



Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade
Universidade do Minho

A NARRATIVA NA ENCRUZILHADA

A Questão da Fidelidade na Adaptação de Obras
Literárias ao Cinema

MARTA NORONHA E SOUSA

Ficha Técnica

Título	A Narrativa na Encruzilhada: A Questão da Fidelidade na Adaptação de Obras Literárias ao Cinema
Autor	Marta Noronha e Sousa
Editor	Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Braga
Suporte	Edição Electrónica
Data de Publicação	2012
ISBN	978-989-8600-01-1

À memória de José Saramago,

Que nos deixou no dia preciso em que a
dissertação em que se baseia este livro foi
concluída, mas viverá para sempre num outro
mundo, o da nossa imaginação, através da Obra
que, tão generosamente, nos legou.

Agradecimentos

Aos meus pais, Pedro e Regina, e aos meus irmãos, André e João, por estarem ao meu lado neste capítulo da minha vida, como têm estado sempre, em todos os outros, e por me estarem sempre a perguntar: “Quando é que acabas isso?”.

A todos os amigos que me apoiaram e se alegraram comigo pelos meus progressos e àqueles que tão-somente perderam algum tempo a conversar sobre adaptação.

Ao Professor Doutor Anthony Barker, arguente da dissertação, que prestou um valioso contributo para o melhoramento deste trabalho através dos seus comentários.

E, em particular, ao meu orientador, Professor Doutor Nelson Zagalo, pelas suas “desorientações”, tanto quanto pela orientação, e pelo seu permanente entusiasmo.

Índice

PREFÁCIO: Da Interpretação da Arte, para a Ciência da Comunicação Por <i>Nelson Zagalo</i>	7
INTRODUÇÃO	10
Parte I. Enquadramento Teórico	14
1. A adaptação de obras literárias ao cinema – contextualização	15
Em que consiste a adaptação	15
Adaptação, uma prática frequente?	17
Porque se fazem adaptações	20
A crítica	22
2. Perspectiva histórica (dos preconceitos) sobre adaptação	24
A origem dos estudos sobre adaptação – a senioridade da literatura	24
Logofilia e iconofobia – entre a cultura da palavra e a civilização da imagem	25
A hierarquização das artes – razão vs. sentidos	26
A hierarquização das artes – alta cultura vs. cultura de massas	27
A guerra entre a literatura e o cinema	28
3. Diferenças entre os dois meios e obstáculos à fidelidade na adaptação	31
Diferenças entre os sistemas semióticos do cinema e da literatura	31
As diferenças ao nível das condições materiais de produção	34
A adaptação na perspectiva da narrativa	36
4. Onde os dois mundos se encontram	41

A história e o discurso	41
A intertextualidade	43
A adaptação no mundo das tecnologias da informação	45
Sobre a interpretação de uma mensagem	46
A interpretação, a diegese e os mundos possíveis	51
5. A adaptação, hoje	53
O pós-estruturalismo	53
Alguns contributos para a compreensão da adaptação	54
O estado (rudimentar) dos estudos sobre adaptação	57
Como a adaptação é vista, hoje	58
Por uma definição de fidelidade	60
Parte II. Modelo Teórico	63
6. Problemática e modelo teórico	64
7. Conceitos-chave e sua operacionalização empírica	70
Parte III. Estudo de Caso: De <i>Ensaio sobre a Cegueira</i> a <i>Blindness</i>	75
8. Metodologia de análise	76
9. Apresentação e análise dos dados	79
Parte IV. Considerações Finais	106
10. Sumário dos resultados mais pertinentes	107
11. Explicação dos resultados em função do quadro teórico utilizado	111
12. Contribuições e limites da investigação realizada	114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116
ANEXOS	121

Prefácio

Da Interpretação da Arte, para a Ciência da Comunicação

Nelson Zagalo, Universidade do Minho

O texto que nos é dado a ler pela Marta Sousa, fruto do seu intenso e profícuo trabalho de mestrado em Ciências da Comunicação, pode numa primeira abordagem ser identificado como mais um trabalho no campo do Estudos da Adaptação, nomeadamente da adaptação literária ao cinema. Mas na verdade este trabalho vai para além dos estudos da adaptação. O que esteve em causa desde o início foi uma forte motivação e determinação em procurar compreender como é que um texto feito de palavras, frases e parágrafos, se transformava num filme feito de elementos visuais, em planos, e em cenas. Ou seja, o que a Marta pretendia demonstrar era, não os termos ideais de um processo de adaptação, mas antes um modelo metodológico de comparação entre *media*.

Este trabalho que aqui temos representa então uma abordagem pura do campo das ciências da comunicação aos *media* da literatura e cinema. Aceitando-os como artes, são também *media*, formas de comunicação. São canais que permitem que um indivíduo se expresse, exteriorize o seu ser, e estenda o seu pensamento à comunidade (McLuhan, 1963). O que a autora do estudo fez, foi desenvolver um processo com base na observação científica dos diferentes *media*, relegando para segundo plano a interpretação humanista das obras. Por isso quando se discute aqui a fidelidade, não se discute em termos meramente estéticos, mas antes de mais em termos quantitativos e qualitativos. A discussão é suportada por evidências recolhidas das experiências da sociedade, por oposição a especulações sobre potenciais ideias dos autores das obras.

Neste sentido este livro marca um importante ponto nas ciências da comunicação, no sentido em que apresenta uma visão muito clara do modo como a ciência pode e deve olhar para as artes. Ao contrário das humanidades, a comunicação não se limita a interpretações de base filosófica e não científica, sobre a mensagem, uma vez que leva em conta o *medium*. Assim como não teoriza sobre as intenções do autor e as potenciais leituras do receptor, mas antes as estuda de modo objectivo, quantitativo e qualitativo.

Na verdade, creio ser esta a abordagem mais indicada para a análise de qualquer obra de arte em termos académicos. Porque o que está em causa não é apenas uma obra, um artefacto, mas antes um processo. O artefacto nada vale sem um receptor. A obra só acontece quando é transformada pela mente do receptor, mas para que isso aconteça é necessário todo um processo, que decorre entre o autor, o receptor e envolve a mensagem ou obra.

A ciência da comunicação trabalha o processo que viabiliza uma passagem de informação de um elemento a outro. No sentido em que procura compreender como decorre a transmissão, como é emitido, e como é compreendido. No fundo procura compreender o design dado à informação para esta produzir os efeitos pretendidos. Para o poder fazer plenamente tem de estudar qualitativamente e quantitativamente o emissor e o receptor, produzir conhecimento científico sobre estes. Por sua vez precisa de compreender o que está na base da produção técnica e estética dos artefactos. Ou seja, compreender a linguagem específica de cada meio, e conseguir ligar os elementos de cada meio à responsabilidade criativa do emissor, e à responsabilidade de compreensão do receptor.

Tendo sido esta a via escolhida pela Marta Sousa para seguir no seu trabalho, é natural e expectável que os resultados que podemos ler deste estudo apresentem um carácter mais normativo do que interpretativo. O que se pretendia era estudar e entender a eficiência e optimização da comunicação, entre os *media*. E é por isso que este trabalho é importante, porque assume toda a sua origem nas ciências da comunicação, sem receio da crítica externa, e apresenta uma visão clara e sem rodeios de um tema que tem sido discutido desde há muito por outros campos do saber.

Esta abordagem da comunicação não invalida que não se possa construir pensamento de fundo, teorizar sobre a arte e a comunicação. Mas em nosso entender este deve ser feito tendo por base estudos e conhecimento científico produzidos sobre o processo de comunicação. Não pode apenas limitar-se a pegar em teorias alheias ao processo, que falam sobre questões e problemas do mundo, que teorizam sobre tudo e sobre nada, e dissertar sobre o artefacto produzido para um *medium*, como se este se tratasse de algo estranho ao processo de comunicação. Como se este pudesse ser independente do autor, receptor e *medium*.

“Como duas linhas que se interceptam, romance e filme encontram-se num ponto, depois divergem.”

George Bluestone (1957: 63)

“O livro foi ao mesmo tempo a primeira máquina de ensinar e o primeiro bem de consumo produzido em massa. (...) Hoje, com o cinema e a aceleração eléctrica dos movimentos da informação, a estrutura formal da palavra impressa (...) destaca-se como um tronco que o mar lançou à praia. Um novo meio nunca é um aditamento a um outro anterior, nem o deixa em paz. De facto, ele nunca deixa de pressionar os meios anteriores, até encontrar para eles novas formas e novas utilizações.”

Marshal McLuhan (1964: 182)

“Quem conta um conto, acrescenta um ponto.”

Ditado popular

Introdução

O projecto de investigação relatado neste livro, desenvolvido no âmbito do mestrado em Ciências da Comunicação, com especialização em Audiovisual e Multimédia, tinha como objectivo inicial compreender as diferenças entre a linguagem cinematográfica e a linguagem literária. Para os cineastas tanto quanto para os estudiosos da matéria, é fundamental conhecer as diferentes exigências formais dos dois *media* para a concretização de bons produtos audiovisuais e sua avaliação, uma vez que estes são quase sempre baseados em fontes escritas, quer seja pela transposição de um argumento (escrito) para o ecrã ou pela adaptação de uma narrativa previamente formalizada.

Logicamente, as adaptações de obras literárias ao cinema revelaram-se o objecto de estudo ideal: estando na charneira entre as duas artes e sendo o conteúdo da narrativa comum, o estudo poderia assim concentrar-se nas questões formais que aproximam e/ou distanciam os dois *media*.

À medida que o estudo foi sendo desenvolvido, constatou-se que estas diferenças de forma são demasiado amplas e complexas e exigiriam análises mais aprofundadas do que é exequível numa tese de mestrado. Por isso, procurou-se encontrar um tema mais específico.

A rápida evolução protagonizada, no último século, pelo cinema, pela televisão e pelas novas tecnologias da comunicação veio alterar significativamente o nosso mundo. Fala-se na instauração de uma “civilização da imagem”. No entanto, ainda hoje, a literacia textual é afirmada pela maioria como requisito primeiro e fundamental para o conhecimento, relegando-se os artefactos audiovisuais para um estatuto quase exclusivo de entretenimento. Mas, num mundo que promove, na prática, a integração mediática, terá ainda lugar esta guerra entre imagem e palavra? Num mundo onde prolifera o intercâmbio entre tantos e tão diversos *media* e uma interminável “reciclagem” de mensagens, fará ainda sentido falar em histórias originais? Estaremos nós igualmente preparados para produzir bons produtos audiovisuais, sejam eles originais ou adaptados, como se pretende que estejamos preparados para a produção

literária? Mais ainda, estará a produção teórica a acompanhar esta evolução, ultrapassando, como seria de esperar, os ainda persistentes preconceitos e a tradicional hierarquização entre meios de expressão?

Sabemos que as relações entre literatura e cinema nunca foram pacíficas. A adaptação de obras literárias ao cinema, forma de cruzamento textual entre dois meios, apesar de ser uma prática muito frequente, tem inspirado, desde os primórdios da Sétima Arte, intensas polémicas. Apesar de um avanço considerável registado nos últimos anos, os preconceitos persistem, tanto ao nível académico, como, em particular, ao nível das críticas do público e dos círculos eruditos da cultura. Entre as leituras científicas e as opiniões mais diversas sobre este tema, uma das questões mais frequentemente abordadas é a da fidelidade da adaptação.

Os objectivos do estudo

Escolhido o campo de estudo da presente investigação e colocadas estas questões iniciais, foram então definidos os seguintes objectivos gerais para o projecto de estágio:

- a) Compreender as diferenças entre a linguagem literária e a linguagem audiovisual utilizada no cinema.
- b) Conhecer os diferentes recursos usados pelos dois meios para transmitir uma mesma ideia ou mensagem, bem como os respectivos limites e potencialidades.
- c) Conhecer as opiniões dos vários intervenientes (produtores, críticos, académicos e público) sobre a melhor forma de realizar uma adaptação.
- d) Saber em que consiste a “fidelidade”, tão frequentemente reclamada na adaptação de obras literárias ao cinema, se é que é possível defini-la, e se, de facto, as adaptações podem ou devem ser “fiéis” à obra original, e em que medida podem ou devem sê-lo.
- e) Conhecer os critérios mais frequentes para avaliar a “qualidade” de uma adaptação.

