

**DIÁLOGOS ENTRE O CINEMA E OUTRAS
FORMAS DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA: UMA
REFLEXÃO ACERCA DAS ADAPTAÇÕES CI-
NEMATOGRAFICAS**

ANDRESSA FANTONI
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PORTO ALEGRE, RIO GRANDE DO SUL, BRASIL
FANTONIANDRESSA@GMAIL.COM

ANDRÉ FAGUNDES PASE
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PORTO ALEGRE, RIO GRANDE DO SUL, BRASIL
AFPASE@PUCRS.BR

[HTTP://DX.DOI.ORG/10.5902/2316882X20128](http://dx.doi.org/10.5902/2316882X20128)

DIÁLOGOS ENTRE O CINEMA E OUTRAS FORMAS DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA: UMA REFLEXÃO ACERCA DAS ADAPTAÇÕES CINEMATO- GRÁFICAS

Resumo: O artigo discute as adaptações cinematográficas a partir de obras de arte da literatura, música, teatro, entre outras, considerando a tradicional crítica ao caráter impuro do cinema. Traz-se a fala dos teóricos Badiou, Bazin e Stam, em uma tentativa de confrontar tal perspectiva. Sugere-se que as adaptações cinematográficas não sejam avaliadas em termos de “fidelidade”¹, mas através de uma perspectiva que contempla o caráter intertextual dessa arte.

Palavras chave: Comunicação; Cinema; Cinema impuro; Adaptações.

DIÁLOGOS ENTRE EL CINE Y OTRAS FORMAS DE EXPRESIÓN ARTÍS- TICA: UNA REFLEXIÓN SOBRE LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRÁ- FICAS

Resumen: El artículo analiza las adaptaciones cinematográficas de obras de arte de literatura, música, teatro, entre otros, teniendo en cuenta la crítica tradicional de la naturaleza impura de cine. Se trae a colación el discurso de Badiou, Bazin y Stam, en un intento de hacer frente a esta perspectiva. Se sugiere que las adaptaciones cinematográficas no se evalúan en términos de “verdad”, sino a través de una perspectiva que considera la naturaleza intertextual de este arte.

Palabras clave: Comunicación; Cine; Cine impuro; Adaptaciones.

DIALOGUES BETWEEN CINEMA AND OTHER FORMS OF ARTISTIC EXPRESSION: A REFLECTION ABOUT FILM ADAPTATIONS

Abstract: The article discusses film adaptations from literature, music and theater works of art, among others, considering the traditional criticism of the impure nature of cinema. It brings up the speech of Badiou, Bazin and Stam, in an attempt to confront such a perspective. It is suggested that the film adaptations are not assessed in terms of “truth”, but through a perspective that considers the intertextual nature of this art.

Keywords: Communication; Cinema; Impure cinema; Adaptations.

1 O uso de aspas na palavra fidelidade é uma escolha de Stam (2006) que será mantida pelos autores do artigo.

Introdução

As adaptações cinematográficas a partir de outras formas de expressão artística são uma prática comum desde o surgimento do cinema. E, na década de 1920, com o advento do cinema falado, a profusão de filmes inspirados em trabalhos pertencentes a outras formas de arte intensificou-se. Embora a produção fílmica orientada por referências oriundas de outras artes tenha sido farta e contínua com o passar dos anos, o contato do cinema com a literatura, teatro, música, poesia, etc., sempre foi motivo de controvérsia. Críticos de cinema, teóricos e o próprio público se dividem entre a contestação e a defesa das apropriações tomadas pelo cinema sobre as artes que lhe precedem.

Os que se posicionam contrários a essa prática acusam o cinema de macular as obras artísticas, em tese superiores, das quais empresta suas referências. Preocupam-se com as perdas das obras originais decorrentes de sua transposição para o suporte fílmico. Acreditam, enfim, que o cinema deve buscar uma forma pura e autêntica em sua constituição, sem sucumbir à necessidade de recorrer a outras formas de expressão artística para delinear sua própria história e consolidar-se como arte legítima.

Por outro lado, há aqueles que se colocam a favor do cinema que se inventa a partir da inspiração em outras manifestações artísticas. Consideram digna a impureza da sétima arte e percebem de forma positiva o exercício criativo empenhado pelo cinema ao trazer suas próprias adaptações de outros gêneros, com as possibilidades de criação e abordagem estética que lhe são próprias, capazes de trazer uma nova roupagem às obras originais adaptadas. Nesse sentido, não se preocupam tanto com a “fidelidade” da adaptação cinematográfica a seu original, mas com a ideia que será apresentada no novo formato. Não consideram, além disso, a adaptação como desprestígio ou violação à obra de arte que lhe influencia.

