

CINEMA E LITERATURA: adaptação ou hipertextualização?

Naiara Sales ARAUJO

1 INTRODUÇÃO

Literatura e produção cinematográfica têm, ao longo dos tempos, tentado desenvolver uma relação de cumplicidade e ajuda mútua. Nos últimos anos, essa relação vem se estendendo com os mais diversos propósitos, seja produzir filmes a partir de uma obra ou utilizá-la como inspiração para novas narrativas, produzindo algo a partir do já existente.

Os meios de comunicação têm o poder de transformar uma obra literária em superprodução cinematográfica divulgando-a e ao mesmo tempo transformando-a em narrativas triviais. Às vezes, ao assistirmos a um filme, temos a impressão de que já o vimos antes ou presenciamos uma de suas melhores cenas anteriormente. Isso porque a literatura tem fornecido estruturas profundas que a produção cinematográfica não consegue disfarçar em suas estruturas de superfícies, tornando-se inegável a existência de um contínuo diálogo entre esses dois veículos de comunicação. Segundo Kothe,

A estrutura profunda é um gesto semântico, conjugando um sentido a um modo de dizer, destinado a doutrinar pessoas sob a aparência de diversão (...) ela corresponde ao inconsciente do texto quando constitui e operacionaliza o inconsciente do leitor (KOTHE, 1994, p. 30).

Em outras palavras, é através de sua estrutura profunda que uma obra torna-se legítima e imortal possibilitando o surgimento de outras obras que de alguma forma trazem em si esta estrutura já formada embora revestida de inúmeros aparatos que podem dificultar reconhecê-la.

As relações da literatura com as artes visuais, a mídia eletrônica e a música, por exemplo, vêm despertando cada vez mais o interesse de críticos e teóricos da área. A esse respeito Camargo afirma: “A literatura é um sistema integrante do sistema cultural mais amplo, estabelecendo diversas relações com outras artes e mídias” (2003, p. 9). São essas relações que permitem fazer da literatura uma das principais fontes de inspiração para a produção cinematográfica. Através da adaptação, inúmeras narrativas são “recriadas” e “reapresentadas” ao público como sendo inéditas, pois são muitos os instrumentos tecnológicos que favorecem tal recriação.

Segundo Naremore “a adaptação é parte de uma teoria geral da repetição, já que narrativas são de fato repetidas de diversas maneiras e em meios artísticos ou culturais distintos” (2000, p. 44). Nesse caso, podemos dizer que as estruturas superficiais encarregar-se-ão de dar feições diferentes à mesma narrativa - embora nem sempre isso seja possível, o que possibilita a existência de infinitas narrativas triviais.

As adaptações de obras literárias para veículos audiovisuais constituem um processo cultural complexo que tem sido alvo de incontáveis discussões tanto pelo seu nível de abstração quanto pelo seu caráter inovador. Sobre o assunto, Guimarães comenta:

O processo de adaptação, portanto, não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais (GUIMARÃES, 2003, p.91).

É essa transferência de valores histórico-culturais que permite a proliferação de inúmeras narrativas cinematográficas. Não se pode esperar um século XXI com as mesmas imagens do século XIX. E essa possibilidade de troca de imagens foi a grande conquista do cinema que, segundo Pellegrini, “(...) se refletirá na narrativa moderna, através das técnicas da montagem e da colagem. Essa capacidade que o cinema tem de fazer montagem e colagem permite um número infinito de produções” (2003, p.19).

Preocupado com as novas formas de narrativas, Genette (1982) desenvolve um trabalho de investigação que visa a analisar o processo de adaptação como dialogismo intertextual na produção de novos textos. Baseados nesse trabalho e nos

estudos de Naremore (2000), que focaliza o processo de adaptação de obras literárias para os meios de comunicação visual, faremos a seguir uma pequena abordagem sobre os principais elementos envolvidos nesse processo.

2 COMUNICAÇÃO VERBAL E VISUAL: noções de equivalência

O problema de adaptação fílmica de obras literárias tem sido discutido intensivamente por diversas razões. Dentre elas, destaca-se o fato de que, para alguns críticos, a possibilidade de transmitir a mesma mensagem através de diferentes sistemas de comunicação é mínima (JOHNSON, 1982, p.13). Destacam-se também críticas em torno do valor estético das adaptações. Para muitos, o valor estético de um bom romance raramente se estenderá a uma suposta adaptação fílmica.

