanto por causa de uma simplificação excessiva [...], mas pelo próprio modo de expressão, como se a gordura estética, diferentemente emulsificada, fosse mais bem tolerada pela mente do consumidor. Até onde sei, a dificuldade de assimilação não é um critério *a priori* de valor cultural. (Bazin, 2000, p. 26, *tradução nossa*)⁶

Bazin (2000) conclui seu ensaio com a afirmação de que, já nos meados do século XX, nos direcionávamos para um “reinado da adaptação”, em que a “obra” seria uma abstração, um ponto ideal na cultura em que diferentes sistemas semióticos tramavam, com seus recursos linguageiros, uma narrativa, que poderia ser lida no romance e assistida no teatro ou cinema, entre outras formas. “A precedência cronológica de uma parte sobre a outra seria um critério estético tão frágil quanto a precedência cronológica de um irmão gêmeo para o outro é um critério genealógico” (Bazin, 2000, p. 26, *tradução nossa*)⁷. O crítico deveria ser, portanto, interartes, e superar a especialização disciplinar em literatura, cinema, teatro, pintura etc.

Exercícios da crítica

A crítica de José Carlos Avellar (2007) sobre *O invasor* (2002), novela de Marçal Aquino e filme de Beto Brant, é um bom exemplo de um olhar que se move entre cinema e literatura e que alcança reflexões sobre nossa cultura e sociedade. As narrativas possuem a mesma fábula: um assassino de aluguel, vindo da periferia, entra na vida de dois sócios corruptos de uma construtora que o contrataram. A narrativa começou a ser produzida como uma ficção de Aquino, que a interrompeu para transformá-la em roteiro do filme de Brant. Depois de concluídas as filmagens, Aquino retornou ao projeto literário e finalizou a novela. Para Avellar, livro e filme são “campo e contracampo” de uma mesma obra. Entre eles, há

[...] uma interdependência ou interatividade determinada não por condições de mercado, mas por questões expressivas. É como se a literatura fosse capaz de revelar uma determinada dimensão do problema e o cinema uma outra, como se apenas a apresentação simultânea desses dois aspectos conseguisse revelar corretamente o que o autor imaginou. (Avellar, 2007, p. 330).

A novela de Aquino segue a tradição romanesca, da apresentação e desenvolvimento da trama por meio do ponto de vista de um protagonista, Alaor (no filme, Ivan), um dos sócios, que narra os fatos em primeira pessoa na medida em que sua psicologia se revela e é afetada. O filme, por sua vez, não se prende completamente à perspectiva de Ivan, possui

“um narrador meio fora da história” (Avellar, 2007, p. 329), e abre muitas outras realidades a que a personagem da novela não tem acesso. Nessa relação entre livro e filme, constrói-se o jogo de perspectivas sociais, entre alta classe econômica e periferia, no Brasil. Para Avellar (2007, p. 329), “livro e filme contam a mesma história”, que, nas palavras do diretor Beto Brant, reverberadas e confirmadas pelo crítico, é a narrativa sombria de “como a elite, indiferente, perpetua seus privilégios e como a periferia, corrompida pela droga, resiste”. (Brant *apud* Avellar, 2007, p. 329). No entanto, é na adaptação, na relação proposta entre literatura e cinema que se dá, mais fortemente, o embate entre essas perspectivas e se afirma o “mau estado da ética” (Brant *apud* Avellar, 2007, p. 329) que as perpassa.

Apesar desse gesto comparativo de Avellar (2007), podemos afirmar que a dificuldade de uma crítica da adaptação permanece no que se refere, por exemplo, ao jornalismo cultural, seja em questão à adaptação ou à narrativa transmidiática. Novamente, nos estudos iniciais de Jenkins (2008) sobre o fenômeno transmídia, ele se refere a uma crítica de cinema do *London Independent* que teria se recusado a observar o filme *Matrix* do ponto de vista de um fenômeno cultural: “Podem me chamar de ultrapassada – o que importa é o filme, apenas o filme. Não quero ter de ‘expandir’ a experiência cinematográfica me sobrecarregando com artifícios turbinados”. Em geral, como dissemos, essas narrativas são apreendidas pelos críticos mais como “marketing inteligente” do que como “narrativa inteligente”. Ainda no caso da transmidialidade, uma pesquisa empírica em relação à crítica televisiva brasileira (Soares; Serelle, 2013) verificou, nos textos analisados, a preocupação recorrente com o fenômeno, mas como condição, hoje, incontornável para os produtores. Na perspectiva dessa crítica, a transmidialidade é um valor nela mesma, sem que sejam propostos critérios ou mesmo um propósito cultural para a avaliação dessas narrativas.

