

LITERATURA, CINEMA, ADAPTAÇÃO

João Batista B. de Brito*

Introdução

Na era da interdisciplinaridade, nada mais saudável do que tentar ler a verbalidade da literatura pelo viés do cinema, e a iconicidade do cinema, pelo viés da literatura. Contudo, tantas e tão polêmicas são as relações entre essas duas modalidades de discurso que dificilmente um ensaio ousaria recobri-las. Aqui nos limitamos a um breve “passeio” pelo temário, primeiramente, pensando nas afinidades entre essas modalidades, depois revisando parte do que uma teria aprendido e\ou ensinado à outra, e em seguida, discutindo as implicações teóricas desse sério (?) problema intersemiótico que se chama “adaptação”. Por economia metodológica, restringimos nosso *corpus* à literatura e cinema narrativos, deixando para outra instância as propostas históricas de uma “poesia cinematográfica”, e, no âmbito literário, o gênero poético propriamente dito.

Literatura e cinema : afinidades

Quando se compara literatura e cinema o primeiro fato que ocorre ao estudioso é o do enorme fosso semiótico que separa, aparentemente de modo

* Professor de Literatura Brasileira na UFPB.

inconciliável, essas duas formas de expressão, fundadas, cada uma, em espécies de signos e códigos tão diferentes. A literatura, acredita-se, não vai ter nunca a mobilidade plástica do cinema, e este, por sua vez, nunca o nível de abstração da literatura. Conhecidas são as tentativas frustradas de se entender o funcionamento da significação na expressão icônica do cinema, a partir da natureza lingüística do discurso literário, e os becos sem saída em que uma vez se meteu um teórico da importância de Christian Metz têm servido de lição a todos.¹

Por outro lado, por grande e intransponível que seja esse fosso, há um número considerável de semelhanças que podem ser apontadas e que mantêm literatura e cinema numa espécie de estado sincrônico de comparabilidade permanente. Parte dessas semelhanças estão levantadas pelo crítico americano Robert Richardson no seu livro *Literature and Film* que parcialmente aqui revisamos.² Depois de demonstrar que a literatura, ao contrário do que se pensa comumente, é também uma arte visual, Richardson vai ao extremo de, sem o menor pudor teórico, colocar o cinema como uma ramificação da literatura. No capítulo "técnica literária e técnica cinematográfica", ele se dá ao trabalho de listar, ilustrando cada caso, uma série de pontos comuns entre a literatura e o cinema, nem sempre cogitados pelos pensadores do assunto.

Assim, a dissolução de uma imagem em outra, tão comum no filme, é um recurso poético facilmente ilustrável; o acúmulo de imagens de coisas e lugares, sem a presença humana, como no final famoso de *O Eclipse* de Antonioni, encontra um par num dado trecho do *Ecclesiastes*; a focalização centrípeta e progressiva do muito grande para o muito pequeno, como acontece no início de tantos filmes, está em Chaucer; o ponto de vista múltiplo sobre um dado fato ou personagem pode ser encontrado em inúmeros trechos de Shakespeare e de outros autores; a velocidade, tida como tão especificamente cinematográfica, pode ser acompanhada na poesia de John Skelton e de tantos outros poetas; a eclipse suprimindo o supérfluo é outra técnica comum às duas artes; o processo da caracterização do protagonista do cinema é o mesmo que está no *The Marble Faun* de Hawthorne, e até a trilha sonora pode achar seus equivalentes em certos procedimentos prosódicos na ficção de Mark Twain, na poesia de What Whitman e num texto tão remoto quanto o medieval *Sir Gawain and the Green Knight*.

Sendo a literatura a mais velha das duas formas de arte, a idéia geral que Richardson tenta vender é a de que todas essas semelhanças seriam causais, ou seja, teriam sido passadas da literatura para o cinema à guisa de herança técnica. Contudo, o fato mesmo de que as suas exemplificações gi-

ram invariavelmente em torno de um certo modelo de cinema, estritamente, o cinema experimental, enfraquece o seu argumento. A impressão que se tem é a de que os pontos comuns por ele levantados são sincrônicos (e não necessariamente diacrônicos), naturais (isto é, decorrentes do que é semioticamente aproximado nos dois discursos) e, em muitos casos, desprovidos da causalidade que ele lhes atribui (isto é, não existem no cinema, obrigatoriamente, por já terem existido na literatura).

De modo que vemos como especulação refinada e inteligente, mas sem muito poder de convencimento ou de comprovação, a sua insistência em que a arte cinematográfica teria derivado, concretamente, de coisas tão díspares quanto, por exemplo : a poesia paralelística e parassintática de Whitman, o monólogo dramático de Robert Browning e seu emprego da voz dissociada da ação; o closet drama de Thomas Hardy em *Dynast* com sua proposta de não ser encenado; a revolucionária realização poética do *Imagismo* anglo-americano. Na verdade, não é muito difícil notar que a grande ênfase de Richardson recai sempre nas estratégias mais anti-convencionais e modernizantes da literatura universal, como se a narrativa tradicional não interessasse. Isto, justamente porque é preponderantemente uma concepção de cinema de vanguarda que ele, subrepticamente defende. Notem que, mesmo depois de haver sido obrigado a admitir a importância de um romancista tradicional e convencional como Dickens, na formação da linguagem cinematográfica, ele não hesita em afirmar que foi o romance moderno pós-Henry James e a poesia do século XX o que enformou essa linguagem.

O problema com o argumento de Richardson é que ele está sempre deixando no escanteio - embora ele próprio nunca explicita este fato! - o cinema clássico, ficcional, narrativo, por ironia justamente aquele que a história consagrou. É fácil aceitar (e aliás, está biograficamente provado!) que o ideograma chinês descoberto por Ezra Pound, através de Fenollosa, teve influência análoga sobre os poetas imagistas e sobre um cineasta-pensador como Eisenstein, no caso deste, conduzindo a uma certa concepção de metáfora cinematográfica. Porém, generalizar e deduzir daí que foi a metáfora eisensteiniana que ensinou o cinema a narrar consiste num erro de perspectiva, tanto histórica quanto semiótica.