Chegados a este ponto, novas questões se levantam. Em que consiste a fidelidade de uma adaptação? Ela deve ser tão literal quanto possível ou deve incluir uma leitura da obra original? Será possível, em dois meios formalmente tão diferentes, contar ‘a mesma história’, ou será ela sempre alterada, acrescentada ou diminuída pela especificidade do meio? Será, de facto, desejável a fidelidade de uma adaptação à obra que lhe dá origem, ou tal atitude não é mais do que uma ‘colagem’, reveladora de falta de originalidade e de coragem por parte dos cineastas?

Autores mais recentes descartam a ideia de fidelidade, ou, pelo menos, de fidelidade literal, que, afirmam, não é possível entre dois meios tão diferentes. Ainda assim, a ideia continua a proliferar, como veremos, no discurso sobre adaptação, se não explícita, ao menos implicitamente. Mesmo quando não é concretamente afirmada ou defendida, a fidelidade parece transparecer, nos comentários que as obras derivativas inspiram, como o principal factor e justificação para uma avaliação positiva. A maioria dos textos produzidos apresenta mais questões do que respostas, as quais não só são raramente avançadas, como também, quando o são, parecem ainda longe de apresentar um esclarecimento conveniente sobre o assunto ou de conseguir reunir consenso. O que nos leva a pensar que há ainda muito para ser explorado a este respeito.

Foi decidido, então, fazer incidir o estudo precisamente sobre estas questões, cujo aprofundamento corresponde aos objectivos específicos do projecto de investigação, a saber:

- a) Conhecer as noções mais comuns de fidelidade das adaptações de obras literárias ao cinema;
- b) Conhecer as opiniões existentes sobre se ela pode ou deve ser procurada, e, se sim, em que termos;
- c) Comprovar se a fidelidade de uma adaptação é o factor mais determinante para uma avaliação positiva.

Questão de investigação e sua fundamentação

Logicamente, quando falamos de artefactos discursivos ou artísticos, é impossível definir critérios de 'qualidade' que permitam avaliá-los objectivamente. Há, no entanto, factores que os diversos intervenientes no processo, tais como o público, a crítica jornalística, as comunidades de produtores mediáticos e de académicos nas duas áreas, cinema e literatura, levam em conta para produzir as suas avaliações da obra adaptada.

A questão fundamental que guiou este estudo foi precisamente se a fidelidade, tão frequentemente reclamada pelo discurso leigo e académico sobre o tema, constitui, de facto, requisito fundamental para que uma adaptação seja avaliada positivamente. Por outras palavras, a questão de investigação era:

Em que consiste a fidelidade de uma adaptação de uma obra literária ao cinema, e em que medida será essa fidelidade o factor mais determinante para uma avaliação positiva pelos públicos a que se destina?

Este tema foi considerado pertinente não só pelo interesse que nos despertam as questões ligadas à literatura e ao cinema, mas principalmente por considerarmos necessário esclarecer os preconceitos que tão frequentemente envolvem o discurso sobre adaptação, nomeadamente este, o da fidelidade. Apesar de os conceitos de fidelidade e qualidade serem subjectivos e difíceis de definir, eles são tão frequentemente utilizados na avaliação das adaptações fílmicas de obras literárias que se torna, na nossa opinião, pertinente aprofundar o tema de forma sistemática e objectiva. Esta indefinição tolda uma visão objectiva dos factos em análise, impedindo a produção de conhecimento – científico ou não – sobre o fenómeno.

Como ler o livro

O presente livro está organizado nas seguintes partes fundamentais: i) o enquadramento teórico, que revela as principais questões levantadas e uma revisão bibliográfica sobre o tema, bem como os resultados de um estudo exploratório, onde se procurou verificar a proporção de originais e adaptações, entre os filmes mais aclamados de sempre; ii) o modelo teórico em que assenta a análise; iii) o modelo de análise, em que se define a metodologia de estudo; iv) a análise empírica propriamente dita, através do estudo do caso de adaptação do romance *Ensaio sobre a Cegueira* ao cinema, em *Blindness*, no sentido de identificar se a adaptação pode ser considerada “fiel”, em que medida o é e se essa fidelidade, a existir, se revelou garantia da sua avaliação positiva; e v) as conclusões do estudo.

Algumas ideias incluídas neste relatório não são identificadas com uma referência bibliográfica particular, dado que são, nestes casos, múltiplos os autores que as sugerem, tanto quanto as sugere o senso comum; por isso, decidiu-se considerá-las parte do conhecimento universal e, assim, não imputáveis a um ou outro autor em particular. Noutros casos, a informação foi recolhida através de fontes como páginas específicas da internet; para simplificar, e como cada uma não é uma fonte significativa, colocámos apenas a referência em nota de rodapé, e não na listagem final de referências bibliográficas.

Sempre que foi necessário salientar uma palavra ou expressão em particular, ela foi assinalada entre apóstrofes (’); quando está entre parêntesis (”), isso significa que se trata de uma citação. As citações foram traduzidas para Português, tal como é prática instituída no CECS – Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade –, ao qual este trabalho está ligado, e de forma a facilitar a leitura e compreensão do relatório. As regras de referência bibliográfica respeitadas obedecem às normas propostas pelo mesmo centro. Os nomes das obras referenciadas, tanto as académicas, quanto as ficcionais, são mantidos na língua original em que as obras foram produzidas.

Parte I.

Enquadramento Teórico

Capítulo 1. A Adaptação de Obras Literárias ao Cinema: Contextualização

Casablanca, *The Shawshank Redemption* e *The Godfather* são clássicos do cinema que todos conhecem e reconhecem. No entanto, estes, como muitos outros filmes que fazem as delícias dos cinéfilos, tanto quanto do grande público, não se baseiam em ideias originais, mas antes em histórias já contadas sob outras formas narrativas, ou seja, são adaptações.

Em que consiste a adaptação?

No dicionário (Costa & Melo, 1995: 44), *adaptação* é definida como “acto ou efeito de adaptar”; por sua vez, *adaptar* significa tornar(-se) apto, “ajustar (uma coisa a outra)”, ou “ajustar-se” (a si próprio). A adaptação pode também ser encarada no sentido de “adequar”, ou de “apropriar”, ou seja, literalmente, tomar algo para si e torná-lo próprio. Na biologia, adaptação é o “conjunto de modificações pelas quais um organismo se põe pouco a pouco em harmonia com novas condições de existência” (*Idem, ibidem*).

No campo dos estudos fílmicos, um conceito claro de adaptação é difícil de encontrar. A maioria dos autores não arrisca tal empreitada e, quando o faz, a sua definição é habitualmente indicativa de uma postura particular sobre a adaptação, possivelmente discutida por correntes divergentes.¹ *Lato sensu*, podemos chamar ‘adaptação’ à utilização de uma narrativa previamente formalizada como fonte de inspiração para a produção de um novo artefacto narrativo. Aquilo que a caracteriza é “uma relação manifesta e determinante a textos anteriores, usualmente de forma reveladora chamados “fontes”” (Hutcheon, 2006: 3).

Se, por um lado, este conceito genérico é claro, na prática, distinguir entre filmes originais e adaptações não é tarefa fácil. Um filme pode adaptar uma narrativa específica ou cruzar referências a várias narrativas, do mesmo *medium* ou de *media*

¹ Ver mais sobre as noções actuais de adaptação no capítulo *Como a adaptação é vista, hoje*, pág. 58.

diferentes. Pode procurar retratar a história original de forma muito próxima, ou revisita-la de forma mais ou menos livre. Alterações, adições e supressões de elementos essenciais do texto-fonte são comuns em ambos os casos. Um caso dúbio é, por exemplo, o do filme *Patton* (1970), realizado por Franklin Schaffner, que, apesar de assumidamente inspirado em duas obras literárias (*Patton: Ordeal and Triumph*, de Ladislav Farago, e *A Soldier's Story*, de Omar Bradley), foi considerado original e até premiado com um Óscar nesta categoria.²

As fontes mais frequentes de inspiração para o cinema são obras literárias, nomeadamente romances. No entanto, os filmes podem ser baseados em peças de teatro, contos, biografias, poemas, ensaios, relatos de viagens, ou em discursos não literários, como artigos em publicações periódicas, contos da tradição oral, peças musicais (de teatro, obras sinfónicas ou óperas), *comic books*, videojogos, entre muitos outros. A produção cinematográfica pode também ser inspirada por outros produtos audiovisuais, tais como programas televisivos, de ficção ou não, ou outros filmes (no caso dos *remakes*, sequelas e prequelas). Talvez a fonte mais original com que nos deparámos no decurso da investigação tenha sido a do filme *Mars Attacks!* (1996), de Tim Burton: a história foi elaborada a partir de uma série de cromos colecionáveis de culto, distribuídos em embalagens de pastilhas elásticas.³

Os próprios filmes podem, por seu turno, inspirar qualquer um destes tipos de discurso. Os filmes de grande sucesso dão, muitas vezes, origem à produção de *merchandising* e à publicação de romances baseados nos seus guiões. Podem ainda inspirar séries televisivas, jogos digitais, parques de diversões temáticos e até experiências de realidade virtual (Hutcheon, 2006: XI).

Mas este processo não é unidireccional. Richard Saint-Gelais (cit. por Bowie, 2008: 167) escreveu, em 1999, *Adaptation et Transfictionnalité*, onde afirma que

Vivemos (...) no meio de uma circulação indefinida de ficções que se reescrevem, se reelaboram e se desenvolvem simultaneamente em diversas direcções não necessariamente convergentes ao ponto de uma ficção ser cada vez menos um texto, um filme, um *comic* para ser um pouco de tudo isto e cada vez de maneira mais inextricável.

Na mesma lógica, Henry Jenkins (2007) fala de práticas discursivas que denomina de “narrativas transmediáticas”: “um processo onde elementos integrais de uma ficção são

² In [http://en.wikipedia.org/wiki/Patton_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Patton_(film)) e <http://www.imdb.com/title/tt0066206/>, acedidos em 29-07-2009.

³ In <http://www.imdb.com/title/tt0116996/> e http://en.wikipedia.org/wiki/Mars_Attacks!, acedidos em 01-12-2009.

dispersos sistematicamente através de múltiplos canais de distribuição com o intuito de criar uma experiência de entretenimento unificada e coordenada.” Geralmente, o elemento comum entre as várias narrativas é o mundo ficcional onde se desenrolam. Cada história, apresentada sob a forma de livro, filme, banda desenhada, videogame ou outro *medium*, é válida por si, mas a sua totalidade só se encontra no somatório de todas as formas mediáticas. Por esse motivo, as narrativas transmediáticas diferem da adaptação (e.g., Long, 2007; Scolari, 2009), cujo objectivo é contar uma história apenas numa plataforma, numa única enunciação.

Neste estudo, as adaptações foram abordadas de forma geral, quer quanto ao seu tipo (mais ou menos próximo do original) quer quanto à fonte em que se baseiam, para que o fenómeno pudesse ser compreendido de forma lata. Ainda assim, o nosso interesse principal centra-se nas adaptações de romances ao cinema, nomeadamente nas que o fazem de forma aproximada à da narrativa original.

Adaptação, uma prática frequente?

A adaptação é, desde os primórdios da Sétima Arte, uma prática muito frequente. Marshal McLuhan (1964: 291) dizia: “A própria indústria cinematográfica considera que os seus maiores sucessos foram extraídos de romances, uma opinião que nada tem de disparatado”. Dudley Andrew, em *Concepts in Film Theory* (1984: 98), diz que: “Bem mais de metade de todos os filmes comerciais veio de originais literários...”. Linda Hutcheon, em *A Theory of Adaptation* (2006: 4), apresenta dados mais concretos: segundo estatísticas⁴ de 1992, 85% de todos os vencedores do Óscar para melhor filme, 95% das mini-séries e 70% dos filmes premiados com um Emmy são adaptações.

Quisemos, no entanto, ter uma noção mais concreta e actual da relação proporcional entre filmes originais e adaptados. Assim, procurámos apurar esta proporção, ainda que através de uma análise rudimentar, dado que, em primeiro lugar, o número de filmes existentes é demasiado extenso para que fosse possível, sem um esforço que justificaria, por si só, uma investigação de vulto, obter dados rigorosos, e, em segundo lugar, porque o objectivo era apenas ter uma noção genérica do fenómeno.