Como já mencionado, ainda atualmente as adaptações cinematográficas de obras de arte, especialmente do gênero literário, são alvo frequente de críticas. Parece haver uma tentativa de elitização intelectual no senso comum ao defender que os livros serão sempre superiores em termos de densidade de narrativa, de profundidade subjetiva das personagens, de riqueza no detalhamento dos elementos que compõem a história, entre outros aspectos, se comparados às suas apropriações em filmes de longa metragem.

Hoje, tal perspectiva estende-se, inclusive, a publicações que sequer

possuem algum destaque ou consagração no âmbito literário, constituindo um argumento vazio e baseado, sobretudo, no juízo de valor que considera a literatura uma arte sob qualquer hipótese superior ao cinema. A crítica é replicada com facilidade e, no mais das vezes, sem reflexão, resultando em uma série de justificativas esdrúxulas para a suposta impossibilidade de adaptação de obras literárias para o cinema, que se sustentam até em comparações pífias como a disparidade entre o número de páginas de um livro e a extensão do filme que lhe revisita.

A fim de propor uma reflexão acerca das adaptações cinematográficas a partir de outras obras artísticas, o presente artigo traz as reflexões de alguns teóricos que debatem a questão no meio acadêmico. Primeiramente, explora-se o argumento de André Bazin em defesa do caráter impuro do cinema e suas adaptações.

Em seguida, aponta-se a fala de Alain Badiou, que discorre sobre o cinema como a arte dos falsos movimentos. Ambos admitem que a sétima arte seja devedora das outras que a precedem e, através das adaptações que articula a partir de expressões da literatura, do teatro, da música, entre outras manifestações artísticas, o cinema constitui uma arte de massas. Não exige dos espectadores, em última instância, qualquer conhecimento ou erudição prévios para que possam pensar e fruir determinado filme, exigência que é recorrente entre as demais formas de expressão artística.

Além disso, recorre-se, posteriormente, à fala de Robert Stam, teórico entusiasta da concepção do cinema como arte tão consistente quanto as que lhe antecederam. Stam percebe o cinema em sua linguagem e recursos próprios, e, no estudo das relações entre a literatura e o cinema, apresenta noções relevantes sobre as questões relacionadas à “fidelidade” nas adaptações cinematográficas.

O cinema impuro de Bazin

As narrativas de obras literárias e teatrais servem de inspiração para adaptações fílmicas desde o advento do cinema falado, período em que os filmes produzidos sob a influência das outras artes se proliferaram. Foi nesse contexto que André Bazin publicou, em meados dos anos 1950, *Por um cinema impuro* - defesa da adaptação, em que indaga se o cinema poderia sobreviver de forma autônoma, sem amparar-se nas muletas da literatura e do teatro, ou se estaria tornando-se uma arte subordinada e dependente.

Manifestando-se em favor das adaptações que o cinema sonoro toma emprestadas de outras artes que o precederam historicamente, a exemplo do teatro e da literatura, o autor vai de encontro à crítica dos anos 1950, que considerava a adaptação uma prática vexatória. Tal preocupação, no entanto, limitava-se sobretudo às artes eruditas; não parecia haver interessados em defender das adaptações as expressões artísticas ditas inferiores, a exemplo do teatro popular e do romance folhetim.

Como formato muito mais recente do que a literatura, a música, o teatro, a pintura, etc., é natural que o cinema tenha se inclinado ao exemplo das artes já consagradas. A adaptação, considerada pela crítica como um quebra-galho vergonhoso é, na verdade, “uma constante da história da arte” (BAZIN, 1991, p. 84), tendo em vista que diferentes expressões e movimentos artísticos buscaram inspiração ou evoluíram a partir de técnicas artísticas que não lhe eram originalmente próprias. O cinema, porém, adotou processos de adaptação e imitação não no período de sua origem, como normalmente ocorre no ciclo evolutivo das artes, o que provocou estranhamento:

podemos admitir que uma arte nascente tenha procurado imitar seus primogênitos, para depois manifestar pouco a pouco suas leis e temas; mas não compreendemos bem que ela ponha uma experiência cada vez maior a serviço de obras alheias a seu talento, como se essas capacidades de invenção, de criação específica estivessem em razão inversa de seus poderes de expressão. Daí a considerar essa evolução paradoxal como uma decadência só há um passo, que quase toda a crítica não hesitou em dar no início do cinema falado. (BAZIN, 1991, p. 85)