Por importante que tenha sido a contribuição de Eisenstein à formação da linguagem cinematográfica - e ela foi enorme - a sua noção de metáfora ideogramática, em que um dos elementos não pertencia à diegese do filme, só tem validade semiótica muito setorizada, suplantada historicamente que foi pelas premissas de um cinema narrativo e realista, muito mais

fundado na chamada “decupagem clássica”, ou seja, no corte e edição de imagens motivados pela necessidade básica de contar uma história. A não ser que se queira enfatizar o modo “negativo”, às avessas, como ela influiu na narração do filme, demonstrando, nas instâncias em que era usada, que o seu emprego quebrava a “continuidade” e criava uma tensão de sentidos que seria muito mais apropriada à poesia que à estrutura narrativa.³

Enfim, a maior parte das associações entre recursos literários e técnicas cinematográficas arroladas no livro de Richardson é curiosa e pode conduzir, eventualmente, a estudos fecundos no sentido de investigar a similaridade essencial entre as duas formas de arte, só que tal similaridade é por demais genérica e, aliás, deve existir entre todas as outras modalidades artísticas, e não apenas entre literatura e cinema.

No que diz respeito ao cinema particularmente, esse potencial de similaridade se multiplica, na medida em que, o cinema é, por natureza, uma arte heterogênea que soma características básicas das outras modalidades de arte existentes, um autêntico compósito que sintetiza em si mesmo, entre outras coisas: a plasticidade da pintura, o movimento e o ritmo da música e da dança, a (pseudo)tridimensionalidade⁴ da escultura e arquitetura, a dramaticidade do teatro, e a narratividade da literatura. O nosso argumento aqui é, portanto, o de que se formos à cata de associações entre, por exemplo, a pintura e o cinema, ou entre este e quaisquer das outras modalidades artísticas, vamos encontrar praticamente a mesma quantidade de semelhanças desvendadas por Richardson na relação literatura-cinema. O que significa dizer que tal similaridade perde, automaticamente, a sua pertinência.

O que a literatura ensinou ao cinema

À parte o argumento de Richardson, já foi suficientemente demonstrado pelos estudiosos do assunto como, muito antes de sua invenção, o cinema estava virtualmente “prometido” pela ficção romanesca dos séculos XVIII e XIX. Em famosa entrevista à revista *Actualité Littéraire*, o cineasta Alexandre Astruc⁵ aponta a “cinematograficidade” imanente em Balzac, em Chateaubriand, em Meredith, em Hardy e em Conrad, escritores que, como se sabe, ou não conheceram o cinema, ou só o conheceram tardiamente. O crítico francês Jacques Nantel, no ensaio “Marcel Proust et la vision cinématographique”,⁶ demonstra, com grande propriedade, a qualidade fílmica de certas descrições em *Em busca do tempo perdido*, a aproximação a

ambientes “preconizando” verdadeiras *plongées* e as introduções a personagens novatos no romance, prefigurando *travellings* e primeiros planos cinematográficos. E agora que o cinema de Hollywood vem de descobrir Jane Austen (cf. as adaptações de *Sense and Sensibility*, e *Emma*), podemos muito bem nos dar conta dos verdadeiros “roteiros de filmes” em que se constitui a maioria dos seus romances, repletos de diálogos em ambientes fechados e quase sem descrições de paisagens.

Mas, de forma mais direta, foi em Charles Dickens, o grande ficcionista vitoriano, que o cinema aprendeu a falar e, mais importante, a ser narrativo. O pai da linguagem cinematográfica, o cineasta americano D. W. Griffith, admitiu, em inúmeras ocasiões, ter se inspirado na ficção do autor de *Grandes Esperanças* para conceber e consumir na tela os recursos de linguagem mais elementares de sua realização cinematográfica, o que está, didaticamente, analisado e discutido pelo teórico e cineasta russo Serguei Eisenstein no seu livro *A forma do filme*.⁷

Ansiando por avançar sobre a pobreza da câmera parada do início do século, que mantinha o cinema num patamar precário de mero “teatro filmado”, foi nas páginas narrativas de Dickens que Griffith foi se basear para ousar lances expressivos como, por exemplo, variar a posição da câmera em relação ao material a ser filmado, o que criou, automaticamente e para sempre, uma verdadeira tipologia do plano cinematográfico, desde o plano geral, que descortina paisagens inteiras, ao plano hiper-aproximado, que mostra detalhes diminutos, como uma unha humana ou uma asa de inseto. Mais importante ainda foi a lição, tirada sempre de Dickens, de que, no processo de narrar visualmente uma estória, esses planos diversos podiam e deviam ser combinados, do mesmo jeito que um escritor muda, de repente e sem explicação, o alvo de seu discurso, de um elemento ficcional para outro, independentemente das dimensões de tais elementos e das distâncias diegéticas entre eles. Assim, não era somente o enquadramento que se aprendia com a literatura, mas a própria montagem, com a noção de contraste aí implícita.

O primeiro cinema havia sido um “cinema de atração”,⁸ isto é, uma técnica que encantava as platéias pelo seu poder fotográfico de copiar o movimento das coisas. Na primeira década do século, porém, já se notava o cansaço do público que, acostumado com a novidade técnica, agora não lhe via mais a “atração”. O investimento no narrativo (muito mais do que os “efeitos especiais” de um mágico e prestidigitador como Méliès) chegava no momento certo, e o cinema ficcional que desabrochava com os primeiros cineastas-narradores estava dando passos históricos no sentido de substituir

o apelo social e mítico do romance dos séculos anteriores.

Claro, essa influência da literatura sobre o cinema tinha os seus limites. Ao meio dos recursos alcançados através do diálogo-aprendiz com a narrativa literária, havia uma instância que tinha que ser “técnica”: não teria sido possível, por exemplo, variar a angulação - como pedia a narração romanesca de Dickens - se não tivesse se inventado uma câmera móvel, etc. Contudo, uma vez conseguida essa mobilidade, todo um leque de possibilidades semióticas, ou seja, propriamente filmicas e não apenas “técnicas”, se abria à imaginação do cineasta-narrador, que agora não apenas podia narrar com a aparente desenvoltura e fluidez de um escritor, mas - logo se descobriria - podia fazer mais do que ele, criando efeitos com que a literatura jamais sonhara. Essa gramática narrativa básica que o cinema aprendeu da literatura, quase toda consolidada na filmografia de Griffith via Dickens, já foi amplamente estudada nos compêndios de cinema e dela aqui nos contentamos em dar somente este esboço.