Considerando que o objectivo do projecto era verificar até que ponto a ‘fidelidade’ das adaptações está relacionada com a sua avaliação positiva, procurámos encontrar os filmes que, desde sempre, reuniram maior consenso quanto ao seu valor, ou seja, aqueles que foram considerados como os melhores de sempre (forma inclusivamente eficaz para encontrar uma amostra para análise), e avaliar quantos deles são originais e quantos são adaptações. Quatro *rankings* foram, então, seleccionados para constituírem o *corpus* de análise:

⁴ Hutcheon não especifica a fonte das estatísticas ou quais as mini-séries e os filmes (fala em “filmes da semana”) a que se refere.

a) O *ranking* dos 250 melhores filmes de sempre do sítio Internet Movie Database⁵, não só por ser um dos sítios sobre cinema mais consultados a nível mundial, mas também pelo facto de serem os próprios cibernautas a votar e assim constituir o *ranking*, o que, acreditamos, garante uma validade global aproximada das apreciações do público; apesar de incluir uma elevada proporção de obras norte americanas, este *ranking* abrange filmes produzidos em diversos países do globo.

b) O *ranking 100 Years... 100 Movies*⁶, publicado pelo AFI (American Film Institute), na edição de 2007, que revela a selecção dos 100 melhores filmes de sempre, produzidos nos Estados Unidos da América; esta escolha deve-se ao facto de o *ranking* ter sido apontado por diversas entidades, em diversos sítios e blogues da especialidade, como um dos mais relevantes a este respeito.

c) Os filmes premiados desde sempre com o Óscar de Melhor Filme⁷, pela notoriedade mundial que reúnem os galardões anuais da Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS); também esta listagem, apesar de incluir filmes estrangeiros, conta principalmente com filmes produzidos nos EUA.

d) O catálogo *100 dias 100 filmes* (Costa, 1994), no sentido de abarcar também as obras europeias, que escapam ao olhar americanizado dos outros rankings; o catálogo foi publicado aquando da realização do ciclo de cinema com o mesmo nome, ambos promovidos pela Cinemateca Portuguesa e a organização de Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura, concebidos e organizados pelo cineasta e Director da Cinemateca Portuguesa João Bénard da Costa.

Em termos metodológicos, procurou-se saber se os filmes nestas listagens eram obras originais ou adaptadas⁸. Para evitar a ambiguidade, foram adoptados os critérios de classificação descritos no anexo 1. No entanto, a informação disponível nem sempre era clara ou suficiente para tomar decisões rigorosas, como no caso, já referido, de *Patton*. No caso das sequelas, por exemplo, apesar de os personagens e o mundo ficcional terem sido criados anteriormente, a história propriamente dita é, em alguns casos, original, ainda que habitualmente considerada adaptação. Os limites entre o que é 'adaptado', 'inspirado livremente' ou apenas 'sugerido' por discursos anteriores são de difícil definição, pelo que uma análise mais aprofundada levar-nos-ia por caminhos

⁵ In <http://www.imdb.com/chart/top>, acedido em 26-06-2009.

⁶ In <http://connect.afi.com/site/DocServer/100Movies.pdf?docID=301>, acedido em 26-06-2009.

⁷ In <http://www.oscars.org/awards/academyawards/oscarlegacy/bestpictures/index.html>, acedido em 26-06-2009. Inclui ainda informação recolhida sobre Óscar de 2010, in http://oscar.go.com/oscar-night/winners?cid=10_oscars_gridLayout_hot, acedido em 14-03-2010.

⁸ Consultar, nos Anexos, a descrição detalhada da metodologia usada, bem como as listagens completas e a respectiva classificação, enquanto originais ou adaptações.

complexos, morosos e possivelmente controversos, por que não seria produtivo enveredar. A margem de erro da apreciação é, assim, elevada. No entanto, considerámo-la suficiente para inferir uma frequência aproximada da prática de adaptação e suscitar conclusões interessantes.

Os resultados parciais da análise das listagens que constituíam o *corpus* (arredondados à unidade) revelaram que:

- a) No *ranking* do IMDb, 43% dos filmes são originais e 57% são adaptações;
- b) No *ranking* do AFI, 41% dos filmes são originais e 59% são adaptações;
- c) Na lista dos Óscares de Melhor Filme, 28% dos filmes são originais e 72% são adaptações;
- d) No catálogo *100 Dias 100 Filmes*, 51% dos filmes são originais e 49% são adaptações.

No cômputo geral, a análise a estas quatro listagens revelou que uma média de 59% dos filmes são adaptações e 41% constituem obras originais. Foi também detectada uma tendência para uma proporção superior de adaptações nas listagens única ou quase exclusivamente norte americanas (AFI e Óscares), relativamente à listagem do IMDb, que inclui preferências mais 'globais', e principalmente em relação à listagem dos filmes europeus – a única onde os filmes originais excedem os adaptados. Ainda assim, nesta última listagem, quase metade dos filmes (49%) são adaptações (Ver figura 1).

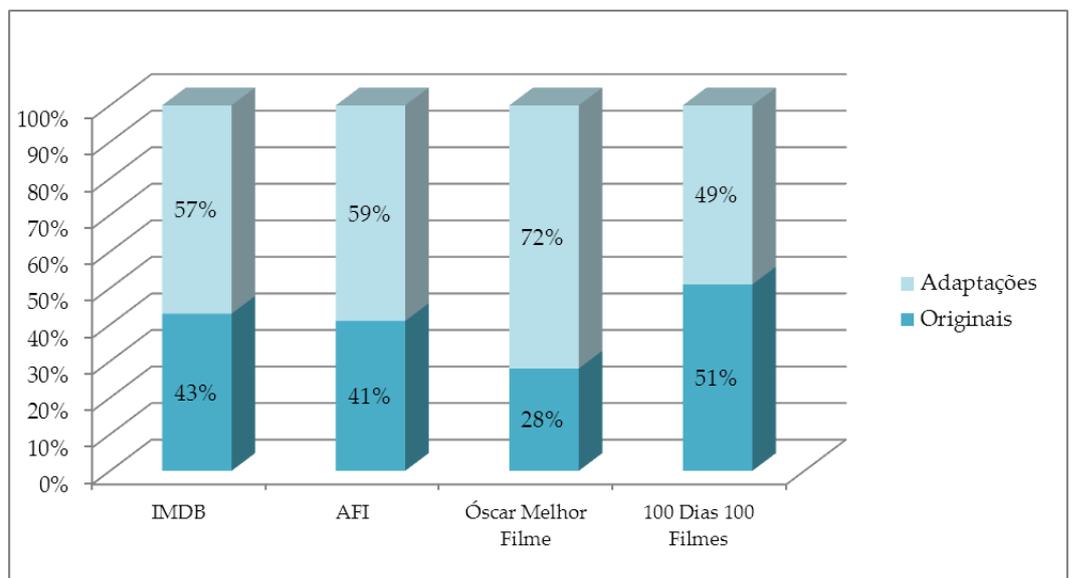


Figura 1 – Gráfico comparativo da razão entre filmes adaptados e originais nas quatro listagens consideradas.

A disparidade entre os valores encontrados, no caso dos Óscares, pelo presente estudo e os dados referidos por Linda Hutcheon⁹, comprova a dificuldade em classificar alguns filmes, dados os diferentes critérios definidos e o maior ou menor grau de liberdade na adaptação. Assim – avisamos – os presentes resultados não são vinculativos ou generalizáveis. São, ainda assim, capazes de revelar, com relativa proximidade, que o número de adaptações, em média, excede o de filmes originais, aliás como confirmam (até com mais veemência) Hutcheon e Andrew.

Logicamente, concluímos que os estudos sobre adaptação, mais do que uma disciplina paralela no campo dos estudos fílmicos, como têm até aqui sido considerados, são de vital importância para a compreensão e para a garantia da qualidade de uma parte substantiva dos filmes produzidos.

Porque se fazem adaptações

Muitos dos realizadores mais prestigiados, como Manoel de Oliveira, Alain Resnais, Francis Ford Coppola ou Stanley Kubrick, recorreram à adaptação de obras literárias, tendo mesmo algumas dessas adaptações constituído as suas obras de maior relevo. Tal como o foi Alfred Hitchcock, Fernando Meirelles é um forte adepto da adaptação de obras literárias ao cinema.

Há diversas razões que levam à adaptação de obras literárias – ou outros artefactos, literários ou não – ao cinema. A primeira é a escassez de guiões originais. O facto de os cineastas serem capazes de dominar a linguagem cinematográfica não implica que tenham (sempre que necessário) a capacidade ou inspiração para conceber uma história original, e nem sempre os argumentistas têm ideias originais para apresentar. Neste caso, usar a literatura como base é uma forma de manter a produção sempre que a criatividade dos realizadores, produtores e argumentistas não acompanhe as exigências do mercado cinematográfico.

Por outro lado, o seu imaginário está, como o de todos nós, povoado de narrativas e referências intertextuais. Estes ‘mundos ficcionais’ de tal forma marcam a sua imaginação que seria impossível, num acto criativo, ignorar a fascinação que inspiram e resistir à tentação de revivê-los da forma que mais se aproxima com a sua natureza: o cinema. Tim Burton, por exemplo, conheceu o musical de Stephen Sondheim *Sweeney Todd – The Demon Barber of Fleet Street* entre 1979 e 1980; a sua fascinação pela obra foi tal

⁹ Mesmo se considerássemos apenas os filmes até 1991 (visto que o Óscar de 1992, data da edição do livro, só foi atribuído em 1993), a percentagem, de acordo com os critérios utilizados neste estudo, seria inferior à mencionada pela autora.

que não desistiu até que, em 2008, conseguiu trazê-la para o cinema¹⁰. Fernando Meirelles, realizador reconhecido pelas suas adaptações (todas as suas longas-metragens o são), afirma: “Quando gosto muito de um livro, fico com vontade de filmar” (Lyra, S/D).

Para além disso, os cineastas podem querer prestar homenagem a um autor e à sua obra, e promover a sua leitura. De certa forma, é a ideia mais ou menos constante (ainda que não consensual) de que visitar uma obra é um modo de valorizá-la e ao seu criador. Se, por um lado, os cineastas e adaptadores defendem esta vertente da adaptação como homenagem à obra e ao autor originais, mesmo os críticos não podem deixar de reconhecer que a adaptação promove o “poder cultural do texto” (Elliot, 2004: 11). André Bazin (1948) propõe a adaptação como “*digest*”, ou forma de leitura simplificada de uma obra literária: o objectivo aqui é levar as grandes obras às massas pouco letradas, que, de outra forma, não chegariam a conhecê-las¹¹. Convenhamos, quantos de nós leram *Moby Dick*, de Herman Melville, ou qualquer uma das peças de Shakespeare? Ainda assim, todos conhecemos as histórias. E ver o filme pode até despertar em nós a vontade de ler o livro...

A adaptação pode, por outro lado, ter como objectivo actualizar, fazer uma interpretação ou mesmo questionar a obra original ou os princípios que ela propõe: “Alguns realizadores (...) foram motivados por um desejo de interrogar ou “ler” o texto anterior” (Naremore, 2000b: 12). Hutcheon (2006: 7) fala até de um impulso “para consumir e apagar a memória do texto adaptado ou para pô-lo em questão.” Nestes casos, “a sua intenção pode bem ser suplantada económica e artisticamente as obras anteriores (...), contestar os valores estéticos ou políticos do texto adaptado” (*Idem*, 2006: 20).

François Truffaut (cit. por Naremore, 2000b: 7), numa das suas famosas entrevistas a Alfred Hitchcock, afirma: “Teoricamente, uma obra-prima é algo que já encontrou a sua perfeição de forma, a sua forma definitiva.” Nesta lógica, determinados cineastas procuram evitar a adaptação de grandes obras, no sentido de evidenciar o seu próprio valor artístico (Hutcheon, 2006: 40). Mas, o facto de os grandes clássicos originarem expectativas superiores nunca foi suficiente para aquietar o incontornável apelo à adaptação sentido por realizadores e argumentistas.