Assim, nostálgicos e críticos do cinema autônomo pretendiam vê-lo alheio às outras artes para garantir sua legitimidade, num esforço de que o cinema fosse puro, independente e não derivasse de outras expressões artísticas. Nesse sentido, Bazin (1991) salienta que um roteiro original é, quando possui qualidade equivalente, sempre preferível a uma adaptação, e inclusive reconhece que existem adaptações boas e ruins; entretanto, a variedade de boas adaptações constitui argumento suficiente para contestar a crítica contra o “teatro filmado”. Quando adapta uma obra literária de qualidades importantes, o cinema perturba seu equilíbrio, mas ao mesmo tempo, é impelido a reconstruir um equilíbrio equivalente ao anterior através do emprego de seu talento:

considerar a adaptação de romances como um exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, o ‘cinema puro’, não teria nada a ganhar, é, portanto, um contra-senso crítico desmentido por todas as adaptações de valor. São aqueles que menos se preocupam com a fidelidade em nome de pretensas exigências da tela que traem a um só tempo a literatura e o cinema. (BAZIN, 1991, p. 96)

Considerando, porém, que “[...] o romance requeria uma certa margem de criação para passar da escritura à imagem” (BAZIN, 1991, p. 83), entende-se que é possível visualizar as alterações textuais próprias às adaptações cinematográficas como certa “licença poética” para enriquecer a obra fílmica de forma singular, que evidentemente não seria possível no suporte impresso. Destarte, as novas escolhas feitas pelo cinema em relação à fotografia e à trilha sonora, por exemplo, estabelecem diálogo com as outras artes e enriquecem o filme. Tais mudanças constituem, então, não uma traição à obra original, mas antes, uma forma de legitimar sua própria técnica e expressão:

se o cinema é hoje capaz de se opor eficazmente ao domínio romanesco e teatral, é porque, em princípio, ele está bastante seguro de si e é senhor de seus meios para desaparecer diante de seu objeto. [...] Longe de a multiplicação das adaptações de obras literárias muito distantes do cinema inquietar o crítico preocupado com a pureza da sétima arte, elas são, ao contrário, a garantia de seu progresso. (BAZIN, 1991, p. 98)

Bazin (1991, p. 92) reconhece que “os verdadeiros obstáculos que devem ser vencidos, na hipótese de tais adaptações, não são de ordem estética; não dependem do cinema como arte, mas como fato sociológico e como indústria. O drama da adaptação é o da vulgarização”. Entretanto, o autor acredita que a literatura não tem a perder com as adaptações do cinema: aqueles que apreciam determinada obra prima literária não sofrerão influência, nesse sentido, da adaptação cinematográfica. Já para os que desconhecem a obra, a adaptação pode configurar tanto a repetição de outro filme qualquer como pode despertar o interesse do espectador em conhecer a obra que deu origem à adaptação, o que já é um ganho para a literatura.

O romance tem sem dúvidas seus próprios meios, sua matéria e a linguagem, não a imagem, sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras. Mas justamente as diferenças de estruturas estéticas tor-

nam ainda mais delicada a procura das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança. (BAZIN, 1991, p. 94)

Por outro lado, o movimento de influência entre as artes configura-se mútuo, isto é: não somente o cinema foi influenciado por outras formas de expressão artística, como o contrário também ocorreu. E, em relação à interferência do cinema sobre a literatura, a crítica foi condescendente, considerando-a legítima e aceitável. De acordo com Bazin (1991, p. 88), “[...] os novos modos de percepção impostos pela tela, maneiras de ver como o primeiro plano, ou estruturas de relato, como a montagem, ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos”. O romance foi, de fato, uma das expressões artísticas que mais tirou proveito da técnica cinematográfica em benefício de seu próprio estilo. Apropriou-se das possibilidades oferecidas pela montagem e pela subversão da cronologia, por exemplo, reunindo uma série de técnicas de relato e de valorização dos fatos, que demonstram claramente uma inspiração no fazer cinema.

Badiou: os falsos movimentos do cinema

O cinema tem a capacidade de configurar-se como arte massiva em uma escala que não sofre comparação com nenhuma outra arte. Ainda que a literatura possua representantes que caíram no gosto popular, a exemplo de escritores e poetas de massa, o sucesso do cinema atingiu proporções que não se equiparam às de outros gêneros (BADIOUS, 2009).