A questão da fidelidade não é, hoje, parâmetro preponderante nos estudos da adaptação. O texto seminal de Robert Stam (2000), “*Beyond fidelity: the dialogics of adaptation*”⁸, contribuiu tanto para o entendimento acerca do que geralmente demandamos quando falamos em “fidelidade” como para a compreensão do porquê, no caso da adaptação, este não ser um critério válido. O sentimento de “traição” a um texto-fonte tem a ver com o caráter empírico e desiderativo da leitura (aqui, tomada em sentido amplo), com o modo como construímos, entre outros aspectos, nossa própria “direção de arte”, que é depois cotejada com a projeção fílmica⁹:

A noção de fidelidade ganha força persuasiva a partir de nossa percepção de que algumas adaptações são de fato melhores do que outras, e que algumas falham em realizar ou materializar o que nós mais apreciamos nos romances-fonte. Nesse sentido, palavras como infidelidade ou traição traduzem nossos sentimentos, quando amamos um livro, de que a adaptação não foi digna daquele amor. Lemos uma novela por meio de nossos desejos, esperanças e utopia interiores, e, à medida que lemos, produzimos nossa própria *mise-en-scène* imaginária do romance, nos palcos privados de nossas mentes. Quando somos confrontados com a fantasia de uma outra pessoa, como Christian Metz apontou há muito, sentimos a perda de nossa relação fantasmática com o romance, e a adaptação se torna, então, uma espécie de “objeto ruim”. (Stam, 2000, p. 54-55, *itálicos do autor, tradução nossa*)¹⁰

Em seguida, Stam (2000) elenca uma série de elementos que desautorizam a crítica com base no preceito da fidelidade, entre eles: o aspecto lacunar do texto literário *versus* os inevitáveis complementos cinemáticos; o fato de a literatura ser um sistema semiótico de faixa única, centrado no arranjo de signos verbais, enquanto o cinema é um meio multifaixas, que envolve diferentes recursos linguageiros; as diferenças entre a arte individual (a literatura) e a arte coletiva, o cinema; o caráter não essencialista da obra literária (e da arte, em geral); as possíveis passagens de tempo, espaço e culturas entre uma obra literária e o filme.

A partir de Bakhtin, Stam (2000) propõe a crítica fundamentada no dialogismo, uma vez que o próprio texto-fonte já é uma trama intertextual e interdiscursiva, no entrecruzamento de gêneros primários e secundários em circulação na sociedade. O texto-fonte traz “uma série de sinais verbais que o texto fílmico pode pegar, amplificar, ignorar, subverter ou transformar” (Stam, 2000, p. 68, *tradução nossa*)¹¹. A adaptação fílmica realiza essas transformações de acordo como os recursos de linguagem de uma mídia diferente, mas não só, pois essas operações são mediadas por uma série de filtros extradiegéticos. Stam enumera alguns deles, como: a política e o estilo dos estúdios, modelos ideológicos, escolhas autorais, estratégias mercadológicas, as celebridades da indústria e as tecnologias. Portanto, os elementos linguageiros são apenas parte dos protocolos mediadores nesse processo, o que significa que, na análise crítica de uma adaptação, outras questões de ordem política, ideológica, mercadológica e cultural podem ser acessadas e problematizadas.

Em nosso meio acadêmico, Ismail Xavier (2003a) também constata que a questão da fidelidade deixou de ser critério principal para o estudo da adaptação. Para ele, o cotejo entre romance e filme, por exemplo, vale mais como exercício para se compreender artifícios específicos da literatura e do cinema como campos de expressão, assim como escolhas de um diretor e os aspectos criativos que envolvem esse diálogo. Xavier (2003a, p. 62) deixa claro que o texto literário deve ser “ponto de partida, não de chegada”, para um filme. Assim, a obra cinematográfica deve ser avaliada como o novo produto que é, a partir de sua proposta estética.