Aliás, se as obras literárias e as suas histórias povoam o imaginário dos cineastas, da mesma forma povoam o do público, que naturalmente se sente atraído por filmes que reanimam esse ‘mundo ficcional’. Portanto, os produtores procuram frequentemente

¹⁰ Vide extra ‘Burton + Depp + Carter = Todd’, in Burton, T. (real.) (2008) *Sweeney Todd – The Demon Barber of Fleet Street* [DVD], Warner Bros. Pictures e Dreamworks Pictures (prod.), CLMC – Multimédia (distrib. ed. portuguesa): disco 2, 00:33

¹¹ Ver mais no subcapítulo *Como a adaptação é vista, hoje*, pág. 58.

tirar proveito do sucesso de obras já consagradas, para cativar o público e garantir¹² o sucesso de bilheteiras. Como diz Stam (2005: 41), “No caso dos “bestsellers”, os produtores apressam-se a tirar vantagem do sucesso comercial do romance”. Aliás, este fito tem animado a indústria cinematográfica desde o tempo do cinema mudo. Mais tarde,

O advento dos talkies e a organização Fordista dos principais estúdios cinematográficos produziu um notável apetite pela literatura entre os mogóis de Hollywood, que proporcionou uma fonte de receita, se não de satisfação artística, a todos os guionistas e autores importantes nos Estados Unidos... (Naremore, 2000b: 4).

Exemplos deste fenómeno são *The Grapes of Wrath*, de John Steinbeck, escrito em 1939 e adaptado ao cinema em 1940, por John Ford, e, mais recentemente, os livros de Dan Brown ou de J.K. Rowling, em que a publicação de cada livro é seguida quase de imediato pelo lançamento do filme.

Mas, o que motiva, desde sempre, a adaptação não são só interesses económicos: “Muito antes dos seus críticos (...), Hollywood reconheceu o intercâmbio perpétuo entre o cinema e a escrita e o seu papel na criação (ou controlo) do sentido.” (Ray, 2000: 40) São ambos, no fundo, duas formas de contar histórias, duas formas de arte, duas formas de comunicar. Para além disso, a “indústria cinematográfica capitalista (...) reconheceu (...) que poderia ganhar uma espécie de legitimidade entre os espectadores de classe média ao reproduzir fac-similes de arte mais respeitável adaptando a literatura a outro *medium*” (Naremore, 2000b: 4).

A crítica¹³

As opiniões da crítica quanto à adaptação divergem em dois sentidos: a) na atitude perante a adaptação em geral, e b) na apreciação de adaptações fílmicas particulares. A crítica académica tende a concentrar-se na análise de casos particulares. Como veremos, muita coisa mudou desde que os primeiros textos académicos foram escritos sobre a adaptação e as adaptações, mas, ainda hoje, permanece em alguns autores uma ‘sombra’, um respeito superior ou sobrevalorização do original perante a sua cópia, particularmente naqueles que estão ligados ao campo da Literatura, mas não só.

¹² Obviamente, quando dizemos “garantir”, não queremos afirmar que um bom livro dará necessariamente origem a um bom filme. Mas, mesmo que o público, depois de ver o filme, não o aprecie, ainda assim terá sentido o apelo de ir às salas de cinema vê-lo, o que cumpre o propósito comercial.

¹³ A palavra ‘crítica’, como aqui a entendemos, refere-se não só a grupos diferentes (público, críticos leigos e académicos, e intelectuais de diversas áreas), mas também a uma grande disparidade de opiniões dentro de cada grupo. Para simplificar, agrupámos tudo sob a mesma terminologia.

O original e a adaptação são frequentemente comparados à exaustão, nos seus pontos de convergência e divergência, como se essa convergência fosse o cânone para a excelência da prática adaptativa.¹⁴ “Mesmo quando a escrita académica sobre o assunto não está directamente preocupada com a adequação ou fidelidade artística de um dado filme a uma fonte adorada, tende a ser limitado no seu alcance, inerentemente respeitoso do texto “precursor”...” (Naremore, 2000b: 2).

A crítica leiga não avalia, muitas vezes, o filme enquanto adaptação. A relação com a obra original é ignorada, por desconhecimento e/ou falta de interesse. Nestes casos, são apenas comentados os traços mais eminentes do filme, por exemplo, a prestação de um actor ou a narrativa. Cada filme é avaliado isoladamente, enquanto discurso independente da obra em que se baseia, o que significa que o valor da adaptação em si nem sempre é, nestes casos, de fundamental importância.

Mas, quando a obra adaptada é do domínio público e altamente valorizada, a questão da fidelidade é trazida em força à agenda de discussão. Sendo as expectativas muito elevadas, sempre que o filme falha em satisfazê-las, “Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “bastardização”, “vulgarização” e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptação...” (Stam, 2005: 3). McFarlane (1996: 12) sugere ainda as expressões “adulteração” ou “interferência”. Nestes casos, a fidelidade é encarada como factor que ‘garantiria’, caso tivesse sido respeitado, a ‘qualidade’ da obra derivativa. A este tipo de argumentos, encontramos-lo com muita frequência tanto no discurso leigo, como no académico.

Seja como for, o público continua a ser atraído pelas adaptações, mesmo quando essa derivação é referida na propaganda do filme (talvez até mais nestes casos). Porém, para o público como para a crítica académica e jornalística, as adaptações, quando encaradas como tal, são “o mais das vezes desvalorizadas enquanto secundárias, derivativas” (Hutcheon, 2006: 2), “atrasadas, medianas, ou culturalmente inferiores” (Naremore, 2000b: 6). O que não invalida que muitos dos melhores filmes de sempre sejam adaptações, apenas não são vistos ou mencionados como tal, mas como obras de pleno direito, desligadas da sua precedência.

¹⁴ Ver subcapítulo sobre *O estado (rudimentar) dos estudos sobre adaptação*, pág. 57.

Capítulo 2. Perspectiva Histórica (dos Preconceitos) sobre Adaptação

A adaptação de obras literárias ao cinema tem, ao longo dos tempos, sido marcada por uma impressão negativa. Neste capítulo, esboçamos (tanto quanto é possível) uma perspectiva histórica sobre os discursos produzidos a este respeito, incluindo os preconceitos que têm, de alguma forma, dificultado a compreensão do fenómeno.

A origem dos estudos sobre adaptação – a senioridade da literatura

Os primeiros estudos científicos sobre adaptação foram gerados no início do séc. XX, nos departamentos de Literatura das universidades, interessados na análise da narrativa (e.g. Ray, 2000: 39)¹⁵. Esta procedência marcou o seu discurso desde então: para Naremore (2000b: 2), o “departamento médio inglês” achava-se submerso numa série de “oposições binárias plenas de senso comum”: literatura *vs.* cinema, alta cultura *vs.* cultura de massas, original *vs.* cópia. O mesmo sucedia em outros países. Bazin (1948: 24/5) entende que o cinema se expandiu num mesmo tempo de uma certa “decadência” da literatura, aparentemente desenhada para “um público de elites individualistas”.

As ideias destes críticos eram parciais, por uma série de razões. Uma delas era a elevada consideração que reservavam às obras originais e aos seus criadores, que se tinham habituado a idolatrar: “É a (pós-) Romântica valorização da criação original e do génio criativo originador que é claramente uma fonte da difamação dos adaptadores e das adaptações” (Hutcheon, 2006: 3/4).

Outra razão tem a ver com o facto de a literatura ser anterior ao cinema. Segundo Stam (2005: 4), esta prioridade é dupla: “(a) a prioridade histórica geral da literatura em relação ao cinema e (b) a prioridade específica dos romances em relação às suas

¹⁵ Na realidade, a maior parte da bibliografia sobre adaptação utilizada para a presente investigação foi encontrada na biblioteca do Centro de Estudos Humanísticos (Letras), e não naquela que está associada ao Departamento de Ciências da Comunicação.

adaptações". A literatura é considerada superior pelo facto de ser mais antiga e, por isso, consagrada. Por outro lado, o facto de as obras literárias precederem as adaptações leva a considerar as primeiras (originais) melhores do que as últimas (meras cópias). Como diz Naremore (2000b: 13), "todos os tipos de filme "imitativos" correm o risco de que lhes seja atribuído um baixo estatuto, ou mesmo de provocar o opróbrio crítico, porque eles são cópias de originais "culturalmente valorizados como tesouros"".

Para além disso, a procedência destes críticos "predispô[-los] a prestar atenção apenas a como uma obra funcionava dentro da tradição do seu próprio *medium*..." (Ray, 2000: 40). Para Bazin (1948: 19), estes autores falharam ao ignorar que "a literatura é apenas uma parte de um fenómeno cuja amplitude é muito maior". Assim, "as determinações muito diferentes do cinema (...) tornaram irrelevantes os métodos de análise desenvolvidos para a "literatura séria"" (Ray, 2000: 46).

Logofilia e iconofobia – entre a cultura da palavra e a civilização da imagem

A logofilia é outra causa apontada para a idolatria da literatura. Stam (2005: 5) define-a como "a valorização do verbal, típica de culturas enraizadas na palavra sagrada das "religiões do livro"". Nas tradições judaico-cristã e islâmica, a 'palavra' é associada à 'Palavra de Deus', logo, ao sagrado. Uma imagem (no sentido lato) que represente a divindade é passível de adoração *per se*, e de adoração material, o que contraria a noção de um Deus imaterial e uno. As práticas icónicas são, por isso, reprovadas ou mesmo consideradas hereges (apesar de serem frequentes na própria religião); chama-se a esta atitude "iconofobia", surgida no momento da ruptura monoteísta com o politeísmo (Sohat, 2004: 23).

Naturalmente, as culturas onde estas religiões estão profundamente enraizadas tendem a reprovar todas as artes que possam 'usurpar' a palavra, ameaçar o seu domínio ou torná-la 'impura', ao mesmo tempo que promovem a idolatria pela imagem. O carácter sagrado da palavra e o carácter profano da imagem são projectados (ainda que inconscientemente) para as artes que destes dois elementos fazem uso preferencial. Por essa razão, Sohat (2004: 24/5) pergunta:

Poderá alguma da hostilidade para com as adaptações fílmicas de romances (...) ser rastreável de alguma forma subliminar e mediada a esta injunção bíblica contra o fetiche da imagem, o culto da veneração das estrelas e a fabricação de falsos deuses? (...) A proibição original dos "ícones¹⁶" é motivada por uma dupla hostilidade, em primeiro lugar em relação à idolatria

¹⁶ No original, "graven images". Esta expressão idiomática significa, em português, 'ídolo', mas no sentido de ícone religioso (imagem ou escultura) que é idolatrado, e não no de ídolo humano, pelo que optámos pela tradução que, em nosso entender, melhor explica a ideia da autora.

– a veneração de ídolos – e em segundo em relação ao politeísmo – a veneração de muitos deuses.

Outra questão que se coloca neste ponto é: estaremos ainda num mundo da ‘palavra’ ou já numa civilização da ‘imagem’? Muitos autores falam no dealbar de uma civilização da imagem, impulsionada pela fotografia, pelo cinema e pela televisão. “Há quase cinquenta anos, Arnold Hauser apelidou o século XX de “A Era do Cinema”” (Ray, 2000: 49). Mas, Barthes, no texto *La Rhétorique de L’Image*, afirma que:

Hoje, ao nível das comunicações de massas, parece que a mensagem linguística está de facto presente em todas as imagens: como título, legenda, acompanhando o artigo de imprensa, diálogo fílmico, balão de banda desenhada. O que demonstra que não é muito rigoroso falar de uma civilização da imagem. Somos ainda, e mais do que nunca, uma civilização da escrita, escrita e discurso continuando a ser as condições essenciais da estrutura informativa (Barthes, 1977: 38).

Parece então lógico dizer, como observa Ray (2000: 49), que “Apesar de o filme e a televisão, e agora os computadores, terem firmemente suplantado o livro como o nosso meio de comunicação primordial, continuamos a viver num período de transição, com as duas formas, palavra e imagem, a existir lado a lado”. Aliás, autores recentes, como Elliot (2004: 7), Stam (2005: 19/20) ou David Black (cit. por Stam, 2005: 20) afirmam que a palavra continua a prevalecer no próprio cinema: os filmes têm origem em textos escritos, como as fontes literárias a adaptar ou os argumentos, e regressam à forma escrita, sob a forma de artigos críticos ou académicos.