Para Alain Badiou (2009), no entanto, a expressão “arte de massa” é paradoxal. Imbrica, ao mesmo tempo, a noção de massa em seu caráter essencialmente político, alusivo à democracia, e a noção de arte em sua categoria aristocrática, que demanda do indivíduo alguma educação formal diferenciada e proximidade mínima à história da arte. Não deixa de ser uma forma de prazer, mas um prazer sofisticado, construído e adquirido. Então, como arte de massa, diz-se do cinema que

leva das outras artes tudo que é popular, tudo o que poderia, uma vez isolado, filtrado, separado de suas exigências aristocráticas, destiná-lo às massas. A sétima arte empresta das outras seis o que nelas mais explicitamente visa a humanidade genérica. (BADIOUS, 2009, p. 3)

Assim, o cinema retém da pintura a beleza sensível do mundo, através da imagem reproduzível; da música, o som que acompanha os acontecimentos do visível; do romance, a narrativa, a fábula, o “contar histórias”, histórias que podem ser compreendidas por todos; do teatro, a aura dos atores. Tal operação é complexa, pois desconsidera as dificuldades e técnicas intelectuais das artes elitizadas, subtraindo para si apenas os seus elementos acessíveis: “como pintura sem pintura, música sem música, romance sem sujeitos, teatro reduzido ao charme dos atores, o cinema garante a *popularização* de todas as artes. É por isso que sua vocação é universal” (BADIOUS, 2009, p. 4, tradução nossa)².

Nesse sentido, como Bazin (1991), Alain Badiou (2002; 2009) também compartilha a concepção de cinema impuro. Considera o cinema como arte carregada de “não arte”, investida de formas vulgares:

é de fato impossível pensar o cinema fora de uma espécie de espaço geral onde se apreende sua conexão com as outras artes. Ela é a sétima arte em um sentido bem particular. Não se acrescenta às seis outras no mesmo plano que elas; implica-as, é o mais-um das outras seis. Age sobre elas, a partir delas, por um movimento que as subtrai a elas mesmas. (BADIOUS, 2002, p. 104)

Referido autor considera o cinema a arte do falso movimento, pois é orquestrado pela montagem, não em função da medida do tempo. Nele, a ideia apenas visita o sensível, traz a ele sua passagem, não o encarna. Os planos e sequências são compostos por um princípio de proximidade, lembrança e ruptura, em que a ideia só é dada como passagem. Esse movimento é chamado pelo autor de “global”.

Um segundo movimento, que Badiou (2002) denomina “local”, subtrai a imagem de si mesma, tornando-a inscrita, embora não apresentada. É também considerado falso, pois não possui movimentos originais, é somente um efeito temporal de percurso que está “fora da imagem”, garantido pelo pensamento. Não é, enfim, mais do que o efeito da subtração da imagem.

Há, ainda, a noção de movimento impuro, que Badiou (2002) afirma ser o mais falso de todos. Ele circula nas outras formas de expressão artística e arranca as artes de sua destinação. É falso justamente por não ser possível estabelecer um movimento de uma arte a outra, pois elas são fechadas. O

² As painting without painting, music without music, novel without subjects, theatre reduced to the charm of actors, cinema ensures the popularisation of all the arts. This is why its vocation is universal. (BADIOUS, 2009, p. 4)

cinema, entretanto, organiza esses movimentos impossíveis: “[...] o cinema é uma arte de massa porque democratiza o movimento pelo qual a arte se arrasta da não-arte, desenhando a partir deste movimento uma fronteira, fazendo da impureza a coisa em si” (BADIOU, 2009, p. 4, tradução nossa)³.

Assim, as três compreensões de movimento trazidas por Badiou (2002) poderiam ser chamadas, conforme sugestão do próprio autor, de “poética do cinema”. Contradizendo a máxima de que a arte é a forma sensível da Ideia, o autor explica que, no cinema, a Ideia só existe em sua passagem, é visitação e não toma corpo algum. Em resumo,

[...] para que sua complexidade, sua mistura sejam o que nos terá convocado a pensar, é necessário o entrelaçamento de três movimentos: o movimento global, pelo qual a ideia é sempre apenas sua passagem, o movimento local, pelo qual ela é também diferente do que ela é, diferente de sua imagem, e o movimento impuro, pelo qual ela se aloja nas fronteiras movediças entre suposições artísticas abandonadas. (BADIOU, 2002, p. 106)

Para Badiou (2002), sendo o cinema uma arte impura, deve servir justamente para se pensar a impureza das ideias, pois é esse aspecto que a caracteriza como a mais parasitária e inconsistente das artes. Afinal, quando da adaptação de algum romance, por exemplo, o cinema toma de empréstimo, pelo menos, a condição de haver narrativa – ou sombra dela – e personagens – ou alusões a eles. E, assim, absorve as outras artes – música, poesia, teatro, etc. – nas condições que as tornam possíveis de serem transpostas para o cinema. Nesse sentido, o autor acredita que falar sobre filmes não é uma tarefa simplista como a crítica, frequentemente, considera. Assim, Badiou (2002) comenta que existem três formas de ajuizar a sétima arte.