Analisando a cadeia de signos envolvida na adaptação fílmica de uma obra literária, Johnson discute as relações entre literatura e cinema em um nível teórico e prático. Segundo ele, “(...) com uma imagem visual, o espectador tem a ilusão de perceber objetos representados como se fossem os objetos mesmos, mas com a linguagem escrita, o leitor pode criar sua própria imagem mental dos acontecimentos narrados” (1982, p. 7). Assim, a realidade física de uma imagem visual, no caso de um filme, é um jogo de luz e sombras que transmite uma ilusão da realidade, uma ilusão produzida por um aparato complexo que desaparece no processo de produção. A imagem é uma representação analógica, descontínua e icônica¹ da realidade enquanto que linguagem verbal é uma representação não analógica, descontínua e basicamente simbólica da realidade (JOHNSON 1982, p.46).

Podemos assim dizer que uma das grandes diferenças entre a linguagem visual e a escrita está na forma como elas se apresentam ao receptor. A primeira traz em si uma mensagem objetiva, quase fechada para a participação do telespectador; a segunda está sujeita a participação ativa do leitor, podendo este desempenhar um papel único na construção do sentido da mensagem.

Muitas foram as tentativas de explicar a comunicação fílmica em termos de categorias desenvolvidas pela linguística para estudar a linguagem verbal. Essas

¹ Icônico e simbólico: terminologia utilizada por Pierce.

tentativas giravam em torno da noção de dupla articulação, uma das principais características da linguagem verbal, e que serve para distingui-la de outras linguagens, dentre elas a cinematográfica. A primeira articulação da linguagem verbal é a de unidades significantes mínimas, morfemas. A segunda articulação é a de unidades distintivas mínimas, fonemas. Dessas duas breves definições pode-se ver que a segunda articulação opera no nível do significante, o nível de forma vocal ou escrita, ou seja, ela não tem dimensão semântica. A primeira articulação, por outro lado, opera no nível do significante ou significado. De acordo com Metz,

O cinema não é composto de unidades que correspondem a primeira e tampouco à segunda articulação da linguagem verbal. O cinema não possui segunda articulação porque diferentemente da linguagem verbal o significante está muito próximo do significado, isto é, o significante de uma imagem é para todos os fins e propósitos o significado (METZ, 1972, p. 80-81).

Dessa forma, podemos dizer que o cinema é uma linguagem por ter como característica principal a comunicação. No entanto, não constitui uma língua porque não pode ser reduzido a unidades mínimas além do nível da imagem e não tem signos no mesmo sentido da linguagem verbal. Metz (1972) postula que o filme é “linguagem sem língua” e que a imagem é um exemplo de fala. Para ele, o cinema é inerentemente incapaz de significar, a não ser através da reprodução de objetos do mundo real. A literatura significa enquanto o cinema expressa.

Esta visão é, para a estética realista, uma visão reducionista. Segundo Wollen,

O cinema é a forma privilegiada que permite dar tanto a aparência como a essência, tanto o aspecto autêntico do mundo real como a sua verdade. O mundo real é desenvolvido ao espectador purificado pela sua travessia no espírito do artista o visionário que tanto vê como mostra ...; ao procurar fazer do cinema um *medium* convencional rouba-lhe as potencialidades de ser um universo alternativo melhor, mais puro, mais verdadeiro (WOLLEN, 1984, p.165).

Percebemos aqui uma visível intenção de apontar o cinema como sendo superior a outras formas de comunicação, sobretudo a leitura que, a nosso ver, não

condiz com a realidade. Não queremos assim rebaixar o valor estético alcançado pelo cinema, que muito tem evoluído ao longo dos anos, mas gostaríamos de salientar que a sociabilidade possuída pelas imagens cinematográficas é fraca, ambígua, e inferior àquela possuída pelas palavras de uma língua. A imagem adquire sentido dentro do discurso fílmico individual devido à posição neste discurso ou em relação a outras imagens e elementos do discurso, não sendo possível que tenha o mesmo sentido em outras situações. Não é, portanto, plurissituacional como é um signo lingüístico, pois as unidades básicas da articulação da linguagem permitem a formação de unidades maiores com um elevado grau de sociabilidade e plurissituacionalidade, o que não ocorre com a imagem cinematográfica, que depende de uma instância específica de expressão. Nessa perspectiva, Eco (1982) mostra que a circunstância ou o contexto da transmissão pode alterá-la pelo menos de três maneiras: modificando seu sentido, sua função ou a sua “cota informativa”. Embora a circunstância de uma mensagem seja extrassemiótica, ela é relevante para o estudo semiótico devido ao valor polissêmico da maioria das mensagens. Assim, o destinatário é orientado pela circunstância de sua transmissão na escolha de códigos pelos quais ele a interpreta. A circunstância é, pois, uma espécie de fator condicionante que ajuda na seleção de certos significados entre outros possíveis. Tal circunstância ancora a abstrata vitalidade dos sistemas de códigos e mensagens no contexto da vida cotidiana possibilitando que uma obra de arte seja interpretada de forma diferente em épocas diferentes, devido não só à circunstância de interpretação como também à ideologia do intérprete.