A hierarquização das artes – razão vs. sentidos

Para Stam (2005: 5), “Este preconceito cultural profundamente enraizado contra as artes visuais é rastreável (...) também à depreciação Platónica e Neoplatónica do mundo de aparências fenomenais”. A epistemologia da Antiguidade e o Iluminismo hierarquizaram as artes, com base na ideia de que umas estimulavam a razão e, outras, o espectáculo dos sentidos e das aparências. O abstracto era tido como superior ao concreto, a mente superior ao corpo (Sohat, 2004: 24). Para McLuhan (1964: 99), a própria “cultura fonética fornece ao homem os meios de reprimir sentimentos e emoções no momento em que se empenha na acção”. Esta repressão é, ainda hoje, vista como condição de objectividade (o que suporta a ideia de Barthes de que ainda vivemos numa civilização da palavra).

Assim, os críticos literários acusavam o cinema de incitar de novo o indivíduo a maravilhar-se com o espectáculo dos sentidos e a desviar-se da razão. Vistas como uma

“forma superior de ilustração livresca”, as adaptações eram de tal forma consideradas cognitivamente inferiores que reduziam os espectadores à “imaturidade intelectual das crianças” (Elliot, 2004: 10).

Esse apelo chegava até a ser visto como obsceno, atitude a que Stam chama de anti-corporização: “uma aversão pela indecorosa “corporização” do texto fílmico; o “visível” [seen] (...) é encarado como “obsceno” [obscene]”. Virginia Woolf, por exemplo, “descreve os espectadores de filmes, em termos emprestados do discurso racista, como “selvagens” do século XX, cujos olhos distraidamente “lambem” o ecrã” (Stam, 2005: 6). Logicamente, como nota Hutcheon (2006: 34), “os escritores e os críticos literários hierarquizam em favor da sua própria arte particular”.¹⁷

A hierarquização das artes – alta cultura vs. cultura de massas

Por outro lado, “O cinema não só acompanhou a primeira grande era de consumo, mas serviu-lhe também de incentivo e publicidade, ao mesmo tempo que ele próprio constituía um importante bem de consumo” (McLuhan, 1964: 296). Os preconceitos contra as adaptações fílmicas estão também relacionados com o que Stam (2005: 7) chama de “preconceito de classe”: o medo de associação a *media* inferiores, como o cinema, “com as suas origens de classe baixa em espectáculos “vulgares” como espectáculos de beira de estrada e feiras”. O cinema, surgido no virar do séc. XIX para o séc. XX, celebrizou-se entre as massas, ‘encantadas’ com e por este novo *medium*. Os filmes eram considerados “uma prática minuciosamente comercial totalmente exposta aos caprichos do mercado...” (Ray, 2000: 41), já que voluntariamente capitalizavam esse apelo.

De facto, como afirma McLuhan (1964: 182), um “novo meio (...) nunca deixa de pressionar os meios anteriores...”. Num momento em que, como vimos, a literatura se tornava cada vez mais elitista, os literatos sentiam a necessidade de se defender de uma arte que ganhava terreno: “Os professores universitários ingleses têm tradicionalmente suspeitado das narrativas produzidas em massa de Hollywood, que parecem ameaçar ou debater os valores tanto da cultura popular “orgânica” quanto da alta cultura literária” (Naremore, 2000b: 2). Aliás, “Para alguns críticos, isto significava que o cinema não podia ser encarado como arte: uma mercadoria ao serviço das leis da economia capitalista, não podia fazer mais do que reflectir a ideologia do sistema capitalista” (Cook & Bernink, 1999: 235). Assim, “Receoso de ver o papel narrativo da literatura usurpado pelos filmes (...), estes críticos tipicamente usavam o estudo da adaptação para escorar as paredes decadentes da literatura” (Ray, 2000: 46). Como

¹⁷ Ver mais sobre a diferença entre o esforço intelectual necessário para apreender um filme e um livro no subcapítulo *Sobre a interpretação de uma mensagem*, pág. 46.

ironiza Hutcheon (2006: 3), até hoje, “na nossa era pós-moderna de reciclagem cultural, algo – talvez o sucesso comercial das adaptações – parece deixar-nos pouco à vontade”.

A guerra entre a literatura e o cinema

O facto é que existe uma guerra antiga – por vezes implícita, outras perfeitamente declarada – entre literatura e cinema, que marca a “retórica” sobre adaptação (e.g. Elliot, 2004: 10).

A Teoria da Evolução das Espécies, de Charles Darwin (1859), por exemplo, influenciou (entre outros) os teóricos de literatura e cinema, inspirados por uma analogia óbvia com a adaptação dos seres vivos ao meio ambiente. Nesta perspectiva, a “relação entre artes é vista como uma luta Darwiniana até à morte e não como um diálogo oferecendo benefício mútuo e fertilização recíproca”. Este discurso considera as adaptações como “parasitárias sobre a literatura; elas minam o corpo do texto fonte e roubam a sua vitalidade” (Stam, 2005: 3 e 7).

Mas, os adeptos da literatura encontraram múltiplos argumentos para inferiorizar o cinema, alguns deles apresentados em artigos científicos. O cinema era acusado, pois “não tinha (...) tempos verbais, meios de manter pontos de vista estritos, descrições, nem forma de revelar “consciência interior”” (Ray, 2000: 46). O próprio Bluestone (1957: VI), um dos mais antigos e proeminentes autores sobre adaptação, afirmava que só a linguagem verbal da literatura era capaz de representar convenientemente o pensamento humano. A literatura, também por ser baseada num único registo (por ser mais ‘pura’), era considerada superior ao cinema (que inclui som e imagem, bem como elementos linguísticos), tanto mais que, nas adaptações, o cinema é ainda desvirtuado pela interferência de outro meio (Elliot, 2004: 5).

Houve, então, uma viragem para a idolatria da forma, nascida no séc. XIX, no seio da Literatura, que ainda hoje se faz notar. Para estes autores, a adaptação, ao mexer com a forma da literatura, deturpa o seu valor: “Um romance é uma síntese única cujo equilíbrio molecular é automaticamente afectado quando se adultera a sua forma. Essencialmente, nenhum detalhe da narrativa pode ser considerado secundário...” (Bazin, 1948: 19 e 22). Por volta dos anos 50, os escritores modernistas desenvolveram estilos mais difíceis de figurar em filme, de forma a tornar os seus livros ‘inadaptáveis’ (Elliot, 2004: 11, Naremore, 2000b: 5).

Por seu turno, os cineastas criaram as suas próprias estratégias de defesa, como o Esteticismo e a *Auteur Theory*. Entendiam o cinema e valorizavam-no pelo que o diferencia das outras artes: a estética da câmara e da imagem, a montagem ou a *mis-en-scène* cinematográfica, desvalorizando a história e a narrativa. “Alguns dos mais talentosos realizadores de cinema na primeira metade do século abordaram o problema

da adaptação literária num espírito de intenso esteticismo, como fez Stroheim (...) ou Eisenstein..." (Naremore, 2000b: 5-7). A *Auteur Theory*, influenciada pela psicanálise de Freud, dedicava-se ao "estudo sagrado de *auteurs* individuais", ocupando-se sobretudo com a sua obra e tratando "as imagens e filmes inteiros como sintomas do artista que os assina" (Andrew, 1984: 135 e 138).

Este antagonismo fez com que cada campo se debruçasse apenas nos registos essenciais de cada meio, que, ainda que não o fosse, era tratado como 'puro': "Os teóricos do cinema desde Metz quase não estudaram as palavras fílmicas e continuam a subjugar-las à imagem ou ao auditivo mais genericamente" (Elliot, 2004: 3). Os intertítulos¹⁸ e, mais tarde, os diálogos sonoros eram vistos como uma tirania da escrita sobre o cinema. Os realizadores identificados com esta corrente, numa adaptação, procuravam a fidelidade "não tanto ao texto fonte mas antes aos traços essenciais do meio de expressão" (Stam, 2005: 19). Ao mesmo tempo, "o romance é discutido como se nunca tivesse sido ilustrado" (Elliot, 2004: 12 e 4). Segundo Bluestone (1957: 211), "porque nem o cinema nem o romance são 'puros' (...), não devemos esquecer a prioridade de cada um. Para fins analíticos, a nossa ênfase ainda se mantém. Sem imagens visuais não haveria cinema. Sem linguagem não haveria romance."

Paradoxalmente, como sublinha Elliot (2004: 4), inúmeros autores, como Cohen, Magny ou Chatman, concordam que o filme é atravessado por signos linguísticos, tanto quanto a literatura é prolífera em imagens, quer induzidas quer reais (as ilustrações), e que as duas artes se têm vindo a influenciar mutuamente:

Eisenstein defendia que a atenção do romance Vitoriano ao detalhe visual, à psicologia empírica, aos grandes planos atmosféricos, alternando pontos de vista omniscientes e dos personagens, e mudanças de um grupo de personagens para outro, todos modelaram as técnicas cinematográficas ocidentais, as quais por sua vez influenciaram e modelaram a arte cinematográfica em geral (*Idem, ibidem*).

Os escritores, por seu lado, também assumiam ser influenciados pelas técnicas cinematográficas. Até Virginia Woolf (cit. por Hutcheon, 2006: 3), que chamava "parasita" ao cinema e "vítima" à literatura, assumiu, em 1926, que "o cinema tem ao seu alcance inúmeros símbolos para as emoções que não têm até aqui conseguido encontrar expressão [em palavras]". Ainda assim, esta influência era vista como nociva, pois temia-se que o cinema viesse suplantar a literatura. Leo Tolstói (cit. por Elliot, 2004: 10), em 1908, afirmou: "Teremos de nos adaptar ao ecrã sombrio e à máquina fria. Uma nova forma de escrita será necessária". Como dizia Metz (1964: 65/6), o cinema protagonizava "uma tentativa inconsciente de falar sem palavras, para dizer sem a

¹⁸ *Intertitles*, na língua Inglesa.

linguagem verbal não só o que poderia ser dito por ela (operação nunca totalmente impossível), mas de dizer sem ela *da mesma forma* o que poderia ser dito por ela". Esta terá sido, talvez, a maior fonte de rivalidade: o medo da substituição.

Em suma, o próprio discurso sobre adaptação considera-a tradicionalmente em termos de 'perda', do que é incapaz de fazer, menosprezando o que é adicionado neste exercício (Stam, 2005: 3; Hutcheon, 2006: 37). Múltiplos autores (e.g. Stam, 2005; Hutcheon, 2006; Elliot, 2004) sustentam que até que estes preconceitos sejam ultrapassados, não será possível construir um conhecimento efectivo e fundamentado sobre adaptação.

Capítulo 3. Diferenças entre os dois Meios e Obstáculos à Fidelidade na Adaptação

Posto isto, a questão que se coloca é: Será possível a fidelidade? Mesmo desmistificando estes preconceitos, há que admitir que as diferenças entre os dois *media* são um obstáculo à adaptação de uma narrativa literária ao cinema, particularmente quando o objectivo é a fidelidade. Vejamos quais as diferenças mais importantes entre eles e as alterações que elas sugerem ou exigem.

Diferenças entre os sistemas semióticos do cinema e da literatura¹⁹

Claramente, ‘mostrar’ uma história não é o mesmo que ‘contá-la’. Enquanto, na literatura, a história nos é contada por palavras, o cinema mostra, como um ‘olho mágico’, esses acontecimentos (pelo menos aparentemente) materializados. Na literatura, vivemos a história paralelamente, como se “tivéssemos estado lá”; no cinema, é como se “estivéssemos lá”, como se estivéssemos presentes, fisicamente, no momento dos eventos narrados (Barthes, 1977: 45).

Quanto à literatura, Bluestone (1957: VI/VII) designa-a como uma arte essencialmente linguística, “conceptual e discursiva”, própria para a expressão de pensamentos, como “tropos, sonhos, memórias, consciência conceptual”. Linda Hutcheon (2006: 23) descreve este modo de “*engagement*” ou relação com o público como “*telling*” ou narração:

No modo narracional (...) o nosso *engagement* começa no reino da imaginação, que é simultaneamente controlada pelas palavras seleccionadas, directivas do texto, e liberada – isto é, não constrangida pelos limites do visual ou auditivo. Podemos parar de ler a qualquer momento; podemos reler ou saltar à frente...

¹⁹ Este tema é muito mais complexo do que aqui é possível descrever. Por limitações de espaço, deixamos apenas algumas notas que possam ajudar à discussão.