A primeira delas, o juízo indistinto, é a mais simplória das maneiras de se falar sobre um filme, pois se baseia, sobretudo, na afirmação de que se “gostou” ou “não gostou” daquela obra. O descrédito desse juízo está também em sua efemeridade, tendo em vista que se sustenta no breve tempo dedicado à contemplação do filme em questão. Não é, de forma alguma, uma reflexão aprofundada sobre a obra, configura apenas uma opinião desprezível: “[...] o juízo indistinto, esse menciona prioritariamente os atores, ou os efeitos, ou uma cena impressionante, ou a história contada” (BA-

³ [...] cinema is a mass art because it democratizes the movement by which art drags itself from non-art by drawing from this movement a border, by making from impurity the thing itself. (BADIOU, 2009, p. 4)

DIOU, 2002, p. 109).

A segunda forma de se falar sobre um filme é o juízo diacrítico, que pretende defendê-lo do juízo indistinto. Aqui, não interessa apenas avaliar se determinado filme é bom ou ruim, mas tomar em consideração as ideias que podem ser formuladas a seu respeito. Tal juízo busca, por exemplo, mencionar o autor do filme e buscar nele uma singularidade e, diferentemente da preocupação do juízo indistinto, “tenta separar o que é dito acerca do filme do movimento geral da opinião” (BADIOU, 2002, p. 109), configurando alguma distinção à obra. Entretanto, não é a forma de juízo ideal, pois está preocupada, sobretudo, com os nomes dos autores e elementos estilísticos, quando deveria abranger também o próprio filme e a arte do cinema. Este é o juízo adotado pela crítica de cinema, que se limita à sofisticação do senso comum. É ela quem formula as referências do juízo diacrítico, de acordo com sua época, e denomina a qualidade.

Assim, é preciso considerar uma terceira maneira de falar a respeito de um filme, denominada juízo axiomático. Este não se dedica a especular se a obra em questão agrada ou não o público e se é superior ou inferior às demais. Quer, antes de tudo, investigar os efeitos de determinado filme sobre o pensamento e, nesse sentido, examinar como a Ideia é tratada por este filme em seu caráter impuro de visitação. Para Badiou (2002, p. 111), “as considerações formais, de corte, plano, movimento global ou local, de cor, atuantes corporais, som, etc., só devem ser citadas na medida em que contribuem para o ‘toque’ da Ideia e para a captura de sua impureza inata”. Por isso, o filme deve ser pensado na sua relação com a perda da Ideia; ao contrário da pintura, que “dá” integralmente a ideia ao seu contemplador, o cinema é constituído apenas por tomadas e montagem e é através delas que a Ideia se revela.

Diálogos entre expressões artísticas - a problemática da “fidelidade”

Em seu livro *Introdução à teoria do cinema*, Robert Stam (2010, p. 49) comenta que “desde o surgimento do cinema como meio, os analistas têm buscado por sua ‘essência’, seus atributos exclusivos e distintivos”. Conforme mencionado anteriormente, enquanto alguns teóricos clamavam por um “cinema puro” – nos termos de Jean Epstein –, não contaminado por outras artes, outros teóricos e cineastas entusiasmaram-se com os vínculos

entre o cinema e as demais formas de expressão artística.

Na visão de referido autor, procurar as semelhanças e diferenças entre o cinema e as artes que o precederam era um caminho para legitimar um meio demasiado jovem. Uma forma de afirmar que o cinema era tão bom quanto as outras artes e que, além disso, deveria ser julgado em seus próprios termos, com base no potencial e estética que lhe são particulares. Nesse sentido, datam do período do cinema mudo algumas questões que, embora tenham se reformulado na teoria contemporânea do cinema, tornaram-se recorrentes e nunca foram descartadas por completo; dentre elas, destaca-se aqui: “o cinema é uma arte ou um mero registro mecânico dos fenômenos visuais? Se é uma arte, quais as suas características mais salientes? Como diferenciá-lo de outras artes como a pintura, a música e o teatro?” (STAM, 2000, p. 43).