Num sentido geral - ou seja, no sentido em que todas as formas de arte se intercomunicam - ninguém pode dizer que a literatura não tenha continuado influenciando o cinema, e a frequência das adaptações literárias, que discutiremos adiante, é uma prova disso. O cinema europeu - bem mais que o americano - carrega um forte componente de “literariedade” que seus autores, em muitos casos, assumem como perspectiva estética. Uma ilustração curiosa dessa influência, que merece menção, está evidenciada no ensaio que o crítico Philippe Demonsablon dedica à obra do cineasta Max Ophuls (cf. “Max Ophuls ou l'école du roman”)⁹ fazendo ver o quanto o discurso fílmico do cineasta estudado, embora resguardando a sua especificidade, aproxima-se estruturalmente do romance. Sem apontar obras específicas, Demonsablon, demonstra a contento como “o personagem liberado do ator” nos filmes de Ophuls, sempre escondido por trás de artefatos (janelas, vidraças, cortinas, espelhos, etc.), ou sempre distanciado pela angulação ou pelos movimentos de câmera, como *travellings* ou *plongées*, remete a uma certa estratégia da narrativa romanesca.

Por fim, talvez seja interessante lembrar que a consagrada distinção historiográfica e estilística entre o cinema de arte europeu e o cinema clássico americano não deixa de refletir, no fundo, a relação literatura-cinema: se aquele primeiro é, fragmentado, imprevisível e aberto, é porque o seu modelo genericamente falando sempre foi o das vanguardas literárias que fizeram a cara do nosso século, ao passo que, se este segundo é linear, redundante e fechado, é porque o seu modelo continuou sendo, por muito tempo e talvez

até hoje, o romance estruturalmente tradicional dos séculos passados.¹⁰

O que a literatura aprendeu do cinema

Segundo o crítico Michel Mourlet, em “Cinéma contre roman”¹¹, o mesmo impacto e transformação estrutural que o surgimento da fotografia desencadeou na pintura, a invenção do cinema teria provocado no romance do século XX. A crítica e historiografia literárias costumam apontar dois tipos contrários de comportamento que o romance teria apresentado como reação ao cinema. Sem distinção cronológica, um teria sido de aproximação ou confirmação e o outro de distanciamento ou negação.

No primeiro caso, normalmente se citam os escritores americanos da primeira metade do século, como Dos Passos, Hemingway, Faulkner, Steinbeck, Caldwell, que, passando a recusar a onisciência da narração do romance clássico, privilegiaram o diálogo e o centramento do foco narrativo no protagonista de visão limitada, com isso aproximando seus textos de roteiros de cinema. No Brasil, essa influência pode ter chegado um tanto atrasada, mas hoje em dia ninguém escapa da ostensiva cinematograficidade de ficcionistas como Rubem Fonseca, João Gilberto Noll, Raduan Nassar, Aguinaldo Silva, Sérgio Sant’Anna e Ignácio Loyola Brandão e outros mais.

Na Europa, Malraux, Radiguet, Gide, Camus, Virginia Woolf são exemplos geralmente mencionados, porém, por causa da radicalidade de sua proposta e do nível de sua teorização sobre o assunto, o caso mais estudado é, de longe, o de Alain Robbe-Grillet. Como se sabe, o escritor francês é responsável pelo maior libelo já escrito contra o romance clássico no modelo de Balzac. (Conferir a esse respeito: “Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque”)¹². Muito mais que os romancistas americanos que, de uma forma ou de outra, mantinham relações com Hollywood, Robbe-Grillet, repugnava a “situação de Deus” do narrador balzaquiano, com seu poder de estar em toda parte, inclusive dentro da cabeça e do coração de seus personagens. Em posição teórica e prática diametralmente oposta a isso, o autor de *Le Voyeur* - um romance que já se define na intitulação! - queria a “objetivização” absoluta da narração, que pusesse e mantivesse o leitor na condição literal de uma câmera que registra sem penetrar além do que seja visível.¹³

Conforme se constata, com esse romancista chegava a um extremo a influência do cinema sobre a ficção literária, e como não poderia deixar de

ser, as críticas de seus leitores contemporâneos foram severas, tanto à qualidade da realização, quanto à proposta literária em si mesma. No bojo dessas críticas, tanto recebiam golpes os escritores que objetivavam demais, como o próprio cinema, sobretudo o americano, considerado por muitos uma espécie de encarnação do pensamento behaviorista. Jean-Louis Bory, por exemplo, em “Le cinéma : périlleux salut du roman”¹⁴ alertava contra o perigo de o romance moderno, “esse invejoso do cinema”, generalizar, na linha de Robbe-Grillet, o investimento na objetividade, um caminho sem saída estética, e se apressava em propor o contrário : que, sendo a arte literária feita da “magia do verbal”, o escritor potencializasse o que o cinema, pela sua natureza plástica, estava proibido de fazer : tratar do “invisível”. Embora Colette Audray, em “La caméra d’Alain Robbe-Grillet”¹⁵ conseguisse distinguir ao meio da produção do autor, uma certa recuperação do subjetivo, na maior parte dos casos as reações críticas foram desfavoráveis. Para Michel Mourlet, no ensaio já citado (vide acima), o caminho do romance moderno decididamente não era o de Robbe-Grillet, cujas descrições objetivas não passavam, em suas palavras, de paráfrases do cinema. Por que a literatura deveria competir com o cinema - perguntava Mourlet - justamente no terreno em que este lhe é superior, o do registro objetivo da realidade? Não seria mais interessante fugir desse terreno para a interiorização?