A crítica que Xavier (2003a) realiza não é, contudo, de modo algum, circunscrita ao cotejo entre elementos internos da literatura e do cinema, e demonstra como determinado contexto pode ser acessado por meio da análise da adaptação. No “campo de ilustração” do artigo “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”, Xavier (2003a) analisa a adaptação dos textos (literários e teatrais) de Nelson Rodrigues para o cinema, entre 1962 e 1980¹². Para ele, no que se refere às escolhas fílmicas do que será mostrado ou elidido, “o dado mais notório se refere às formas como o cinema desse período trabalhou a representação da sexualidade e colocou os corpos em cena, tendo em vista o teor das experiências que compõem o universo do dramaturgo” (Xavier, 2003a, p. 75). Para Xavier, podemos identificar, dentro daquele período, fases nas adaptações cinematográficas da obra de Nelson Rodrigues, e, no que se refere a esse aspecto central da apresentação dos corpos, elas nos remetem a elementos contextuais. De início, segundo ele, havia o peso da censura, o que pode explicar a quase ausência de transposições cinematográficas da obra Nelson Rodrigues. Depois, na década de 1960, quando se consolida, “em escala internacional, uma liberação do tratamento dos corpos na tela” (Xavier, 2003a, p. 76), iniciam-se as adaptações. Em uma outra fase, após a contaminação do cinema pelo erotismo publicitário, há outras apropriações mercadológicas que tornam os corpos objetos de “exploração voyeurista”. Xavier se refere à

Dama da Lotação (1975), filme dirigido por Neville d'Almeida, com Sônia Braga como protagonista:

A crônica de Nelson Rodrigues, texto de duas páginas – tendente à narração sumária do percurso da personagem a não à apresentação cênica –, transformou-se em uma numerosa coleção de cenas bem detalhadas na representação de fantasias sexuais, e o roteiro (co-assinado pelo próprio dramaturgo) aproveitou a exiguidade do texto de origem – do qual retirou apenas o núcleo da fábula – para explorar livremente a fama da atriz e a expectativa do público. (Xavier, 2003a, p. 77)

Evidentemente, muitos outros elementos podem ser explorados na crítica da adaptação dos textos de Nelson Rodrigues, e Xavier (2003a) também os desenvolve (como a questão dos espaços e a dos pontos de vista), mas conjuga-os com determinada perspectiva social do contexto em que esses filmes foram produzidos.

A crítica que José Carlos Avellar (2007) realiza em perspectiva histórica apresenta-nos, ainda, outras formas de articulação entre o ato de adaptar, a cultura e a sociedade. Quando se refere, por exemplo, à obra de Nelson Pereira dos Santos, Avellar (2007) mostra que o diálogo que o cineasta trava com a literatura regionalista da década de 1930 (de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, entre outros) é, ao fundo, uma busca por uma política de representação de nossa realidade. Nesse caso, tem-se, primeiramente, o ato de retornar, selecionar e valorizar, em nosso passado literário, um manancial de temas, histórias e personagens a serem transpostos para nossa cinematografia. Como vimos em Bazin (2000) e Eco (2013), esta é uma operação que contribui para fixar e desdobrar, na cultura, eventos e personagens ficcionais, assim como os valores implicados a eles. A adaptação de *Vidas Secas*, em 1963, por exemplo, não apenas “atualiza” e reverbera, em outra mídia, a questão social do texto-fonte, publicado originalmente em 1938, mas também torna a narrativa presente para um público que não necessariamente teve contato com ela por meio da literatura. Além disso, são estabelecidas relações não somente entre as narrativas, mas com o programa da literatura da década de 1930 e sua tentativa de formulação de uma estética que pudesse dar conta de nossas questões populares. Assim, o ato de adaptar as obras desses escritores é também um gesto político na medida em que coloca em diálogo os engajamentos de projetos estéticos.