Muito embora os teóricos posteriores àqueles que se esforçavam para demonstrar as potencialidades artísticas do cinema tomassem o estatuto artístico desse meio como pressuposto, não vendo a necessidade de comprová-lo (STAM, 2000), é certo que o debate acerca da legitimidade do cinema, quando influenciado por outras artes, não foi superado. A questão demonstra ser ainda presente e relevante; afinal, percebe-se que a discussão em torno das adaptações cinematográficas como são tratadas aqui, iniciada junto ao advento do cinema falado, encontra fôlego e contexto nos dias de hoje.

Naturalmente, acredita-se que a crítica atual demonstra ser mais tolerante e aberta às possibilidades de adaptação cinematográfica, ao caráter impuro do cinema, à subtração que faz das outras artes. Algumas adaptações de nossa época são exemplos de apropriações de obras literárias que foram, de modo geral, bem recebidas pelo público e pela crítica. Vejamos o exemplo a seguir.

Laranja Mecânica (1971) talvez seja um dos títulos mais lembrados ou enraizados no imaginário do público atual, em termos de adaptação literária. Dirigido por Stanley Kubrick, o filme é uma adaptação do romance homônimo de Anthony Burgess, publicado em 1962, no Reino Unido. É importante salientar que o livro tornou-se um fenômeno pop e, por isso, já era conhecido do grande público antes de ser transposto para o cinema. O filme é considerado uma adaptação fiel da história original; entretanto, de fato sofreu algumas modificações relacionadas ao conteúdo pesado e indigesto da obra literária, para que não fosse tão chocante e aterrador como a narrativa que

o inspirou. No longa-metragem, Alex DeLarge, a personagem principal, possui 17 anos (e não 15, como no livro), e algumas cenas recebem versões mais brandas do que aquelas elaboradas por Burgess.

Por outro lado, tal como ocorre na versão impressa, é notável que, no filme, a música desempenha um papel importante. Alex DeLarge é um amante da música clássica e esse aspecto da personagem se mantém na adaptação cinematográfica, o que faz com que a trilha sonora seja um aspecto fundamental do longa-metragem. Além disso, assim como no livro, a narrativa em primeira pessoa e a ordem cronológica da trama são mantidas.

Há, no entanto, um desvio significativo do filme em relação ao livro: não intencionalmente, Stanley Kubrick baseou-se, para sua adaptação, na versão estadunidense do romance, que difere do original britânico, pois está ausente o capítulo final com a epifania do protagonista (STAM, 2006). Essa alteração nas versões impressas não foi decisão de Burgess, mas de algumas editoras norte-americanas que julgaram o último capítulo como provavelmente desinteressante para os leitores. Estabeleceu-se, nesse sentido, uma lacuna considerável entre a adaptação fílmica e a versão original da obra literária, que seria percebida pelos leitores que tiveram acesso à versão britânica de *Laranja Mecânica* e pelo próprio autor da obra.

Não se pretende, aqui, fazer um estudo de caso de *Laranja Mecânica* ou adentrar a discussão sobre a obra cinematográfica de forma profunda; entretanto, o filme foi trazido à baila em razão de configurar um exemplo de adaptação que, de modo geral, respeita a narrativa original da obra literária, mas apresenta, ao mesmo tempo, distanciamentos em menor e maior escala, planejados e imprevistos. Ainda assim, é considerada uma obra prima do cinema e, por essa razão, constitui um exemplo emblemático para ilustrar, apesar de alguns desvios, uma boa adaptação no consenso do grande público e da crítica. Pois se compreende, então, que o caráter impuro de visitação da ideia estabelecido no contato da obra de Kubrick com as outras artes é um aspecto fundamental das expressões articuladas pelo filme, de importância inegavelmente superior à crítica oca que despreza esse cinema “contaminado” e “parasitário”.

As adaptações de livros para o cinema levantam uma questão muito particular ao gênero literário nesse contexto. Ainda que crítica e espectador sejam, atualmente, mais receptivos às adaptações cinematográficas de outras formas de arte, existe a constante queixa em relação ao suposto empobrecimento da narrativa literária quando transposta para o cinema.

É nesse contexto que Robert Stam (2006) busca trazer uma visão diferente do moralismo empenhado pela crítica em relação às adaptações, cujo foco será direcionado, no presente artigo, à argumentação acerca da “fidelidade” às expressões artísticas originais em que o cinema se inspira. “Vulgarização”, “traição”, “profanação”, “violação”, entre outros, são alguns dos termos que desacreditam as relações de apropriação entre gêneros artísticos. De acordo com o autor,

embora seja fácil imaginar um grande número de expressões positivas para as adaptações, a retórica padrão comumente lança mão de um discurso elegíaco de perda, lamentando o que foi ‘perdido’ na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi ‘ganhado’. Em uma diatribe de 1926, Virginia Woolf, por exemplo, denunciou veementemente as adaptações que reduzem as complexas nuances da idéia de ‘amor’ num romance a ‘um beijo’, ou representavam a ‘morte’ de forma literal, como um ‘carro funerário’. Com demasiada frequência, o discurso sobre a adaptação sutilmente reinscreve a superioridade axiomática da literatura sobre o cinema. (STAM, 2006, p. 20)