Na verdade, literatura e cinema comunicam diferentemente e faz pouco sentido encontrar paralelos exatos entre os dois níveis de comunicação denotativa, pois segundo Johnson (1982), palavras e imagens precisam ser reconstituídas internamente, ou percebidas conceitualmente para serem entendidas. Isso porque o código narrativo é um código translingüístico que pode ser manifestado em várias linguagens, tanto verbal como não verbal.

Embora alguns críticos apontem o cinema como a arte que melhor combina e incorpora outras operando em diferentes bandas sensoriais, diferentes canais, servindo-se de códigos e modos de expressões diversas, concordamos com a justificativa de Kothe (1994, p. 87) ao apontar superioridade da literatura: “ela é a ponta-de-lança e o veículo com maior tradição entre os sistemas sígnicos, podendo

servir de modelo analítico para a narrativa que faz uso de mídias como o cinema, a televisão, o vídeo, a revista em quadrinho”.

Não queremos, assim, superestimar a literatura e subestimar o cinema, pois como já expomos anteriormente, trata-se de linguagens diferentes, as quais dificilmente permitirão que se construam paralelos exatos entre elas. Gostaríamos de ressaltar, sobremaneira, o poder que a literatura tem de desenvolver a criatividade e a imaginação do leitor, além de seu aspecto “sociabilizador”. Se assim não o fosse, a literatura não teria sido, desde sempre a principal fonte de inspiração para os produtores fílmicos.

A forma como a narrativa literária tem chegado à tela dos cinemas é outro assunto que vem ganhando cada vez mais espaço nas críticas relativas a essas duas formas de comunicação artística. Neste aspecto, as atenções estão voltadas não só para os aspectos sógnicos da língua, mas também para as estruturas textuais como um todo. Aqui, o texto recebe um tratamento especial, que vai desde a sua origem até as mais diversas formas de adaptações e mudanças.

3 O UNIVERSO TEXTUAL: criação e recriação

O papel do leitor contemporâneo tem se ampliado em seus diversos níveis de competência. Falamos, agora, de um leitor ativo, capaz de realizar leituras intertextuais e de discutir temas apresentados em variadas linguagens, textos e discursos.

A produção artística contemporânea apresenta ao leitor um discurso literário multifacetado, no qual a linguagem verbal articula-se com as não verbais e estas modificam aquela de forma explícita ou implícita aos olhos do leitor. Com a invenção do cinema e da fotografia ampliou-se a forma de percepção do mundo, e, conseqüentemente, sua forma de representação. Essas expressivas mudanças nos modos de produção e reprodução cultural estão visivelmente expressas no texto literário. Referindo-se a essa nova fase de produção, Pellegrine comenta:

Convivendo à margem no interior desse universo cultural colorido e cambiante, cuja reprodução e veiculação dependem de um sofisticado

aparato tecnológico, o texto literário vem sofrendo transformações sensíveis expressas numa espécie de diálogo com ele, cujas marcas estão claras na sua própria tessitura (PELLEGRINE, 2003, p.16).

Nas últimas décadas, tem-se concentrado esforços na investigação dos processos que envolvem a utilização de texto literário pelos meios de comunicação visual. Durante muito tempo, o processo de adaptação esteve no centro dessas discussões. A transformação de uma obra literária em superprodução cinematográfica ou novelística foi tema de inúmeros estudos que enfatizavam, sobretudo, as noções de fidelidade. O pressuposto básico atrelado à noção de fidelidade era que quanto mais fiel ao texto literário melhor seria a adaptação. Assim, reconhecia-se um grau de superioridade entre obra e sua adaptação. A primeira seria sempre melhor que a segunda.

Para alguns críticos, essa visão nega a própria natureza do texto literário, que é a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo. Dessa forma, “a idéia de fidelidade supõe, por exemplo, que um programa de TV fiel ao texto literário possa, de alguma forma, substituí-lo, tomando seu lugar e tornando-o obsoleto” (GUIMARÃES, 2003, p. 95). Segundo Pellegrine (2003, p. 17), essa concepção reduz o valor artístico da obra literária revelando extrema adesão aos valores da cultura de massa.

Como pudemos observar, o discurso acerca da fidelidade é bastante alternativo e abre espaço para se pensar nas adaptações como um processo dinâmico em que as distorções, os deslocamentos, as discontinuidades e os desvios entre os textos não são apenas de uma repetição das relações de hierarquia e poder estabelecidas entre a produção literária e sua adaptação visual, mas em si mesmo uma recriação dessas relações de poder, prestígio e influência.