Algumas considerações finais

Este artigo, por meio da recuperação de aspectos teóricos e críticos da adaptação, propôs abordagens do fenômeno que, não circunscritas a elementos internos das obras em análise, permitam-nos jogar luz sobre determinados aspectos contextuais. A crítica cultural pode ser compreendida, portanto, como aquela que toma o processo da adaptação como um texto que nos faculta a passagem a um contexto mais amplo, em que se produziu a adaptação e que, como assinala Stam (2000), envolve aspectos diversos, como históricos, ideológicos, mercadológicos, relacionados a determinados programas estéticos, entre outros. Mediadora desses elementos dinâmicos que compõem nosso campo cultural, a adaptação também reverbera socialmente, em direções múltiplas, (re)introduzindo temas, consolidando ou

desafiando posições, “indigenizando”¹³ histórias, recuperando e relendo autores e suas visões de mundo.

Neste artigo, apontou-se, em Bazin (2000), a demanda por um crítico da adaptação que seja capaz de realizar operações interartes e de apreender a “obra” que desponte de um ponto cultural de interação e confluência entre as diferentes narrativas midiáticas – entre “campo e contracampo”, nas palavras de Avellar (2007). Essa noção de adaptação é também a abertura para uma crítica da cultura das mídias não segmentada (que não se especialize em televisão, cinema, internet, impresso etc.), mas que examine tendências estéticas mais amplas e como as questões de nossa sociedade podem estar representadas, diacrônica e sincronicamente, em diversas mídias.

A adaptação possui diversas funções culturais, e pelo menos duas delas foram colocadas em relevo neste artigo: uma de ordem pedagógica e outra referente à constituição de imaginários. A primeira, embora se refira ao caráter introdutório que possa assumir uma adaptação perante aos públicos, não implica que esses processos e produtos sacrifiquem complexidade narrativa e estética. Pensemos, por exemplo, em *Anna Karenina* (2012), dirigido por Joe Wright. Essa adaptação do romance de Tolstói, realizada pelo dramaturgo Tom Stoppard, apresenta uma versão condensada da narrativa, com estrelas da indústria do cinema como Keira Knightley e Jude Law, e, ao mesmo tempo, coloca-nos várias outras camadas de sentido ao dialogar com o texto-fonte por meio da linguagem e do espaço teatrais – recurso a que Rajewsky (2012) demonina, em seu estudo teórico, “referência intermediária”. O filme estende, assim, a concepção de palco e de papéis às relações sociais como um todo. De modo semelhante, *Memórias Póstumas* (2001), de André Klotzel, pode ser uma boa introdução ao romance de Machado de Assis, mas não abdica de uma rede intertextual complexa no campo imagético, com evocações da pintura de Debret, no século XIX, e de momentos do início da história do cinema, como a referência à obra de Georges Méliès. Os exemplos são muitos e a escolha por adaptar determinada obra é, como afirma Eco (2007) na epígrafe deste texto, “sempre uma tomada de posição crítica”, não somente em relação ao texto-fonte, mas também ao próprio contexto, na medida em que a adaptação pode fixar, rever, atualizar, amplificar, em outras mídias, personagens, temas, valores, visões de mundo, programas estéticos que passam a constituir uma simbólica que se projeta sobre nosso cotidiano. Cabe a uma crítica cultural, como nos exemplos brevemente mostrados neste artigo, identificar e examinar essas mediações, que acontecem, sem dúvida, nos fenômenos intermediários, mas também para além deles.

Recebido em: 31 maio 2017

Aceito em: 9 jun. 2017

¹ Este artigo é uma versão da comunicação apresentada, em maio de 2017, na mesa-redonda “Adaptação e teoria intermediária”, no Colóquio Internacional *Escrita, som e imagem*, na UFMG (VI Jornada Intermídia).

² No original: “In the Middle Ages there were only a few themes, and they were common to all the arts. That of Adam and Eve, for instance, is to be found in the mystery plays, painting, sculpture, and stained-glass Windows, none of which were ever challenged for transferring this theme from one art form to another.”

³ No original: “[...] extremely useful to those who are not yet familiar with the Russian novel and who thus can benefit from an introduction to it.”

⁴ No original: “[...] it involves both memory and change, persistence and variation”.

⁵ No original: “[...] like genes, they adapt to those new environment by virtue of mutation – in their ‘offspring’ or their adaptations. And the fittest do more than survive; they flourish.”