Pois foi exatamente a busca dessa interiorização, o que configurou a reação daqueles que optaram, deliberadamente, por um afastamento do cinema. A instância mais evidente pode ser a de James Joyce, com seu fluxo de consciência esfacelando a narrativa em miríades de fragmentos onde objetividades e subjetividades mal se distinguem entre si, porém, de Joyce em diante, houve e tem havido toda uma tendência dispersa e às vezes setorizada à introspecção como estratégia, a qual a vulgarização das teorias de Freud só ajudou a impulsionar. É, por exemplo, nessa perspectiva que a crítica Monique Nathan, em “Visualisation et vision chez Virginia Woolf”¹⁶, gasta um longo espaço demonstrando as muitas técnicas cinematográficas na poética da escritora inglesa, somente para poder concluir que a eficácia dessas técnicas esbarra na necessidade de exprimir o interior, o que só as palavras, afinal de contas, podem fazer.

De qualquer forma, o consenso parece ser o de que, depois de conhecer o cinema, nunca mais a literatura foi a mesma. “Desde que o cinema surgiu não sonhamos mais da mesma maneira”, nos garante Jean Duvignaud, em “Dialogue ininterrompu”¹⁷, e essa mudança na paisagem psíquica da humanidade tinha que ter as suas consequências no fenômeno literário.

Duvignaud cita o exemplo da cena da escadaria de Odessa, no *Encouraçado Potemkin* de Eisenstein, para adiantar, o que seria no seu entender, a principal contribuição do cinema para o romance, o significado do vivido e da ação.

A adaptação

Obviamente, o catalisador das relações entre literatura e cinema tinha que ser mesmo a adaptação, ponto nevrálgico em que as duas modalidades de arte se tocam ou se repelem, se acasalam ou se agridem. Conforme é sabido, na história do cinema o número de adaptações ultrapassa de muito a quantidade de filmes com roteiros originais, e no entanto, este procedimento nunca foi pacífico, nem no âmbito da emissão, nem no da recepção, quanto mais junto aos literatos. O argumento geral pode ser o da traição ao original, ou da distância semiótica entre as duas linguagens, ou o do desnível qualitativo supostamente inevitável, mas o fato é que as indisposições contra a adaptação são tantas que nem faria sentido tentar resumi-las. Para efeito de mera ilustração, aqui reproduzimos um trecho famoso da escritora Virginia Woolf que, criticando a adaptação para a tela do *Ana Karenina* de Tolstói, epitomiza a rejeição a esse procedimento :

O olho diz: 'eis Ana Karenina'. Uma pessoa voluptuosa, vestida em veludo negro com pérolas, aparece diante de nós. Mas o cérebro retruca: 'tanto pode ser Ana Karenina quanto a Rainha Vitória'. Pois o espírito conhece quase inteiramente Ana pelo seu retrato interior: seu charme, sua paixão, seu desespero. Ao passo que o cinema põe toda ênfase nos seus dentes, suas palavras e seus veludos. (...) É assim que nós cambaleamos entre os escombros dos mais célebres romances do mundo. É assim que nós os soletramos em palavras de uma sílaba, rabiscadas por um estudante iletrado. Um beijo é o amor. Uma taça quebrada, o ciúme. Um sorriso, a felicidade. A morte, uma coroa de flores. Nenhuma dessas imagens tem a mínima relação com o romance de Tolstói...¹⁸

À parte o insucesso, ou sucesso, dos realizadores do filme (a versão aqui comentada deve ser a de 1935, de Clarence Brown, com Greta Garbo e Frederic March), o trecho é exemplar da reação literária ao cinema por implicar que, na transposição de uma linguagem à outra, invariavelmente ocor-

reria uma descomunal e desastrosa perda de sentido, não compensada de nenhuma outra maneira, ou em nenhum outro nível. A crer no depoimento da escritora, parece que o signo icônico do cinema nunca vai poder alcançar a riqueza de significação do signo verbal, como se o cinema estivesse condenado a ser, por natureza, um defeituoso. Nas entrelinhas, o que se detecta aí é, na verdade, um desprezo livresco pela imagem visual, como se o ato de ver fosse, ontologicamente, inferior ao de decodificar sinais gráficos e imaginar seus referentes semânticos. Guardando de lembrete esse depoimento como emblema de todos os outros já manifestados ou por manifestar, passamos a discutir, em diálogo aberto com outros autores, alguns dos problemas, práticos e teóricos, atinentes à adaptação.

“Nada, em seu princípio mesmo, é mais aberrante que uma adaptação”, nos assegura Georges-Albert Astre, e no entanto, não é para descartar esse procedimento que desenvolve seu ensaio “Les deux langages”¹⁹ com que abre o número especial da *Revue des lettres modernes* sobre a relação entre romance e filme: ao contrário, Astre julga que, embora o tempo e o espaço recebam tratamentos opostos nessas duas artes, aquele privilegiado no romance, este no cinema, ambas as modalidades narrativas possuem a mesma inclinação ao realismo de mostrar o homem no seu confronto com o mundo. Em defesa da adaptação, Astre conclui seu ensaio citando o conselho do pensador e teórico do cinema primitivo Bela Balasz que se tornaria bandeira para meio mundo de pensadores desde então: “quem adapta só pode utilizar a obra existente como matéria prima, considerando-a sob o ângulo específico de sua própria natureza de arte, como se ela fosse a realidade bruta, e nunca se ocupar da forma já conferida a essa realidade.”