Acreditamos, assim, que o processo de adaptação bem como as discussões acerca de fidelidade estão diretamente ligados às noções de intertextualidade e de transtextualização, exploradas por Kristeva e Genette, entre outros. Dessa forma, procuraremos mostrar os principais conceitos concernentes à intertextualidade que, a nosso ver, serão úteis ao logo deste estudo.

3.1 Transtextualização

A idéia de que um texto se constitui a partir de textos já existente remota, com maior expressividade, ao início do século passado, mormente com os estudos de Bakhtin. Nas últimas décadas tem-se discutido a aceitação do postulado da unicidade de um texto como óbvia. No entanto, os resultados dessas discussões foram desfavoráveis àqueles que defendiam a homogeneidade do discurso. A noção de intertextualidade apresentada por Kristeva na década de 1960 veio, grosso modo, confirmar aquilo que Bakhtin apontara quarenta anos antes: “o texto é sempre um tecido de vozes ou citações, cuja autoria fica marcada ou não vindas de outros textos preexistentes, contemporâneos ou do passado” (PINTO, 1999, p. 27).

Na década de 20, Bakhtin, analisando os procedimentos de criação de linguagem no romance, aponta a inter-relação dialógica e híbrida de diversas vozes em um único texto. Destaca, ainda, a estilização como a forma mais característica de dialogismo interno, salientando que a consciência lingüística, iluminadora da recriação, estabelece para o estilo recriado, uma importância e uma significação nova. Essa linguagem esteticamente diferente aparece como ressonâncias particulares: alguns elementos são destacados, outros deixados na sombra. Bakhtin desenvolveu importantes conceitos e deu início a uma nova era para os estudos lingüísticos e literários.

A partir da compreensão dos fenômenos de polifonia e de dialogismo, pensado e desenvolvido por Bakhtin, Kristeva formula, 40 anos mais tarde, o conceito de intertextualidade segundo o qual todo o texto é um “mosaico de citações” que absorve e transforma um texto em outros. Kristeva denomina intertextualidade como a transposição de um ou vários sistemas de signos noutro sistema de signos estendendo a noção de dialogismo também aos sistemas simbólicos não verbais.

Como podemos perceber, o conceito de intertextualidade vai além da polifonia de Bakhtin, pois leva em conta não só o texto literário, mas todo e qualquer texto verbal ou não, sem recorrer aos conceitos tradicionais de autoria, que colocava o autor como única fonte do texto. À forma da intertextualidade, o ato de escrever é sempre uma interação que traz ou desloca, para o primeiro plano, textos ou traços de vários textos de forma visível ou não.

Assim, não podemos deixar de mencionar que um texto funciona como eco das vozes de seu tempo, da história de um grupo social, de seus valores, crenças, preconceitos, medos e esperanças. As relações intertextuais nos evidenciam que um texto literário não se esgota em si mesmo, ou ainda, um texto pluraliza seu espaço nos paratextos, multiplica-se em interfaces, projeta-se em outros textos ou repetem-se em alusões, plágios, paródias e citações. A intertextualidade, confirmada na literatura pelos temas retomados, eternizando e dando nova feição aos mitos e as emoções humanas, comprova que os textos se completam e se inter-relacionam. No entanto, a complexidade apresentada em certos territórios textuais levou alguns teóricos a examinar, de forma mais detalhada os diversos processos nos quais um texto está inserido. Dentro dessa abordagem, daremos enfoque aos conceitos desenvolvidos por Gerard Genette em *Palimpsestos* (2005).

Fundamentando-se em Bakhtin e Kristeva, Genette (2005) oferece outros conceitos que nos parecem apropriados para o estudo que nos propusemos a fazer. Diferentemente de Kristeva, Genette coloca a intertextualidade como sendo apenas um dentre os cinco tipos de transtextualidade estudada por ele. O conceito de transtextualidade² parece-nos ocupar o lugar daquilo que outrora Kristeva chamava intertextualidade.

Segundo Genette, a transtextualidade ultrapassa os limites da intertextualidade e envolve todas as relações implícitas e explícitas entre um texto e outro, incluindo diversos sistemas simbólicos, verbais e não verbais. Nessa nova classificação surgem conceitos que se tornaram indispensáveis aos estudos de adaptação fílmica, entre eles, o conceito de hipertextualidade que estudaremos mais adiante. Primeiramente discutiremos essas relações na sequência apresentada pelo próprio Genette. Embora sua intenção fosse ampliar e sistematizar os conceitos gerados por Bakhtin e Kristeva, começou por restringir o conceito de intertextualidade como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, a presença efetiva de um texto em outro. Percebemos claramente que, ao contrário dos autores supracitados, Genette reduz o conceito de intertextualidade restringindo-o ao universo sógnico textual. Para exemplificar e diferenciar essa relação das demais, ele lança mão dos conceitos de citação, plágio e alusão, identificados como exemplos de relações intertextuais.

² Tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros.

O segundo tipo de transtextualidade identificado e analisado por Genette foi a paratextualidade, que se refere à relação existente entre o texto em sua totalidade e as propriedades paratextuais, tais como, títulos, subtítulos, prefácios, posfácios, advertências, ilustrações e outros. Esse tipo de relação tem sido muito utilizado pelas produções novelísticas e cinematográficas. Frequentemente encontramos filmes cujo título remete a uma obra literária ou a um famoso autor, artimanha para despertar o interesse do telespectador pelo filme. Um exemplo apropriado dessa relação é o filme *Shakespeare Apaixonado*, dirigido por John Madden e vencedor de 7 Oscars. Não teria o título influenciado o telespectador em sua escolha? Embora a literatura tenha perdido espaço para os meios de comunicação visual, a influência literária nesses meios é incontestável.

Genette aponta como terceiro tipo de transtextualidade, a metatextualidade, que é uma relação que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo. É por excelência uma relação crítica. Da mesma forma que a metatextualidade, a arquitextualidade (quinto tipo de transtextualidade) é uma relação silenciosa que, no máximo, articula uma menção paratextual. Refere-se à taxonomia genérica sugerida ou recusada por títulos ou infratítulos de um texto o qual não é obrigado a reconhecer ou declarar sua qualidade genérica. Em último caso, a determinação do status genérico de um texto não é sua função, mas sim do leitor, do crítico, do público, que podem recusar o status reivindicado por meio do paratexto. A maioria das adaptações novelísticas ou fílmicas de romances trazem em si apenas o título do texto original, estratégia válida para conservar o mercado preexistente.

O quarto tipo de transtextualidade estudado por Genette e identificado por ele mesmo como principal objeto de estudo em palimpsestos é a hipertextualidade definida como toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto) modificado, transformado elaborado ou ampliado. A essa relação daremos maior ênfase por considerarmos imprescindível sua abordagem para o estudo aqui apresentado.

3. 2 Hipertextualidade

Sob a ótica da transtextualidade, uma obra literária não é simplesmente produto do trabalho de escritura de um único autor, ele nasce de seu relacionamento com outros textos, que se entrelaçam e transmitem sentidos que podem, muitas vezes, divergir da intenção do autor. Os estudos feitos por Kristeva, na década de 1960, provocaram uma espécie de ranhura profunda na idéia cristalizada e estabelecida sobre o autor como única fonte de texto. Ao afirmar que tanto uma mesa posta para um jantar como um poema são constituídos de sistemas significantes anteriores, a autora subverte a idéia do texto como totalidade hermética e auto-suficiente, colocando em seu lugar o fato de que toda a obra literária ocorre efetivamente na presença de outros textos à semelhança dos palimpsestos³.

Explorando de forma mais detalhada esse território, Genette utiliza-se do termo *palimpsesto* figurativamente para designar todas as obras derivadas de uma obra anterior por transformação ou imitação, o que ele mesmo denomina hipertexto, no decorrer de seu estudo. Segundo Genette (2005, p.19) “esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual em que um metatexto fala de um texto, ou pode ser de uma outra ordem em que um texto B não fala nada de A, no entanto não poderia existir sem o mesmo”. Um exemplo desse tipo de derivação é a visível presença do texto de Mary Shelley nas produções fílmicas *Inteligência Artificial*, *Edward Mãos de Tesouras* e *Hulck*, que serão analisados mais adiante.

Em torno do conceito de hipertexto surgem discussões a respeito dos termos transformação e imitação, necessariamente presentes nesse processo textual e que estão diretamente ligados ao processo de adaptação fílmica. Um hipertexto pode apresentar-se composto por textos verbais e não verbais, como imagens e sons, possuindo diversificado aparato paratextual na forma de referências gráficas, remissões, bancos informacionais - tudo isso demandando um suporte tecnológico cujo acionamento se faz ao simples toque de um elemento eletrônico de ligação. Assim, o desenvolvimento tecnológico que torna possível a existência de um número cada vez maior de hipertextos, bem como as teorias do texto inerentes à textualidade informática tem

³ Pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo.

levado os teóricos do hipertexto a buscar pontos comuns entre essas duas realidades distintas.