A recepção não ‘começa’, obviamente, na imaginação. Durante a leitura, o leitor tem primeiro de apreender, através do sentido da visão, os símbolos linguísticos: “marcas pretas numa folha branca” (*Idem, ibidem*). Mas, o leitor faz isto de modo quase automático, passando logo a decifrar um sistema puramente simbólico de representação, o que lhe permite, então, “encenar” e completar, na sua imaginação, o ‘mundo’, os personagens e os acontecimentos propostos pelo narrador. Nas palavras de Bluestone (1957: 1), a literatura faz-nos “ver” a história “imaginativamente através da mente”. Stam (2005: 14) explica:

As palavras de um romance têm um significado virtual, simbólico; nós, enquanto leitores, preenchemos as suas indeterminações paradigmáticas (...). Lemos um romance “através” dos nossos desejos, esperanças e utopias introjectadas²⁰, moldando à medida que lemos a nossa própria *mis-en-scène* imaginária no palco sonoro privado da nossa mente.

No cinema, pelo contrário, “vemos” a história “visualmente através do olho” (Bluestone, 1957: 1). Aqui, a *mis-en-scène* é apresentada de forma material, eliminando parte do esforço imaginativo e completivo do espectador. Este meio é caracterizado por Bluestone (1957: VI/VII) como “essencialmente visual”, “perceptual e presentacional”, caracterizado por “infindáveis variações espaciais, imagens fotográficas da realidade física e os princípios da montagem e edição”. Para os essencialistas, como Bluestone, “a música e o diálogo, ainda que reforcem a imagem fotográfica, são na realidade linhas subsidiárias na composição fílmica total” (*Idem, ibidem*). É a vertente imagética do filme que é entendida como a sua verdadeira natureza.

De facto, como observa Hutcheon (2006: 23), com o cinema, o processo é o oposto do que acontece com a literatura: parte-se da apresentação de um ‘mundo’ para a sua interpretação. A autora descreve este modo de “*engagement*” como “*showing*” ou mostração, onde “somos apanhados numa história que inexoravelmente segue adiante. E viajamos da imaginação para o reino da percepção directa...” Mas, para além da imagem,

... na manifestação fílmica contam (...) também a velocidade do movimento, a palavra, o ruído, e outros tipos de som, e muitas vezes até inscrições (sejam elas os diálogos de um filme mudo, as legendas ou elementos gráficos mostrados pela câmara...), para não falar da gramática do enquadramento e da sintaxe da montagem (Eco, 2005: 55).

²⁰ No original, “introjected”. Trata-se de um termo da Psicanálise que significa algo exterior ao indivíduo que é incorporado na sua mente, que é interiorizado e tomado como próprio, de forma inconsciente (Galatariotou, 2005: 25).

A música e os efeitos sonoros são geralmente negligenciados nas análises fílmicas, dada a força da abordagem essencialista. No entanto, eles ajudam à interpretação, à construção do sentido. Segundo Hutcheon (2006: 23), a música “oferece “equivalentes” auditivos para as emoções dos personagens e, a seu tempo, provoca respostas afectivas na audiência”. Por isso mesmo, Stephen Sondheim²¹, autor de *Sweeney Todd*, afirma que a música, quase constante neste musical, “é a forma de manter o público sob tensão, porque, se saírem da fantasia, tudo o que vêem é uma história ridícula com muito sangue”.

Hutcheon (2006: 22) acredita que ambos os *media* podem ser considerados imersivos, mas, são-no de forma diferente: “o modo narracional (um romance) imerge-nos através da imaginação num mundo ficcional; o modo mostrativo (peças de teatro e filmes) imerge-nos através da percepção do auditivo e do visual...”.

Outra diferença entre estes dois sistemas semióticos tem a ver com o volume de informação. Se, por um lado, um livro faz uma descrição mais detalhada e seleccionada dos eventos, cenários, personagens e seus sentimentos, misturados com comentários do próprio narrador, por outro lado,

Num breve instante, o cinema apresenta-nos uma paisagem com figuras que, descritas num livro, exigiriam várias páginas de prosa (...). O escritor, pelo contrário, não tem maneira de apresentar em bloco tal massa de pormenores ao seu leitor (McLuhan, 1964: 292/3).

Há quem alegue que o filme não é capaz de expressar o conteúdo do pensamento (e.g., Bluestone, 1957: VI) ou de fazer descrições, caracterizar objectos, situações e personagens da história. Segundo Chatman (1990: 3), esta ideia justifica-se “precisamente porque cada pequeno detalhe *já* está totalmente visível”. Este autor distingue entre dois tipos de descrição: a *explícita*, onde as propriedades do que é descrito são directamente nomeadas, e a *tácita*, onde “as propriedades dos personagens, objectos ou ideias são comunicados secundariamente” (Chatman, 1990: 38). Para ele, cada meio tende a privilegiar certas formas de descrição: “Os filmes, obviamente, são mais visualmente específicos do que os romances, e os cineastas tradicionalmente preferem representações visuais às verbais”. Na literatura, a descrição é nomeada por palavras, logo, mais explícita; no filme, ela é-nos dada implicitamente, durante o decorrer da acção. Assim, nem sempre o espectador é capaz de notar a descrição conscientemente – “nós não nomeamos cada pormenor que vemos” –, ainda que ela esteja igualmente presente (*Idem, ibidem* e 39).

²¹ Vide extra ‘Musical Mayhem: Sondheim’s Sweeney Todd’, in Burton, T. (real.) (2008) *Sweeney Todd. The Demon Barber of Fleet Street* [DVD], Warner Bros. Pictures e Dreamworks Pictures (prod.), CLMC – Multimédia (distrib. ed. portuguesa): disco 2, 05:28.

Para Chatman (1990: 40), “A sua invocação [do cinema] de detalhes é incessantemente rica”. Isto deriva de dois factos: a) a imagem é capaz de apresentar, só por si, uma maior riqueza de pormenores do que a palavra (ainda que o espectador não seja capaz de os apreender a todos de imediato, eles estão lá); e b) o cinema tem ao seu dispor uma multiplicidade de registos (visuais e sonoros), que incluem o linguístico e as suas capacidades descritivas, mas não se limitam a ele. Isto não significa que o cinema é ‘melhor’ do que a literatura, mas torna-se claro que o ponto de vista que o acha mais pobre é infundado. Ainda que não seja tão ‘puro’, o produto final do cinema é, ao menos potencialmente, mais rico do que o da literatura: “Tem à sua disposição o visual da fotografia e da pintura, o movimento da dança, o *décors* da arquitectura, as harmonias da música, e a performance do teatro” (Stam, 2005: 23/4). Por isso mesmo, Stam (2005: 20) diz que “Apesar do discurso de perda da crítica da fidelidade, o cinema tem não menores mas antes mais vastos recursos para a expressão do que o romance...”.

Ao adaptar um romance ao cinema, logicamente, uma série de escolhas é necessária para se conseguir “dizer o mesmo”²² por outros signos, e completar o que a palavra literária não diz, o que potencia uma divergência do original. Como observa David Lodge (1993: 196ss), o adaptador fílmico vê-se na necessidade de transcodificar em elementos materiais (em discurso e acção, em sons e imagens), a narração, as descrições e as introspecções verbalmente apresentados no livro. Todos os elementos abstractos têm de ser tornados visíveis e audíveis. Se em alguns romances, mais explícitos visual e auditivamente, essa tarefa é relativamente facilitada, em romances psicológicos ou com elevado nível de abstracção, essa tarefa pode tornar-se bastante árdua. Um bom exemplo desta última situação foi a adaptação de *Naked Lunch*, de William Burroughs, apenas concretizada por David Cronenberg, em 1991, depois de vários cineastas o terem tentado sem sucesso²³.

As diferenças ao nível das condições materiais de produção

Como afirma Ray (2000: 46), o cinema tem “determinações muito diferentes” da literatura. Uma delas tem a ver com a autoria: ao contrário do que acontece num livro (obra de um só autor ou de um número reduzido de autores), um filme é produzido por um conjunto alargado de pessoas. Numa adaptação fílmica, naturalmente, cada participante concorre com a sua leitura pessoal da obra base (ou do argumento baseado

²² Umberto Eco (2005: 7) afirma que o objectivo da tradução é “dizer a mesma coisa noutra língua.” Mas (se isto sucede entre línguas, quanto mais entre *media* diferentes), nunca se consegue dizer exactamente a *mesma* coisa, apenas *quase* o mesmo. Para além disso, temos de saber “qual é a coisa”, fazer uma interpretação das intenções do autor. “E, por fim, em certos casos, chega a ser duvidoso o que quer dizer *dizer*.”

²³ Vide http://en.wikipedia.org/wiki/Naked_Lunch_%28film%29, acedido em 08/05/2010.

nela), ao nível da sua área de especialidade e com a sua criatividade específica, tendendo a influenciar o produto final.

No caso dos realizadores e guionistas, o seu trabalho de interpretação e criação é óbvio; mas, a restante equipa, em particular os actores, tem também um papel importante. Como sublinham Reis & Lopes (2007: 311), o “personagem revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a acção e em função do qual se organiza a economia da narrativa...”. Se, num livro, os personagens são totalmente determinados pelo autor, num filme, o desempenho dos actores, de acordo com o seu talento, a leitura que fazem da história e o sentimento que o papel lhes sugere, muitas vezes de improviso durante a representação, contribui frequentemente para alterar o sentido original da história, ou a sua força.

A produção material de um filme é também muito mais complexa do que a de um livro. Usando apenas palavras, o escritor pode criar tudo o que quiser: “tudo de que um escritor precisa é tempo, talento, papel e caneta” (Stam, 2005: 16). Um realizador, pelo contrário, vê-se obrigado a materializar todos os elementos da história, fisicamente ou através de efeitos especiais, o que envolve uma série de decisões difíceis (sobre cenários, som, efeitos, casting...). Como notam Cook & Bernink (1999: 323), “os filmes dependem de tantos mais factores tecnológicos, industriais e perceptuais do que o romance”. Isto torna a produção fílmica mais trabalhosa, mas também consideravelmente mais dispendiosa. A sujeição a uma lógica de mercado e às pressões dos financiadores é, por isso, mais difícil de contornar no cinema:

... os constrangimentos económicos sempre ditaram a forma da obra produzida. Em comparação, a literatura (especialmente a literatura “séria”) parece quase um chamado sacerdotal: os romancistas e poetas, pelo menos desde o Romantismo, foram (para o bem ou para o mal) capazes de escrever o que quer que lhes agradasse, sem consideração por audiências ou despesas (Ray, 2000: 42).

Nesta lógica, os gurus do guionismo, nos seus manuais, defendem uma simplificação e formatação que facilite a compreensão do filme e, assim, o torne mais apelativo. É o que Stam (2005: 43) chama de “*mainstreaming* estético”, o respeito de um modelo aristotélico caracterizado por:

... estruturas em três actos, conflitos capitais, personagens coerentes (e que frequentemente nos tocam de perto), um “arco” narrativo inexorável e catarse final ou final feliz (...). Em nome da legibilidade para as audiências massivas, o romance é “limpo” de ambiguidade moral, interrupção narrativa e meditação reflexiva.

O que nos traz a outra questão relevante: a do contexto. Diversas correntes, como os *Cultural Studies* e a teoria da intertextualidade²⁴, foram capazes de explicar que qualquer artefacto discursivo pertence a um contexto, um tempo (histórico) e um espaço (geográfico), que incluem a cultura, a língua, os modos de agir e de pensar da sociedade em que se inserem e que o influenciam. Devido às diferenças entre os dois meios, certos elementos, relativos a religião, sexualidade ou ideologias, por serem mais visíveis, mais explícitos no cinema, podem tornar-se provocatórios, o que motiva reacções críticas e censura, seja ela interna ou externa. Para Stam (2005: 42), “Também a censura é específica do meio”.

Por essa razão, naturalmente, são feitas alterações no exercício adaptativo. Não só os produtores do filme adaptativo deixam, consciente ou inconscientemente, voluntariamente ou não, transparecer nele as marcas da era em que se inscrevem, como também o público recepciona o novo artefacto de forma diferente. Essa recepção contextualizada por parte do público é frequentemente antecipada pelos produtores, que adequam os conteúdos e a forma do filme ao sentimento que esperam provocar.

Serelle (2007: 84) assinala que “O acto de adaptar realiza, por vezes, deslocamentos radicais, apartando, por exemplo, algumas obras pelo *ethos* ou visão do mundo que delas emerge”. Para Hutcheon (2006: XVI), “a mudança é inevitável, mesmo sem qualquer actualização consciente ou mudança de ambiente. E com a mudança vêm modificações correspondentes na valência política e até no sentido das histórias”.