⁶ No original: “But one could also understand it as literature that has been made more accessible through cinematic adaptation, no so much because of the oversimplification that such adaptation entails [...], but rather because of the mode of expression itself, as if the aesthetic fat, differently emulsified, were better tolerated by the consumer’s mind. As far as I am concerned, the difficulty of audience assimilation is not an prior criterion of cultural value”.

⁷ No original: “The chronological precedence of one part over another would not be an aesthetic criterion any more than the chronological precedence of one twin over the other is a genealogical one.”

⁸ Uma versão em português e expandida deste artigo foi publicada com o título “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (STAM, 2006), no periódico *Ilha do Desterro*. Ver ainda a obra de Stam (2005), *Literature through film*, em que ele analisa, entre obras da cinematografia internacional, um conjunto significativo de adaptações brasileiras, como *A hora da estrela*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Macunaima*.

⁹ Pode haver ainda o descompasso entre o modo como o autor literário projeta imagetivamente o livro que escreveu e a adaptação cinematográfica. Ver, nesse caso, o depoimento de Umberto Eco (2007) acerca da adaptação que Jean-Jacques Annaud fez do livro *O nome da rosa*. Para Eco (2007), uma possível *mise-en-scène* para o filme seria um diálogo com a forma como a própria Idade Média se representava, por meio de cores cruas e vivas – e essa foi a sugestão dele ao diretor. Mas Annaud optou por uma luz realista, o que, segundo Eco (2007), acabou por deixar a Idade Média do filme, à primeira vista, “caravaggiana”.

¹⁰ No original: “The notion of fidelity gains its persuasive force from our sense that some adaptations are indeed better than others and that some adaptations fail to ‘realize’ or substantiate that which we most appreciated in the source novels. Words such *infidelity* and *betrayal* in this sense translate our feeling, when we have loved a book, that an adaptation has not been worthy of that love. We read a novel through our introjected desires, hopes, and utopias, and as we read we fashion our own imaginary *mise-en-scène* of the Novel on the private stages of our minds. When we are confronted with someone else’s phantasy, as Christian Metz pointed out long ago, we feel the loss of our own phantasmatic relation to the novel, with the result that the adaptation itself becomes a kind of ‘bad object’”.

¹¹ No original: “[...] a series of verbal cues that the adapting film text can take up, amplify, ignore, subvert, or transform”.

¹² Ver ainda, sobre as adaptações cinematográficas de Nelson Rodrigues, Xavier (2003b), notadamente o capítulo 7 e toda a terceira parte de *O olhar e a cena*.

¹³ Hutcheon (2006) retira esse termo, “indigenização” [*indigenization*], da antropologia para se referir aos casos em que uma narrativa migra, por meio da adaptação, de uma cultura para outra. Esse tipo de passagem caracteriza-se por encontros e adequações que colocam em diálogo não apenas duas ou mais obras, mas também culturas.

Referências

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

BAZIN, Andre. Adaptation, or the cinema as digest. In: NAREMORE, James. (org.). **Film Adaptation**. New Brunswick, Nova Jersey: Rutgers University Press, 2000, p. 19-27.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 31-48.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução**. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2007.

_____. Alguns comentários sobre os personagens de ficção. In: ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 63-108.

FIGUEIREDO, Camila. **Em busca da experiência expandida: revisitando a adaptação por meio da franquia transmidiática**. 238 p. Tese de doutorado. FALE, UFMG. Belo Horizonte, 2016.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Éd. du Seuil, 1982.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1970.

- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1985.
- _____. **A theory of adaptation**. Nova Iorque: Routledge, 2006.
- RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e remediação. In: DINIZ, Thais. (org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012, p. 15-45.
- SILVERSTONE, Roger. Complicity and collusion in the mediation of everyday life. **New Literary History**, v. 33, n. 4, p. 761-780, 2002.
- SOARES, Rosana; SERELLE, Márcio. A crítica de TV no Brasil: valores e repertórios. **Intexto**, n. 28, p. 171-189, 2013.
- STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James. (org.). **Film Adaptation**. New Brunswick, Nova Jersey: Rutgers University Press, 2000. p. 54-76.
- _____. **Literature through film**. Oxford: Blackwell, 2005.
- _____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, n. 51, p. 19-53, 2006.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia; et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac, 2003a.
- _____. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2003b.