Destacaremos aqui o trabalho desenvolvido por Landow e Genette, teóricos que têm ocupado um lugar significativo no estudo do hipertexto. Segundo Landow:

O hipertexto é uma ferramenta tecnológica avançada que apresenta uma outra maneira de disponibilizar o texto aos leitores, tornando possível uma nova forma de veiculação de idéias. Entretanto, as teorias críticas pós-estruturalistas vão mais além: não só desmontam os cânones pelos quais nos regemos habitualmente como, ao fazê-lo, expõem e desnudam os meios que os sacralizam nos quais estão centralizadas noções como hierarquia, seqüencialidade e linearidade, também desmontadas nas experiências hipertextuais, o que as torna potencialmente capazes novas construções de sentido (LANDOW, 1995,p.4).

Verificamos no discurso de Landow uma constante preocupação em observar a lógica hipertextual a partir da crítica pós-estruturalista. Por essa razão, procura desenvolver a tese de que existe uma estreita aproximação entre a experiência da hipertextualidade, possibilitada pelos avanços da tecnologia informática e pelas reflexões das “teorias críticas pós-estruturalistas” sobre a realidade contemporânea. Para ele, o hipertexto apresenta-se como um laboratório, no qual as hipóteses sustentadas por alguns teóricos pós-estruturalistas poderiam ser testadas. Na sua concepção, o hipertexto afigura-se como um modo de conceber a produção de significados e a organização do conhecimento cuja explicação, proposta através de quadros teóricos, torna-se concretamente possível à forma de experimentos textuais.

Até que ponto o hipertexto compõe-se de elementos novos em relação à página impressa, de que forma esse novo modelo nos remete a reflexões anteriores a cerca do processo de produção textual, e em que medida esse movimento de reflexão pode ser um passo importante para se pensar o “texto” hoje? Essas são interrogações que permeiam o discurso de Landow. E para ilustrar as idéias de convergência que procura defender, o autor busca argumentos em vertentes do pensamento pós-estruturalista de Barthes e Derrida.

Fazendo uma leitura de Barthes, Landow encontra a descrição do que, na visão pós-estruturalista, seria um texto ideal. Segundo essa ótica, em um texto ideal as

redes são múltiplas e se entrelaçam sem que nenhuma possa dominar as outras. Nessa perspectiva, o texto é uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados, não tem início; é reversível e nessa galáxia penetramos por diversas estradas, sem que nenhuma delas possa qualificar-se como principal; os sistemas de significados podem apoderar-se desse texto absolutamente plural, mas seu número nunca é limitado, sua medida é o infinito da linguagem.

Da mesma forma que esse “texto ideal”, o hipertexto compõe-se de blocos de palavras, ou mesmo de imagens ou sons unidos, possibilitando múltiplos trajetos, cadeias ou caminhos em uma textualidade aberta, eternamente inacabada e descrita metaforicamente como rede, trama ou teia. A propósito, o “paradigma de rede” é apontado por Landow (2005) como um dos aspectos conceituais em que teóricos críticos da contemporaneidade e projetistas de hipertextos encontram seu mais completo sinal de convergência.

Para Landow (2005), a acepção de rede pode assumir três diferentes nuances. A primeira refere-se ao hipertexto como um conjunto de blocos, unidades e “nós” de leituras unidos por uma rede de ligações e trajetórias em que elementos são eletronicamente conectados, o equivalente do texto impresso. A segunda nuance vê a rede como um sistema composto por várias unidades de leitura colocadas juntas por um autor ou a criação de outro texto em que há uma junção de vários autores compilados por alguém. Uma terceira nuance apresenta a rede como formada por vários computadores e cabos em que podem se conectar várias pessoas sendo, portanto uma visão mais tecnológica do hipertexto.

Como mencionado anteriormente, o hipertexto é entendido como um texto aberto, sem fronteiras definidas que não exclui nem pode excluir outros textos. Também nesse aspecto encontramos convergências com as teorias contemporâneas. Barthes ao se referir à intertextualidade afirma:

Qualquer texto é novo tecido de citações passadas. Pedacos de código, modelos rítmicos fragmentos de linguagens sociais etc., passam através do texto e são redistribuídos dentro dele, visto que sempre existe linguagem antes e em torno do texto (BARTHES, 1987, p.49).

Como se pode perceber, há conexões importantes entre a noção de intertextualidade (pós-estruturalista) e de hipertexto. A página impressa aponta para a intertextualidade, mas nos encoraja a pensar o texto como uma estrutura orgânica, com significação independente enquanto a experiência hipertextual nos dá a oportunidade de visualizar e explorar a intertextualidade. Embora Landow encontre no discurso de Barthes aspectos importantes para sua crítica, é nas idéias de Derrida que ele aponta o modelo mais extremo da modalidade crítica pós-estruturalista, pois, embora Barthes tenha rejeitado os modos seqüenciais de argumentos, ele os reteve na forma convencional de um livro impresso. Derrida (1974), em contraposição, deu um salto além, alterou a visão de como o livro deve ser, propondo-nos em *Glas*, uma nova maneira de apresentar o livro impresso. O referido teórico nos apresenta o texto com uma disposição não linear que parece registrar mais adequadamente a experiência do texto contemporâneo, desafiando o leitor a organizar num novo espaço textual em seus percursos de leitura e busca dos significados.