A adaptação na perspectiva da narrativa

O Estruturalismo, que se dedicou ao estudo da estrutura da narrativa e deu origem ao que hoje chamamos Narratologia, marcou os estudos sobre adaptação por defender que todos os *media* eram igualmente capazes de “contar histórias”²⁵. Apesar de não estarmos aqui a falar das semelhanças entre *media*, usaremos os conceitos estruturalistas, pois eles permitem também perceber as alterações que são feitas numa adaptação.

No exercício adaptativo, podem ser feitas alterações a vários níveis: acções, personagens, tempo, narrador e ponto de vista, e de vários tipos: “selecção, amplificação, concretização, actualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização” (Stam, 2005: 45). Elas podem dever-se: a) aos constrangimentos (semióticos e de produção material) do meio, ou b) a escolhas voluntárias dos cineastas. Neste último caso, elas não são imprescindíveis, mas resultam de factores como a interpretação da obra original, os valores estéticos do realizador, ou a perspectiva (ideológica ou não) que se quer inculcar ao filme.

²⁴ Ver mais sobre o tema no subcapítulo *A intertextualidade*, pág. 43.

²⁵ Ver mais no subcapítulo *A História e o Discurso*, pág. 41.

Uma questão importante a considerar na adaptação é a do narrador. Barthes (1966: 48) explica que o narrador não é “o autor (material) de uma narrativa”, a pessoa real que cria a história, mas uma entidade a quem ele apenas “empresta” a sua voz, que é parte integrante do mundo ficcional: pode ser um personagem, até o protagonista, ou um observador externo. O narrador é quem guia a nossa consciência pela história, é “essa instância que nos proporciona informações sobre os sucessivos estados dos personagens, numa ordem dada, com um vocabulário escolhido, e que nos transmite, mais ou menos, o seu ponto de vista” (Gaudreault & Jost, 1995: 33).

Na literatura, como afirma Chatman (1990: 113), em acordo com Genette, a narração pode ser “diegética”, feita por um narrador, ou “mimética”, feita pela “imitação” dos diálogos dos personagens, mas, ela é sempre verbal. Nos filmes, a narração complica-se, ao ser realizada de duas formas diferentes: a primeira, idêntica à da literatura, é apelidada de *telling* ou ‘narração’ propriamente dita e inclui a narração verbal diegética – *voice-over* – e mimética – diálogo dos personagens; ao que é mostrado do mundo ficcional (também mimético), chama-se *showing* ou ‘mostração’. Os próprios diálogos são não só proferidos verbalmente, mas também mostrados (no que têm de cénico). Para além do texto, é necessariamente acrescentada a voz e as suas tonalidades e cambiantes, o rosto e as suas múltiplas expressões e todos os outros canais de comunicação não-verbal, não presentes no texto escrito (à excepção de pequenas descrições).

A mostração é a forma privilegiada de narração no cinema: os eventos são ‘mostrados’ pela câmara, o “*grand imagier*” de que fala Laffay (cit por. Bordwell, 1985). A tal ponto chega a capacidade mimética do cinema que o narrador verbal pode ser totalmente dispensado (Gaudreault & Jost, 1995: 32-35). Quando mantida, a narração verbal pode ser redundante em relação à imagem.

Como já foi mencionado, muitos autores alegam que o cinema tem dificuldade (ou é mesmo incapaz) em retratar o “discurso interior” (pensamento do narrador e personagens) e as “intrusões do narrador” (comentários que ele tece, paralelos à acção) (Chatman, 1990: 159). Não sendo materiais, estes elementos não são ‘mostráveis’. Há, porém, formas de os sugerir, através da expressão dos actores, da estilização de imagens e cenários ou de jogos entre os vários registos: “a câmara pode interagir [muito ricamente] com as especificações da *voice-over*, ancorando-as mas também potencialmente minando-as...” (*Idem*, 1990: 48). O discurso interior tem aliás sido intenção de vários cineastas, como Eisenstein ou Godard. Por outro lado, ‘gurus’ do guionismo como Robert McKee (citado a este respeito no filme *Adaptation*²⁶, de Spike Jonze) consideram a narração verbal indesejável, porque o cinema, apresentando outros recursos para fazê-lo, dispensa uma narração que não lhe é natural. McKee (1997: 309)

²⁶ Título em português “O Inadaptado”.

afirma mesmo, aliás peremptoriamente, que as acções devem ser auto-explanatórias e que a narração em *voice-over*, quando usada, é “aborrecida e redundante”.

Mas, ao apenas sugerir em imagens o que a literatura define de forma muito precisa, “O cinema pode apenas esperar que fiquemos com uma ideia aproximada” (Chatman, 1990: 44). Se o objectivo é manter a fidelidade, estes recursos podem ajudar, mas nem sempre são suficientes para retratar o detalhe das descrições literárias. Para Chatman (1990: 39/40), “As ofertas descritivas [do] (...) cinema são ao mesmo tempo visualmente ricas e verbalmente empobrecidas”. Seja como for, a fidelidade literal, a este nível, é impossível.

Para Gaudreault e Jost (1995: 19), literatura e cinema têm em comum o facto de serem relatados “*in absentia*” e em diferido. Mas, o narrador assume, no cinema, uma força inferior e menos pessoal: já que a narração pode ser feita por diversas instâncias, a voz narrativa é distribuída e a sua força sobre a história dilui-se: “Num romance, o narrador controla o único registo disponível – o registo verbal. Num filme, o narrador pode parcialmente controlar o registo verbal (...) mas esse controlo é sujeito a inúmeros constrangimentos...” (Stam, 2005: 38). A história é também narrada pelos próprios personagens e pelos eventos que vemos e ouvimos, e a ilusão é a de que somos nós que presenciamos esses eventos e não a de que eles nos estão a ser narrados (Barthes, 1977: 45).

Apesar de se tratar de conceitos diferentes, na prática, narrador e ponto de vista estão intimamente ligados: a perspectiva pela qual percebemos a história é, regra geral, a de quem a está a narrar. Este conceito tem sido apelidado de “visão”, “restrição de campo”, “foco narrativo” ou, no termo hoje consagrado (ainda que não consensual) de Genette, “focalização” (Reis & Lopes, 2007: 165). A terminologia foi contestada principalmente porque o seu sentido perceptual choca com o carácter cognitivo da literatura (principal ocupação da maioria dos narratologistas).

Em geral, focalização é “uma restrição de «campo», ou seja, (...) uma selecção da informação narrativa...” (Genette, 1983: 49). Dada pelo narrador, a focalização regula a quantidade de informação veiculada ao espectador, ao transmitir o ponto físico de observação, mas também a qualidade dessa informação, pois transmite a sua atitude cognitiva sobre eventos e personagens (Reis & Lopes, 2007: 165).

Numa adaptação, a perspectiva cognitiva pode não se alterar significativamente, ainda que os signos usados sejam necessariamente diferentes e possam até, no filme, ser mais subtis (como diz Chatman (1990: 154), camuflados “sob a máscara de “realismo ordinário”...”). Por outro lado, enquanto na literatura a perspectiva física é apenas imaginada, virtual, no cinema, ela é, ao menos em parte, literal: tudo é ‘mostrado’ de forma materialmente visual e auditiva. A focalização complica-se mais ainda no cinema

porque ela pode recorrer à contradição entre os vários registos (Gaudreault & Jost, 1995: 140 e 144). Este é outro elemento que é impossível manter literalmente no exercício adaptativo.

O tempo, por seu turno, é uma categoria central da análise narratológica, por se considerar que toda a narrativa obedece a uma “condição primordialmente temporal”. Para efeitos de análise e na tradição do Estruturalismo, ele é dividido em duas dimensões: o tempo da história e o tempo do discurso. O tempo da história consiste na “sucessão cronológica de eventos susceptíveis de serem datados com maior ou menor rigor...”, ao passo que o “tempo do discurso pode ser entendido como consequência da representação narrativa do tempo da história” (Reis & Lopes, 2007: 406 e 408).

Todorov (1966: 232) acredita que o tempo do discurso é mais linear e o tempo da história é pluridimensional: “Na história, muitos acontecimentos podem-se desenrolar ao mesmo tempo; mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida ao outro...”. O tempo do discurso constitui ainda “um domínio susceptível de codificação (...), em que se encontra envolvido um repertório relativamente alargado de signos temporais” (Reis & Lopes, 2007: 409). Como os signos, os temporais tanto quanto todos os outros, são diferentes na literatura e no cinema, o tempo do discurso na adaptação terá de sofrer modificações, se não ao nível da ordem, duração e frequência²⁷, pelo menos ao dos signos usados, que indicam como os eventos se encadeiam. Outras alterações podem ocorrer por questões associadas à criatividade, estilo e objectivos do cineasta: geralmente “o autor não tenta encontrar esta sucessão «natural» porque utiliza a deformação temporal para certos fins estéticos” (Todorov, 1966: 232).

Quanto ao tempo da história, ele também pode ser alterado, por diversos motivos, mas principalmente devido aos constrangimentos que se prendem com o formato de um filme: enquanto um livro pode demorar meses a ler, num processo que não é contínuo, um filme deve poder ver-se de uma assentada, num espaço de tempo médio de uma hora e meia a duas horas. Em 1924, o realizador Erich von Stroheim tentou adaptar literalmente o romance de Frank Norris *McTeague*.²⁸ O filme resultante, *Greed*, durava cerca de nove²⁹ horas. Depois de sucessivas edições, do realizador e depois do estúdio, reduziu-se o filme para cerca de duas horas, mas o produto final era totalmente incoerente. A partir daí, os cineastas não tentam traduzir literalmente todas as acções da

²⁷ Estas são as dimensões ou “áreas de codificação” do tempo do discurso, definidas por Genette (*in* McQuillan, 2000: 92) e hoje usualmente usadas pela Narratologia.

²⁸ *In* <http://www.welcometosilentmovies.com/features/greed/greed1.htm>, [http://en.wikipedia.org/wiki/Greed_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Greed_(film)), http://en.wikipedia.org/wiki/Film_adaptation, e <http://www.imdb.com/title/tt0015881/trivia>, acedidos em 03-03-2010.

²⁹ Não há consenso quanto à duração certa da versão original: as fontes usadas arriscam desde 9 até 16 horas. Guiámo-nos pela informação do sítio IMDB, já que esta foi a duração indicada mais frequentemente, e porque as várias páginas da wikipedia entravam em conflito.

história, fazendo os cortes que são necessários, nomeadamente ao nível da duração dos eventos narrados.

Apesar da natureza sintética do cinema, capaz de resumir num só plano várias páginas de texto, não é comportável narrar todas as acções do livro. Para além disso, em certas situações, “demora mais a realizar uma acção do que a ler um relato escrito dela” (Hutcheon, 2006: 37). Assim, as acções têm muitas vezes de ser simplificadas, comprimidas ou até eliminadas. Talvez por isso, Hitchcock (cit. por Naremore, 2000b: 7) afirmava que o conto é o género literário que melhor se adequa a cinema. Por outro lado, “Adaptações de contos tiveram de expandir o seu material fonte consideravelmente” (Hutcheon, 2006: 19), sendo frequente acrescentá-lo com elementos de outras obras do mesmo autor.

Mas, as acções podem sofrer outros tipos de alterações, não só relativas à sua duração, mas principalmente associadas ao conteúdo ou à mensagem que se pretende passar ao espectador.

Quanto aos personagens, na ideia de Murray Smith (cit. por Hutcheon, 2006: 11), eles são “cruciais para os efeitos retóricos e estéticos tanto dos textos narrativos quanto dos performativos porque envolvem as imaginações dos receptores através do que ele [Smith] chama reconhecimento, alinhamento e obediência”. Os personagens podem ganhar ou perder relevância na história, assumir características diferentes, emprestadas ou não de outros personagens, assumir diferentes acções no enredo ou ser totalmente omissos; novos personagens podem também ser acrescentados (Stam, 2005: 34). No fundo, os adaptadores “usam os mesmos instrumentos que os contadores de histórias sempre usaram: actualizam ou concretizam ideias; fazem selecções simplificadoras, mas também ampliam e extrapolam...” (Hutcheon, 2006: 3/4).