Quem se insurge contra esse postulado é o historiador e teórico Jean Mitry no capítulo dedicado a questão da adaptação, no seu volumoso e fundamental *Esthétique et psychologie du cinéma*.²⁰ De acordo com Mitry a sugestão de Balasz configura tão somente um dos dois descaminhos do processo adaptativo que, em essência, seriam: ser fiel à forma do romance e, por isso mesmo, traí-lo, ou tentar ser fiel ao seu “espírito” por vias transversas e, mais uma vez, traí-lo. O adaptador não escapa desse dilema pois toda adaptação “parte do princípio absurdo de que os valores significados existem independentemente da expressão que os dar a ver e entender.” Escolhendo exprimir a mesma coisa que o romancista, o adaptador deturpa necessariamente a forma romanesca e tentando respeitá-la, ele se contenta em por em imagens um mundo significado, ao invés de criar suas próprias significações. A saída que Mitry vislumbra é, na verdade, fundada muitos mais em exemplos con-

cretos do que numa conceituação conseqüente. Depois de referir o *Ouro e maldição* (Greed, 1924) de Eric Von Stroheim como a primeira instância histórica de “romance na tela”,²¹ ele aponta dois modelos opostos de adaptação, embora nenhum dos dois satisfatórios. Um tomaria servilmente o romance como obra a ser filmicamente ilustrada, casos, segundo ele, de *Grandes esperanças* e *Oliver Twist*, de David Lean, e com mais felicidade, de *Le journal d'un curé de campagne*, de Bresson. O outro seria a “obra fílmica pessoal” que assumiria, de antemão, afastar-se do original para impor seu próprio sentido, mas neste caso, o cineasta precisa ter a honestidade de não manter a mesma intitulação.

“O romance - nos alerta Mitry - é uma narrativa que se organiza em mundo, o filme um mundo que se organiza em narrativa”, e deste fato decorrem diferenças estruturais que dificultam qualquer intersecção. Um exemplo de oposição básica, citado, é o do uso do espaço e do tempo nas duas formas de arte. Sendo o romance eminentemente conceitual e mediatizante, e o filme, eminentemente espetáculo atualizante, presentificador, o espaço aparece sempre naquele primeiro como se “temporalizado”, ao passo que o tempo aparece neste segundo sempre como que “especializado”. Isto porque o que em literatura é resultado (a construção da imagem mental, advinda da decodificação da linha discursiva), no cinema é um ponto de partida (a imagem concreta). Assim, e em desencontro, tanto à proposta de “cinéma-stylo” de Astruc²², como do “nouveau roman” de Robbe-Grillet, Mitry conclui o capítulo pregando que “a câmara nunca estará na ponta de uma caneta, tanto quanto, a caneta jamais estará na ponta da câmara”. Em seu favor, linhas atrás ele já tivera o cuidado de citar a *boustade* de Godard, hoje famosa: “O chato em escrever é que nunca se sabe se é para dizer ‘quando saí chovia’ ou ‘chovia quando saí’. Em cinema é simples: se mostram os dois ao mesmo tempo”.

Há pensadores do assunto, como o crítico Philippe Durand, (cf. “Cinéma et roman”)²³ para quem, não somente parece não haver obstáculos essenciais ao processo da adaptação, como ela é altamente aconselhável, já que “romance e filme respondem a uma mesma vocação”, como já sugerira Astre, a do realismo. Mas, de longe, a melhor defesa da adaptação - porque teoricamente fundada - aparece no antológico ensaio do crítico e teórico André Bazin, que tem justamente esse título. Publicado pela primeira vez no “Cahiers du Cinéma” e hoje transposto para o livro póstumo *Qu'est-ce que le cinéma?*, o ensaio de Bazin, “Pour un cinéma impur: défense de l'adaptation”,²⁴ consiste num verdadeiro “tapa na cara” do pedantismo lite-

rário que faz do romance algo de intocável e “fonte dos mitos modernos”.

À parte a questão propriamente metodológica, Bazin apresenta dois argumentos indiretamente favoráveis à adaptação, que vale a pena citar, sendo um de ordem histórica e social, e o outro de ordem prática. Para Bazin o cinema teria realizado, no nosso século, o que nenhuma atividade artística conseguira ao longo da história moderna, que foi reacender a popularidade da arte, como só existira na Idade Média com as peças de moralidade e os festejos ciganos. O teatro renascentista, apesar de relativamente popular, não desfrutara de irrestrita unanimidade, e o *boom* do romance nos séculos XVIII e XIX fora setorizado na classe burguesa, ao passo que o cinema, sim, atingira todas as camadas sociais. No século XX, nem todos podem ter acesso aos grandes escritores, porém, quem é que deixa de ver Carlitos? Ora, se os grandes escritores estão sendo adaptados pelo cinema, o público em geral está tendo acesso indireto a eles, e este já é o argumento de ordem prática, no que Bazin alerta para o dado estatístico de que, depois das exibições de filmes adaptantes, cresce o número de edições das obras literárias adaptadas, ou seja, de alguma forma o cinema estaria não apenas dialogando com a literatura, mas também, a ela remetendo novas camadas de leitores.

Sobre o problema da adaptação propriamente, Bazin, partindo do princípio de que estilo se define pela fusão de forma e fundo, conclui que toda fidelidade é ilusória, e sequer desejável. O que cabe ao cineasta fazer é encontrar os equivalentes cinematográficos ao original, pois sendo o filme uma “tradução estética do romance para outra linguagem”, fundada numa simpatia fundamental do cineasta pelo romancista, trata-se de respeitar o espírito do romance adaptado, a fidelidade ao autor consistindo apenas em inventar e articular os elementos audio-visuais que ele não desautorizaria. Obviamente essa tarefa não é fácil e demanda um talento comparável ao de quem cria obras originais. O exemplo fornecido é o de *Sinfonia Pastoral*, onde, adaptando André Gide, o cineasta Jean Dellanoye consegue conceber os equivalentes para os *passés simples* da escritura, na constante imagem da neve, sempre contraposta aos olhos (cegos) da atriz Michele Morgan. Desmontando a propalada intocabilidade do romance, a adaptação, para Bazin, promove um novo conceito de obra, mais móvel e mais aberto, porque sem fronteiras semióticas, que poderá vir a prevalecer no futuro: essa “obra” se configuraria de uma espécie de soma virtual do romance adaptado + o filme adaptante.