No entender de Landow (1995), o uso constante que Derrida faz de termos como nexos, trama, rede e entrelace, clama pela hipertextualidade assim como sua ênfase na abertura textual que torna imprópria as distinções entre o interno e o externo a um texto dado.

Derrida concebe um texto como sendo composto de unidades discretas de leitura. Tais unidades, por ele denominadas pedaços, estão aparentemente soltas, mas conectam-se umas às outras pelas marcas de pontuação como as aspas colchetes ou parênteses. Em *Glas* o olho do leitor é constantemente solicitado a movimentar-se pela página na busca de conexões visuais e verbais aparentes. O texto, para Derrida, é um nítido precursor da escrita hipertextual, pois oferece o exemplo mais extremo da modalidade crítica pós-estruturalista, deixando tênues todos os limites ou fronteiras criados pela margem que percorre o texto impresso. Também abre espaços para experiências de leitura através de qualquer direção: intertextuais ou intratextuais, próprias dos sistemas de hipertextos.

Dessa forma, segundo Landow, Derrida está inconscientemente teorizando sobre o hipertexto, pois assim como o texto *Glas* a textualidade informática torna obsoleta a conversão linear do texto impresso para substituí-lo por uma interligação mais complexa e multilinear. Assim como o hipertexto permite ao leitor escolher

múltiplos percursos através de um texto, o texto, para Derrida, abola os argumentos lineares e apresenta características de mobilidade e instantaneidade.

No hipertexto, em razão do espaço aberto de sua textualidade, o centro não pode ser localizado em nenhum ponto exato, mas pode demarcar-se em determinado ponto desde que o leitor, em um dado momento, o escolha como tal; há então um sistema infinitamente reorganizável, porque o foco depende do leitor, sendo uma de suas características principais o fato de ser constituído por textos verbais ou não, ligados entre si, sem um eixo de organização estabelecido a priori, cabe ao leitor emprestar-lhe, segundo seu desejo ou interesse, um princípio ordenador e organizador, especialmente no campo da investigação.

4 ADAPTAÇÃO

O processo de adaptação pode ser discutido em diferentes aspectos. O termo “adaptação” tornou-se popular no contexto cinematográfico para identificar películas cuja obra cinematográfica não se apoiava em um roteiro original e o público podia identificar nos letreiros, em cartazes, nos cinemas, o subtexto, ou fórmulas como “adaptado de...” ou “inspirado na obra de...”. A crítica estava voltada, sobretudo para ângulos referentes à traição, à deformação, à violação e à vulgarização da obra original, o que levaria sempre a discussões a cerca da “infidelidade”.

É aceitável que a maioria das traduções se intitule hoje adaptações levando ao conhecimento o fato de que em toda intervenção, desde o momento em que se está traduzindo uma obra original até o trabalho de reescritura dramática dessa obra, estamos diante de uma recriação; ou seja, a transferência das formas de um signo para o outro nunca é inocente. Transformar ou transpor uma obra de um gênero em outro implica em fazer uma adaptação cujo objeto é um conteúdo narrativo mantido mais ou menos fielmente, com diferenças às vezes consideráveis. O mesmo não ocorre quando a estrutura discursiva passa por uma transformação radical, ou seja, quando o dispositivo da enunciação é inteiramente diferente do original, como, por exemplo, a transposição de um romance para o cinema.

Por adaptação podemos compreender, portanto, uma transcrição de linguagem equivalente a uma “transposição de substância”. Essa transcrição de linguagem irá alterar o suporte lingüístico utilizado para se contar uma história. Essa alteração ocorre no momento em que o conteúdo é expresso em outra linguagem dentro de um processo de criação com base no maior ou menor aproveitamento da obra original. Segundo Derrida (apud Naremore, 2000, p.45), “the film adaptation is not simply a faded imitation of a superior authentic original: it is a ‘citation’ grafted into a new context, and thereby inevitably refunctioned.”⁴

Percebemos no discurso de Derrida a presença relevante da oposição cópia X original na qual repousa grande parte da crítica sobre adaptação fílmica. Segundo o autor, qualquer crítica que denuncia a cópia em nome do original é vã, pois a “volatilidade de signos” é inevitável. Tentando definir essa volatilidade de signos o autor a conceitua como