Tornou-se lugar comum afirmar que a literatura é superior ao cinema, quase uma prova de erudição para aqueles que fazem coro ao discurso vazio de que o livro nunca será tão rico quanto o filme. Mesmo quando se dispõe de um leque variado de boas adaptações que podem ser consideradas transposições fiéis de seus originais literários.

Nesse sentido, a perspectiva de Stam (2006) é extremamente relevante, porque traz uma nova forma de reflexão a respeito dos diálogos entre o cinema e as demais artes que procura superar a visão limitada da crítica sobre essa questão. Ao propor uma linguagem alternativa para falar sobre a adaptação de romances ao cinema, Stam (2006) sugere que a sétima arte não seja pensada em termos de “fidelidade”, mas através de uma perspectiva intertextual.

De acordo com Stam (2006), a teoria da intertextualidade de Kristeva (enraizada no dialogismo de Bakhtin) e a teoria da intertextualidade de Genette enfatizam a permutação interminável entre textualidades, ao invés da “fidelidade” de um texto posterior a seu modelo anterior. Tal argumento transcende as contradições insolúveis da “fidelidade” e causa impacto sobre os estudos sobre adaptação.

ao adotar uma abordagem intertextual em oposição à uma abordagem que faz julgamentos baseados em suposições sobre a putativa superioridade da literatura, nós não abandonamos todas as noções de julgamento e avaliação. Mas nossa discussão será menos moralista, menos comprometida com hierarquias não admitidas. Nós ainda podemos falar em adaptações bem feitas ou mal feitas, mas desta vez orientados não por noções rudimentares de ‘fidelidade’ mas sim, pela atenção à ‘transferência de energia criativa’, ou às respostas dialógicas específicas, a ‘leituras’ e ‘críticas’ e ‘interpretações’ e ‘re-elaboração’ do romance original, em análises que sempre levam em consideração a lacuna entre meios e materiais de expressão bem diferentes. (STAM, 2006, p. 50)

Embora o próprio Genette não discorra sobre cinema e adaptação, seus conceitos podem ser apropriados para abordar tais temáticas. O teórico sugere um termo mais inclusivo do que intertextualidade: transtextualidade, que se refere a “tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou secreta” (STAM, 2006, p. 29). O autor estabelece cinco tipos de relações transtextuais que, por serem pertinentes ao estudo das adaptações, serão aqui sintetizados.

O primeiro tipo é a intertextualidade, que consiste na alusão genéricas em filmes e romances; frequentemente, o intertexto é uma referência a conhecimentos anteriores que são assumidamente sabidos, a exemplo de um filme que faz uma sátira à Santa Ceia de Cristo.

O segundo tipo é a paratextualidade: a relação entre o próprio texto e seu “paratexto” – no caso dos livros, os títulos, prefácios, posfácios, etc. No filme, a paratextualidade pode evocar todos os materiais soltos do texto, como pôsteres, *trailers*, resenhas, entrevistas com o diretor, entre outros.

O terceiro tipo consiste na metatextualidade: a relação crítica entre um texto e outro, seja quando o texto comentado é citado explicitamente ou quando é evocado silenciosamente. Na literatura, uma tendência nesse aspecto é a reescrita de certo romance na perspectiva de um personagem secundário ou até imaginário.

O quarto tipo é a arquiteitualidade, “taxonomias genéricas sugeridas ou refutadas pelos títulos e subtítulos de um texto” (STAM, 2006, p. 32). No cinema, servem de exemplos as adaptações não identificadas e renomeadas, que recebem títulos diferentes das obras que lhes inspiraram.

E, por fim, Stam (2006) considera o último tipo o mais relevante para relacionar à adaptação: a hipertextualidade. Refere-se à relação entre um texto, chamado por Genette de “hipertexto”, com outro que lhe é anterior,

o “hipotexto”, que o primeiro modifica de variados modos: transforma, elabora, estende e assim por diante.