Já o crítico Claude Gauteur, em “Éloge de la spécificité”²⁵ discorda de que toda obra literária possa vir a ser transposta para o cinema, e sua

alegação radicaliza o conceito de especificidade. Segundo ele, essa intransponibilidade é recíproca, ou seja, não é só da literatura, mas do próprio cinema, que, sendo também uma linguagem específica, não encontra equivalentes noutras modalidades de linguagem. Com o que se apressa em arrolar duas listas de dez títulos de romances e filmes, na sua opinião absolutamente “inadaptáveis”. Obras literárias inadeptáveis seriam, portanto : *A Ilíada*, *Simplicius simplissimus*, *Ligações perigosas*, *Ilusões perdidas*, *O vermelho e o negro*, *Guerra e paz*, *Moby Dick*, *Almas mortas*, *Em busca do tempo perdido*, *Ulisses*. Filmes inadeptáveis : *Intolerância*, *O encouraçado Potemkin*, *A paixão de Joana D’Arc*, *Em busca do ouro*, *Tabu*, *Aleluia*, *Napoleão*, *Scarface*, *A regra do jogo* e *Cidadão Kane*. De acordo com Gauteur estas obras estariam num patamar de perfeição que inviabilizaria qualquer tentativa de transformação, o mesmo não podendo ser dito das outras (e supomos que as outras são todas menos as vinte mencionadas!), de tal modo que, se bem o entendemos, praticamente morre nessa escolha a sua discordância a Bazin.

Quem retoma a argumentação favorável de Bazin é o crítico e cineasta François Truffaut, (cf. o ensaio “L’Adaptation littéraire au cinéma”)²⁶ para quem “o problema da adaptação é um falso problema”. Ao invés de elaborar conceitos teóricos que sistematizem os processos adaptativos, Truffaut, pensando sempre em termos práticos, se opõe a qualquer sistematização e prefere apelar para uma espécie de “salve-se quem puder” onde o cineasta estaria totalmente livre para encontrar as soluções para cada caso, já que cada caso concreto é, no essencial, diferente de todos os outros. Segundo ele, não existem regras, nem fórmulas mágicas possíveis, só contando o sucesso do filme, “este ligado exclusivamente à personalidade do cineasta.” Essa gratuidade da adaptação, simétrica, como em Bazin, à gratuidade da própria criação original, não deixa de ser, convenhamos, também um princípio.

No capítulo “L’adaptation” do seu livro *Scénarios modèle, modèles de scénario*,²⁷ o teórico Francis Vannoye, teoriza consideravelmente ao se preocupar em distinguir três categorias diferentes a serem estudadas nas relações entre o romance a ser adaptado e o filme. Combinando o enfoque dedutivo, (observação do que tem acontecido nas adaptações existentes) com o indutivo (extrapolações pessoais para o que poderia virtualmente se fazer, com base no que já está feito), Vannoye começa tratando de uma categoria técnica, onde a maior parte dos problemas pode ser sistematizada da seguinte forma.

Como o romance normalmente tem uma duração objetiva (e não só diegética) maior que a do filme, um procedimento adaptativo dos mais fre-

qüentes tem sido o da redução, ou seja, eliminação de elementos para diminuir o tamanho da obra, que deve caber nas duas horas do filme. Essa redução acontece em termos de cortes propriamente ditos (exclusão de elementos, trechos, paisagens, ações, diálogos ou personagens) ou de “raccourcis”\resumos quando, por exemplo, dois ou três personagens são transformados num único, ou quando se economiza tempo fazendo simultâneos, no filme, dois acontecimentos que estão cronologicamente separados no romance. Normalmente também se cortam, ou reduzem, aqueles trechos excessivamente discursivos, como nos momentos de introspeção em que o narrador ou os personagens, desenvolvem reflexões de caráter abstrato demais para ser transformado em imagem.

A premência de cortar elementos da obra adaptada se agrava quando se considera que, tratando de linguagens diferentes, os adaptadores normalmente sentem a necessidade de introduzir elementos novos que façam a tradução não-litera! de aspectos do romance que não poderiam ser traduzidos de outra forma, (enfim, os chamados “equivalentes cinematográficos” de Bazin) e assim, precisam de mais espaço e conseqüentemente, de mais tempo. Com o que já passamos a um procedimento inverso ao da redução, que é justamente o da adição. No mesmo modelo da redução, uma adição pode consistir do mero acréscimo de novos elementos (imagens, ações, personagens, cenários, diálogos, etc.), ou da dilatação dos já existentes. Deste modo, um pequeno detalhe, físico ou psíquico, que não havia no romance pode aparecer no filme como um deflagrador semântico importante, em substituição ou não a elementos da estrutura romanesca, do mesmo modo que, o destino do protagonista no romance pode receber, no filme, um desenvolvimento maior, que responda por deficiências que a narração havia tido em recobrir aspectos abstratos do discurso literário, suponhamos, aqueles trechos de monólogo interior em que o personagem referido refletia sobre si mesmo.

Vanoye fornece vários exemplos, mas o fato é que praticamente qualquer adaptação, muitas vezes à revelia de seu próprio nível de qualidade, pode servir de ilustração a esses procedimentos de natureza intersemiótica. As muitas dissertações e teses universitárias que ultimamente se têm escrito sobre o assunto, no Brasil e no mundo, são pródigas em descrever o feixe exaustivo desses procedimentos num determinado *corpus*, umas implicando, outras se recusando a implicar, generalizações.²⁸ Para não nos furtarmos ao expediente de dar exemplos, aqui remetemos o nosso leitor a dois casos históricos do cinema clássico : a) *Um lugar ao sol* (*A Place in the Sun*, 1951), o

filme de Georges Stevens, efetiva uma longa, profunda e conseqüente redução do volumoso romance *An American Tragedy*, do escritor Theodore Dreiser, cortando trechos inteiros e condensando episódios ao ponto de, na opinião de muitos críticos, “desfigurar” o original : um exemplo, a campanha de dimensões nacionais que a mãe do réu desencadeia em prol da libertação de seu filho inexistente no filme; b) *Janela Indiscreta*, o filme de Alfred Hitchcock, empreende uma considerável dilatação do breve conto “Rear Window”, de Cornell Woolrich, tanto acrescentando toda uma gama de novos elementos diegéticos, como ampliando os já existentes : um exemplo, a noiva do fotógrafo acidentado Jeffrey, a bela e milionária Lisa Carol Freemont, interpretada por Grace Kelly, inexistente no original, e conseqüentemente, todo o sub-enredo do caso amoroso entre os dois.