(...) the possibility of desengagement and citational graft which belongs to the structure of every mark, spoken or written ... every sign, linguistic or non-linguistic, spoken or written ... in a small or large unit, can be cited, put between quotation marks, and in doing so it can break with every given context, engendering an infinity of new context in a manner which is absolutely illimitable. (Derrida apud NAREMORE, 2000,p. 45)⁵

Adaptar é, portanto, não apenas efetuar escolhas de conteúdo, mas também trabalhar, modelar uma narrativa em função das possibilidades inerentes ao meio. Em regime de adaptação deve ter-se em cota um contexto artístico que procura além da interpretação do objeto literário, a reconfiguração estética deste. O adaptador da literatura para o cinema distancia-se do leitor que a lê, já que procede a um redimensionamento do livro numa nova obra de arte. Assim, a literatura ao ser adaptada posiciona-se com um material estético desterrado a outro campo da estética, o qual poderá beneficiar-se com essa inversão.

⁴ “A adaptação fílmica não é simplesmente uma imitação empalidecida de uma obra original autêntica; Ela é uma “citação” enxertada em um novo contexto e por isso inevitavelmente refuncionalizada – tradução nossa.

⁵ “(...) a possibilidade de desligamento e enxerto citacional que pertence a todo tipo de marca falada ou escrita ... signo lingüístico ou não-lingüístico, falado ou escrito, em uma pequena ou grande unidade, que pode ser citado ou posto entre aspas, e dessa forma romper com todo contexto dado gerando uma infinidade de novos contextos de forma absolutamente ilimitada” – tradução nossa.

Dessa forma, entendemos que a adaptação pode ser considerada uma leitura crítica da obra original e, assim sendo, concordamos com Derrida quando diz serem vãs as discussões acerca da fidelidade. Também Johnson comunga dos mesmos pensamentos ao afirmar que:

A insistência na “fidelidade” - que deriva das expectativas que o espectador traz ao filme, baseadas na sua própria leitura do original – é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios são inseridos (JOHNSON, 2003, p.42).

Dizer que uma adaptação é fiel implicaria o princípio de que valores significados existem independentemente do significante expressivo que lhe dá vida. Quando se vai de um sistema a outro, há uma mudança necessária de valores significados correspondentes à mudança de significante. Os valores expressos numa obra existem apenas como uma função da forma que lhes deu sentido. Assim, um filme pode ser descrito em linguagem verbal, mas não recupera o mesmo sentido nem obtém o mesmo conteúdo latente que caracteriza uma imagem fílmica, uma vez que uma linguagem não se assemelha a outra.

Para estabelecer essa diferença, Naremore enfatiza:

(...) film is found to work from perception toward signification from external facts to interior motivations and consequences, from the givenness of a world to the meaning of a story cut out of that world. Literary fiction works oppositely. It begins with signs (graphemes and words), building to propositions that attempt to develop perception (NAREMORE, 2003, p.32).⁶

A imagem fílmica tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, distinto, é claro, daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor. É verdade que o cinema tem dificuldades em fazer determinadas coisas que a literatura faz, mas o contrário também se verifica. Enquanto um romancista tem a sua disposição

⁶ [Nossa tradução] (...) O filme funciona a partir da percepção para a significação, de fatos externos para motivações e conseqüências internas, de um mundo existente para o significado de uma estória retirada desse mundo. A ficção literária funciona de forma oposta. Começa com signos (grafemas e palavras), construídas a partir de proposições que tentam desenvolver a percepção.

a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogos, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas). Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras. A diferença entre esses dois meios não se reduz, portanto, à diferença entre a linguagem escrita e a imagem visual, como se costuma dizer.

Assim sendo, não nos parece apropriado debater sobre fidelidade numa discussão acerca de adaptação, pois que a transcrição da linguagem verbal para a visual impossibilita a permanência fiel de um mesmo conteúdo.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins fontes, 1992.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Difel, São Paulo, 1987.
- ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: A literatura de segunda mão**. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2005
- GUIMARÃES, Hélio. O Romance do Século XIX na Televisão: Observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itari Cultural, 2003.
- JOHNSON, Randal. **Literatura e Cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo**. São Paulo, T. A. Queiroz, 1982.
- KOTHE, Flávio René. **A narrativa Trivial**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.
- LANDOW, George P. **Hyper/Text/Theory**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994.
- _____. **Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.
- METZ, Chritian. **Current Problems in Film Theory**. s/d.
- NAREMORE, James (org). **Film Adaptation**. New Brunswick/Nova Jersey: Rutgers University Press, 2000.
- PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itari Cultural, 2003.
- PINTO, Milton J. **Discursos: coleção de estudos de linguagem como prática social**. Rio de Janeiro: Nupec, 2005.
- WOLLEM, Peter. **Signos e significação no cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.