Com tudo isso, entende-se que pensar as adaptações cinematográficas a partir das incessantes trocas intertextuais é reconhecer a necessidade de uma nova reflexão a respeito dessa prática, que supere os preconceitos há muito enraizados no discurso crítico. Refletir sobre as apropriações operadas pelo cinema não a partir do juízo indistinto, do filme que “é bom” ou “não é bom”, que é “melhor do que o livro” ou “pior do que o livro” mas, sobretudo, percebê-lo como arte que, através das visitas que faz sobre outras formas de expressão artística, é capaz de reinventar sua técnica, estilística e temática a partir de formatos antigos ou anteriores apenas.

E Stam (2006, p. 26) ainda propõe o seguinte questionamento: “se ‘fidelidade’ é um termo inadequado, qual termo seria mais adequado?”. A teoria da adaptação oferece muitos conceitos mais satisfatórios: leitura, reescrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, entre vários outros. Mais importante do que atribuir denominações, porém, é compreender as variações textuais possíveis dentro da licença que o cinema detém para retrabalhar histórias.

Considerações

O presente artigo, de caráter breve e introdutório, procurou reunir as reflexões de alguns teóricos sobre adaptações cinematográficas a partir de outras formas de expressão artística. Bazin (1991), Badiou (2002; 2009) e Stam (2000; 2006) posicionam-se em lugares de fala diferentes, cada qual em defesa do cinema impuro no contexto em que está inserido. Bazin escreve sobre cinema quando este ainda busca conquistar seu espaço e sua identidade como arte tão digna de reconhecimento quanto as que a precedem. Badiou e Stam, por outro lado, argumentam da perspectiva de um cinema mais consolidado, que pode se dedicar mais às possibilidades de recriação e tradução de obras de arte, embora ainda esteja sujeito a críticas, como discutido à exaustão neste trabalho.

Ao apresentar a defesa dos autores supracitados em relação ao cinema como montagem, arte impura e arte de massas, se quis trazer argumentos que demonstrem a relevância do empréstimo que o cinema faz das demais artes, para além da vulgarização da qual é frequentemente acusado. Percebe-se de forma muito positiva a capacidade do cinema de absorver e com-

binar as características da literatura, teatro, música, pintura, etc., e entregá-las ao público em um formato acessível a sua compreensão. É, em última instância, uma forma de aproximar o indivíduo de grandes obras, o que não deixa de ser um estímulo para que procure se familiarizar com as formas “superiores” de arte, com as quais possivelmente não teria contato, não fosse o cinema.

A infinidade de adaptações cinematográficas lançadas até hoje evidencia o potencial particular ao cinema de amplificar, atualizar, criticar, popularizar, e assim por diante, as obras de arte que lhe inspiraram. É uma forma que o cinema encontra de transitar entre diferentes culturas e temporalidades. E, como pontua Stam (2006), a recriação de um romance expõe não somente os ângulos deste último, suas características de cultura e período de origem, mas também do momento e da cultura referentes à adaptação.

Por fim, reitera-se que avaliar uma adaptação cinematográfica em termos de sua “fidelidade” à obra original é tão vazio de sentido quanto as outras formas de juízo indistinto (Badiou, 2002) possíveis de se atribuir ao filme. Pensar o cinema em termos de intertextualidade é uma alternativa ao discurso crítico de superioridade das demais artes e da iminente “traição” a que as adaptações estão sujeitas. Assim, é possível falar sobre adaptações boas e ruins; entretanto, não em termos de (in)fidelidade, mas considerando as trocas textuais que o cinema opera neste movimento entre as artes, dotado de complexidade, que constitui a adaptação.

REFERÊNCIAS

BADIOU, Alain. Cinema as a democratic emblem. In: Parrhesia Journal, Melbourne, n. 6, pp. 1-6, 2009. Disponível em: <http://www.parrhesiajournal.org/parrhesia06/parrhesia06_badiou.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2015.

BADIOU, Alain. Os falsos movimentos do cinema. In: _____ Pequeno manual da inestética. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

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

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Tradução: Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2010.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: Rev. Ilha do Desterro, n. 51, pp. 19-53, 2006. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p19>>. Acesso em: 30 jun. 2015.

Resumo sobre autor:

Andressa Fantoni

Mestranda em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Bolsista Capes. Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 07, sala 319, Partenon, Porto Alegre/RS - CEP: 90619-900. E-mail: fantoniandressa@gmail.com.

André Fagundes Pase

Professor de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Famecos/PUCRS. Coordenador da especialização em desenvolvimento de jogos digitais da PUCRS da mesma instituição. Pós-doutor em jogos digitais pelo Massachusetts Institute of Technology (MIT), em Cambridge, Estados Unidos. E-mail: afpase@pucrs.br.

RECEBIDO EM: 23/03/2016

ACEITO EM: 10/06/2016