A segunda categoria abordada por Vanoye é o que ele mesmo chama de categoria estética, embora frise que a técnica não se lhe dissocia completamente. Para tratar dessa categoria, ele faz recurso à dicotomia estilística que a historiografia consagrou, pondo, de um lado, o modelo de narrativa clássica convencional que está em Balzac e em toda a novelística dos séculos XVIII e XIX, e do outro, o da narrativa de rupturas, dita moderna, na linha de James Joyce. Assim, na sua opinião, as adaptações cinematográficas têm girado, esteticamente, em torno desses dois modelos, ora transformando romances modernos em filmes clássicos ou modernos, ora transformando romances clássicos em filmes modernos ou clássicos. Alguns dos exemplos citados são : *A insustentável leveza do ser* (romance moderno virando filme clássico), *A mulher do tenente francês* (romance moderno passando a filme moderno), *Masque de Maupassant* e *Le Plaisir* de Max Ophuls (narrativa clássica passando a filme clássico), e finalmente, *Le faux coupon* de Tolstoi e *L'argent* de Bresson (narrativa clássica virando filme moderno). Talvez aqui caiba comentar, por conta da generalidade envolvida, a precariedade da grade distintiva de Vanoye onde parece não caber um número considerável dos casos conhecidos, ou seja, aqueles em que nem os textos literários, nem os filmes, são tão definíveis em termos de classicismo e modernidade. Onde colocar nessa grade, por exemplo, o par “*The Dead*”\Os vivos e os mortos de James Joyce\John Huston?

Por fim, a terceira categoria levantada por Vanoye é o da apropriação, termo que, dentro da sua concepção, designa o processo de integração, de assimilação da obra, ou de algum aspecto da obra, adaptado ao ponto de vista, à visão, à estética, à ideologia próprias ao contexto da adaptação ou dos adaptadores. Ela pode variar da recusa a intervir sobre a obra (e aí ele

lembra que a neutralidade também é uma atitude estética ou ideológica (ao afastamento. Ocorre em três níveis : 1) em nível histórico e cultural (romances e filmes de épocas ou lugares diferentes), 2) em nível estético social (romances e filmes com propostas artísticas diferentes), 3) em nível estético individual (romances e filmes com estilos diferentes). O exemplo mais convincente que Vanoye consegue fornecer dessa categoria é o do filme *Apocalypse Now* em que o cineasta Francis Ford Coppola adapta a novela *No coração das trevas* do romancista anglo-polaco Joseph Conrad e aí se apropria da atitude crítica à colonização inglesa na África do século passado, para passar a sua visão pessoal da guerra do Vietnã. Nem sempre, porém, Vanoye consegue ser claro nessa seção de seu trabalho, e de algumas de suas exemplificações, pode se deduzir que o que está sendo chamado de “apropriação” cabe na noção mais elástica de “intertexto”, como no caso de *Falso movimento*, o filme de Wim Wenders que adapta o romance *A aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe.

Numa obra sistemática como a de Vanoye, esperava-se uma análise das diferenças, em cada modalidade de arte, entre descrição, narração e dissertação, estratégias discursivas que em cinema e literatura funcionam de modo tão peculiar. A idéia mais comum é que, em vista de sua natureza abstrata, o dissertativo, tão à vontade no texto literário, seria anti-cinematográfico por excelência, embora já tenha sido idéia de Eisenstein filmar *O capital* de Karl Marx. Já o descritivo tem um emprego no cinema a que a literatura jamais poderia aspirar, constituindo exatamente a instância em que o filme logra vencer o romance em termos de economia. Enquanto o romancista gasta discurso, espaço e tempo descrevendo, por exemplo, uma vestimenta, um salão de baile, ou uma paisagem, o cineasta tem condição técnica de mostrar a totalidade do objeto ou do cenário em tempo mínimo, com, por exemplo, uma única panorâmica centrípeta ou centrífuga, em plano aproximado ou geral. E, finalmente, se a narração parece ser o código comum e o meio termo problemático em que literatura e cinema, simultaneamente, se aproximam e se afastam, por outro lado, como se sabe, nenhuma dessas técnicas é pura, e o estudo detido de cada uma esclarece o funcionamento das outras, e do conjunto.

Sobre o problema geral da adaptação quem propõe o equilíbrio feliz entre romance adaptado e filme adaptante é o teórico Alain Garcia em seu livro *Adaptation du roman au film*, inclusive adiantando uma nomenclatura mais apropriada para o fenômeno. Diz ele : “a adaptação muito submissa ao texto trai o cinema, a adaptação muito livre trai a literatura; somente a ‘trans-

posição' não trai nem um, nem a outra, se situando na interface dessas duas formas de expressão artística".²⁹ De fato, pela sua origem etimológica mesma, o termo adaptação parece sugerir uma acomodação, uma adequação de um meio ao outro, implicando de alguma forma, uma certa situação necessariamente hierarquizante em que o mais fraco, como que darwinianamente, teria de se submeter às leis do mais forte. Nesse sentido, a introdução de um vocábulo novo pode ser providencial, contanto que, viciosamente, não reduza a reflexão sobre o assunto a um mero problema de semântica.

Para voltar ao terreno pragmático de Truffaut, um retrospecto da história das adaptações cinematográficas, desde que o cinema foi inventado ao presente, pode ser que revele que a felicidade do equilíbrio imaginado por Garcia é - como defende tão intransigentemente Mitry - inalcançável na prática, mas com certeza, esse retrospecto também vai revelar fatos periféricos bastante curiosos e, porventura, instrutivos. Um que nos ocorre no momento, e com o qual encerramos essas considerações, é ditado pelas estatísticas: acontece que a frequência com que a grande literatura redunde em cinema menor é diretamente proporcional a que a literatura menor redunde em grande cinema. A nível recepcional, para cada insatisfeito com uma versão cinematográfica de *Guerra e paz*, de *O vermelho e o negro*, ou de *Madame Bovary* existe um deslumbrado com, digamos, *Casablanca*, *Sindicato de ladrões* e *Um corpo que cai*, um deslumbrado que provavelmente nunca sequer ouviu falar dos originais literários, e que, se os tivesse lido, com certeza preferiria os filmes - e isto, não porque é cinéfilo, mas porque os filmes são indubitavelmente superiores. As ingerências psicológicas e biográficas desse fato são muitas (os cineastas se intimidariam perante as obras primas da literatura? o desprestígio da subliteratura os deixaria mais livres para ousar?), mas, no nosso entender, não escondem o que nos parece óbvio: é que, realização literária e realização fílmica correm em direções opostas, não porque uma seja melhor que a outra: simplesmente porque são semioticamente diferentes. E, para repetir o velho chavão francês, vive la différence!

Notas

1. Cf a obra de Christian METZ, especialmente : *A significação no cinema* (São Paulo: Perspectiva, 1977) e *Linguagem e cinema* (São Paulo: Perspectiva, 1980).
2. RICHARDSON, Robert, *Literature and Film*, Bloomington: Indiana University Press, 1973.
3. A metáfora eisensteiniana, em oposição à metáfora diegética, está discutida em "Cinema e metáfora", ensaio constante do nosso livro *Imagens Amadas* (São Paulo: Ateliê Editorial, 1995).
4. Obviamente, o "pseudo" aqui só vale para o cinema que, sendo, bidimensional, é lido como tridimensional pelo espectador.
5. Um representativo apanhado das opiniões críticas sobre a relação entre literatura e cinema está em : ASTRE, Georges-Albert (Org.) *Cinéma et roman: éléments d'appréciation*, Paris: *La Revue des lettres modernes*, nº 36-37, 1958. Dessa obra faz parte a entrevista de Astruc, bem como alguns dos ensaios que resenhamos em seguida.
6. Op. Cit.
7. Cf. EISENSTEIN, S. *A forma do filme*, Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
8. Conferir conceito de "cinema de atração" em entrevista do teórico americano Tom Gunning , com o título de "A grande novidade do cinema das origens" em: *Imagens*, no 2, agosto de 1994, São Paulo. Ver também a análise do conceito em COSTA, Flávia Cesarino, *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*, São Paulo, Scritta, 1995.
9. Cf ASTRE, Op. Cit.
10. A dicotomia entre cinema de arte europeu e cinema clássico americano está discutida em BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison, the University of Wisconsin Press, 1985. Em breve ensaio ela é retomada por nós em "Dois modelos de cinema", ensaio incluso em *Imagens Amadas*. (Cf. bibliografia).
11. Cf. ASTRE, Op. Cit.
12. Cf. ASTRE, Op. Cit.
13. O curioso é que quando o "nouveau roman" chegou à tela, através do filme *L'année dernière à Marienbad* (1961), que o próprio Robbe-Grillet roteirizou, jun-

tamente com o cineasta Alain Resnais, não foi mais com a “objetividade cega” propalada; ao contrário, o filme é conhecido por elaborar uma mistura de tempos, presente, passado e futuro, incompatível com um conceito de objetividade.

14. Cf. ASTRE, Op. Cit.

15. Cf. ASTRE, Op. Cit.

16. Cf. ASTRE, Op. Cit.

17. Cf. ASTRE, Op. Cit.

18. O trecho está citado no ensaio de M. Nathan In: ASTRE, Op. Cit.

19. cf. ASTRE, Op. Cit.

20. Conferir o capítulo “Littérature et cinéma” em MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma: les formes*, Paris: Editions Universitaires, 1965.

21. Adaptação do romance do escritor americano Frank Norris.

22. Cineasta e romancista francês, Alexandre Astruc formulou, nos anos 40, o conceito de *caméra-stylo* (câmera-caneta), que, de alguma forma, influenciaria, o movimento da *Nouvelle Vague*.

23. Cf. ASTRE, Op. Cit.

24. Cf. BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris: Editions du Cerf, 1987.

25. Cf. ASTRE, Op. Cit.

26. Cf. ASTRE, Op. Cit.

27. VANOYE, F. *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris: Nathan, 1991.

28. Checar, por exemplo : JOHNSON, Randal, *Literatura e cinema. Macunaima: do modernismo literário ao cinema novo*, São Paulo: T.A. Queiroz, 1982 e LYRA, Bernadette, *A nave extraviada*, São Paulo, Annablume, 1995. Este último sendo um estudo do filme *Brás Cubas*, de Júlio Bressane, que livremente transcria o romance de Machado de Assis.

29. GARCIA, Alain, *Adaptation du roman au film*, Paris: Diffusion-Dijarric, 1990.

Bibliografia

ASTRE, George-Albert (Org.) *Cinéma et roman: éléments d'appréciation*. Paris: *La revue des lettres modernes*, n° 36-38, 1958.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf, 1987.

BLUSTONE, George. *Novels into Films*. Berkeley: University of California Press, 1973.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1987.

BRASIL, Assis. *Cinema e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BRITO, João Batista de. *Imagens amadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

COSTA, Flávia C. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Scritta, 1995.

GARCIA, Alain. *L'adaptation du roman au film*, Paris: Diffusion-Dujarric, 1990

GAUDREAU, André et JOST, François. *Le récit cinématographique*. Paris: Nathan, 1990.

GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique*. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1988.

GEDULD, Harry M. (Org.) *Los escritores frente al cine*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.

IMAGENS, n° 02, 1994, São Paulo.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema: Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

LYRA, Bernadette. *A nave extraviada*. São Paulo: Annablume, 1995.

METZ Christian. "A grande sintagmática do filme narrativo" In: BARTHES, R. et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.

MILLER, Gabriel. *Screening the Novel*. New York: Ungar, 1980.

MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma: les formes*. Paris: Editions Universitaire, 1965.

RICHARDSON, Robert. *Literature and Film*. Bloomington: Indiana Press University, 1973.

TUDOR, Eliard. *Les secrets de l'adaptation*. Paris: Dujarric, 1981.

VANOYE, Francis *Récit écrit, récit filmique*. Paris: Nathan, 1989.

"L'Adaptation" in *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris: Nathan, 1991.