Hutcheon (2006: 10) afirma que os temas “são talvez os elementos da história mais fáceis de ver como adaptáveis entre *media* e até géneros ou contextos de enquadramento”. Hitchcock (cit. por Naremore, 2000b: 7) contava, numa das suas entrevistas a Truffaut, que a sua estratégia quanto às fontes era a seguinte: “leio a história apenas uma vez e, se gosto da ideia básica, simplesmente esqueço o livro e começo a criar cinema”.

Capítulo 4. Onde os Dois Mundos se Encontram

Literatura e cinema apresentam, como vimos, diferenças fundamentais. No entanto, entre eles, há também pontos em comum, que têm vindo a ser observados e teorizados.

A história e o discurso

Uma das correntes que mais eficazmente revelou as semelhanças entre cinema e literatura, foi, como já se disse, o Estruturalismo ou a Análise Estrutural da Narrativa. Chatman (1990: 2) afirma mesmo: “Só uma narratologia geral pode ajudar a explicar o que a literatura e o cinema têm em comum...”. Para Keith Cohen (cit. por Andrew, 1984: 103), “a narratividade é o mais sólido elo mediano entre o romance e o cinema, a mais difusa tendência tanto das linguagens verbais quanto das visuais”.

Nascido no início dos anos 1960, na École Pratique Des Hautes Études de Paris, o Estruturalismo inspirou-se na linguística moderna de Ferdinand de Saussure e no Formalismo Russo de Roman Jakobson e Vladimir Propp (Andrew, 1984: 77). Roland Barthes, Claude Bremond, A. J. Greimas, Gérard Genette, Tzvetan Todorov e Umberto Eco foram os seus precursores, tendo, todos eles, apresentado o seu contributo na revista *Communications*, numa publicação de 1966, que constitui uma espécie de ‘manifesto’ da Análise Estrutural da Narrativa (*vide* Barthes *et al.*, 1966).

Barthes dizia:

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de géneros, distribuídos em substâncias diferentes (...). Além disso, (...) não há em parte alguma povo algum sem narrativa (...) e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta (...): internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida (Barthes, 1966: 19/20).

A narrativa e a sua estrutura eram, como o próprio nome da corrente indica, os elementos primordiais da sua análise. Os estruturalistas procuravam encontrar (à

semelhança de Propp, na sua *Morfologia do Conto Maravilhoso*, de 1928), as fracções mínimas constitutivas da narrativa. Ainda que nascido nos departamentos de literatura, razão pela qual a maioria dos estudos lhe eram (à literatura) dedicados, o Estruturalismo defendia que todas as narrativas, independentemente do meio utilizado, possuem uma estrutura comum, composta por dois níveis (aliás, inspirados em ideias bem mais antigas): o da história e o do discurso³⁰. Apesar das diferentes nomenclaturas, todos assumem que existe: a) o nível dos *conteúdo*, dos eventos narrados, tal como se teriam passado na realidade, a que a Retórica clássica chama de ‘elocutio’, Aristóteles de ‘*mithos*’, os formalistas de ‘*fabula*’ e estruturalistas como Todorov e Chatman de ‘*história*’; e b) o nível da *forma* como esses eventos são dispostos e apresentados ao receptor, denominada ‘*dispositio*’ pela Retórica clássica, ‘*intriga*’ ou ‘*siuzet*’ pelos formalistas, ‘*discurso*’ por Todorov e Chatman ou ‘*narração*’ por Genette.³¹

O nível do discurso é dependente do *medium*, pois reflecte a ‘*forma*’ como a narrativa é materializada. A história é o ‘*conteúdo*’ narrativo, o “material pré-literário” (Reis & Lopes, 2007: 157), que é depois elaborado e transformado em discurso. Logo, a história “pode ser veiculada por diferentes meios de expressão, sem se alterar significativamente...” (*Idem*, 2007: 196). Esta ideia é corroborada, de acordo com Bremond (1973: 11/2), pela verificação empírica, que permite identificar nas narrativas uma “camada de significação autónoma”. Para Eco (2005: 52),

... nem a fábula nem o entrecho [intriga] são questões linguísticas, são estruturas que podem ser realizadas noutra sistema semiótico, no sentido em que se pode contar a mesma fábula da *Odisseia*, com o mesmo entrecho, (...) por meio de um filme ou (...) de uma versão em quadradinhos.

Christian Metz foi o primeiro e mais notável estruturalista a debruçar-se sobre o cinema; o seu texto basilar *A Grande Sintagmática do Filme Narrativo* (1966) foi também publicado na revista *Communications*. Metz, como Eco ou Lévi-Strauss, tentou conquistar o estatuto de código para o cinema, definindo, à imagem do que era feito para a literatura, as regras da sua sintaxe (Andrew, 1984: 57). Ray (2000: 39) assinala: “O trabalho teórico em “narratologia” (...) legitimou essa comparação [entre cinema e literatura], demonstrando que, como um meio de organizar informação, a narrativa não é específica de nenhum *medium* particular.” Desde aí, “[o] estudo do cinema tem (...)

³⁰ Estes domínios não são autónomos. A distinção realizada entre história e discurso serve apenas objectivos de análise, funcionando cada um como um “instrumento operativo susceptível de elucidar alguns aspectos essenciais da composição macroestrutural de qualquer texto narrativo” (Reis & Lopes, 2007: 195/6).

³¹ Esta temática é desenvolvida por diversos autores. Ver, por exemplo, o ‘manifesto’ original em Barthes et al. (1966), ou Reis e Lopes (2007).

estado ligado a teorias da narrativa, de tal forma que pode dizer-se que a sua fase moderna foi despoletada pela vaga estruturalista” (Andrew 1984: 76/7).

A intertextualidade

Uma análise cuidada revela que dificilmente encontramos um artefacto discursivo em que não exista qualquer referência a discursos anteriores. Esta ideia foi introduzida, no campo da literatura, por T.S. Eliot, em 1919, para quem “o texto literário só adquire sentido pleno mediante a sua confrontação com os textos do passado”. Eliot (cit. por Bowie, 2008: 151) “chega a conceber a literatura como um todo vivo que encerra dentro de si todas as obras alguma vez criadas”.

Mikhail Bakhtin foi quem notabilizou a ideia, ao abordá-la de forma sistemática. Chama-lhe “dialogismo”: um diálogo que todo o texto estabelece com outros textos e que é sua característica essencial. Segundo o autor, o “discurso encontra o discurso alheio em todos os caminhos que conduzem ao seu objecto, e não pode senão entrar com ele em interacção viva e intensa” (Bakhtin, cit. por Todorov, 1981: 98). Cada texto é feito de “uma multidão de vozes (...) e caminhos, traçados nele pela consciência social” (*idem, ibidem*: 111). Todorov (1966: 211) concorda: “é uma ilusão crer que uma obra tem uma existência independente. Ela aparece em um universo (...) povoado pelas obras já existentes e é aí que ela se integra”.

Vários autores, entretanto, desenvolveram a partir daí as suas ideias. Júlia Kristeva introduz o termo “intertextualidade”, hoje o mais comumente usado. As práticas discursivas não devem, para ela, ser vistas como algo fechado: os seus elementos têm uma função translíngua; estão relacionados, consciente ou inconscientemente, com outros textos e um ‘texto’ mais lato: o histórico e social (Kristeva, 1981: 36ss). Genette, em *Palimpsestes*³². *La littérature au second degré* (1982: 7), fala da “transcendência textual do texto”, ou seja, “tudo o que o põe em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. Genette chama hipotexto ao texto fonte, e hipertexto ou texto em “segundo grau” àquele que o imita ou transforma (*idem*, 1982: 13). Mas, outras designações têm sido avançadas, como “polifonia”, “pluridiscursividade” (Reis & Lopes, 2007: 329 e 333) ou até “antropofagia” (Zani, 2003: 125).

Os conceitos de “cronotopo”, de Bakhtin (*in* McQuillan, 2005: 53-58) e de “ideologema”, de Kristeva (1981: 37), permitem estudar precisamente os elementos textuais que

³² “Um palimpsesto é um pergaminho donde foi raspada a primeira inscrição para aí inscrever uma outra, que não a esconde totalmente, de forma que é possível ler, à transparência, o velho sobre o novo.” (Genette, 1982) Vários autores comparam os hipertextos a palimpsestos, ambos “assombrados em todos os momentos pelos seus textos adaptados. Se conhecemos esse texto anterior, sentimos sempre a sua presença ensombrando o que estamos a experienciar directamente” (Hutcheon, 2006: 6).

revelam essas relações entre os discursos e a sua situação espaço-temporal, cultural e ideológica.

Esta é uma prática muito frequente: Eco (cit. por Serelle, 2007: 89) chama-lhe um “murmúrio contínuo”. Bakhtin (cit. por Todorov, 1981: 98) considera que, se o dialogismo é uma característica de todo o discurso vivo, é no romance que tem o seu expoente máximo. Não deixa de ser irónico que a ideia tenha surgido precisamente no campo da literatura, tradicionalmente considerada mais ‘pura’.

Mas, a intertextualidade não implica a perda da singularidade do texto que a realiza (Zani, 2003: 128). Para Bakhtin (1975: 99), é precisamente esse diálogo com os textos anteriores que atribui ao discurso do romance a sua artisticidade. Da mesma forma, mais do que uma usurpação do original, as adaptações podem ser vistas, como defendiam Bazin e Truffaut, como um “instrutivo barómetro da época” (Andrew, 1984: 104), pois revelam as tendências ideológicas e culturais do seu contexto de produção. Segundo Sohat (2004: 23), as mediações adaptativas “não escapam à atracção gravitacional da geografia e da história; elas são moldadas e produzidas dentro de contextos culturais específicos que implicam uma “participação” no próprio acto de tradução”. Aliás, como diz Stam, “[p]roduzido dentro de uma constelação de tempos e espaços, o filme de ficção põe em cena outra constelação diegética de tempos e espaços, e é recebido em ainda outro tempo e espaço...” (Stam, 2005: 21/2).

Nesta lógica, deixam de fazer sentido duas ideias até aqui tidas como certas: a) a da plena originalidade do *auteur*; e b) a hierarquia entre original e cópia. Nenhuma obra é inteiramente original, e nenhum autor capaz de escapar a referências a outros que o precederam. Michel Foucault³³ e Jacques Lacan³⁴ notabilizaram-se precisamente pela desconstrução da primazia do sujeito ou autor, que consideravam uma fabricação egocêntrica e narcisista potenciada pelo discurso. Barthes, em *Image – Musique – Texte* (1977: 142), fala mesmo na “morte do autor”:

Assim que um facto é *narrado* não mais com vista a agir directamente sobre a realidade mas intransitivamente, ou seja, finalmente fora de qualquer função outra que não a da própria prática do símbolo em si, esta desconexão ocorre, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa.

Jacques Derrida³⁵, por seu turno, foi o principal responsável pela desconstrução da hierarquia entre original e cópia. Se nenhuma obra é inteiramente original, não faz

³³ Ver, por exemplo, as obras *L’Herméneutique du Sujet: cours au Collège de France (1981-1982)* (2001) e *O que é um autor?* (2002), de Foucault.

³⁴ Ver, por exemplo, o capítulo ‘Du sujet enfin en question’, na obra *Écrits* (1966), de Lacan.

³⁵ Ver, por exemplo, Derrida, J. (1996) *Le monolinguisme de l’autre ou la prothèse d’origine*, Paris: Galilée.

sentido contrapor obras primárias e secundárias, originais e adaptações. Aliás, ele afirma mesmo que as cópias servem não para desprestigiar o original, mas principalmente para sustentar e promover o seu prestígio.

Apesar de muitos autores não se referirem especificamente ao cinema, a ideia estende-se logicamente a este meio, em particular às adaptações (Zani, 2003: 121), onde a intertextualidade se torna mais evidente (Bowie, 2008: 154). Mas, como qualquer hipertexto, um filme pode não repetir histórias completas (deixa, assim, de ser uma 'adaptação'), mas inspirar apenas "imagens, cenas, ideias e modos de enunciação" (Serelle, 2007: 87). As trocas intertextuais tornam-se ainda mais diversas ao ser possível, através dos múltiplos registos, fazer referência directa a artefactos como músicas ou obras plásticas. Abel Gance (cit. por Benjamin, 1969b: 221/2) disse, em 1927: "Shakespeare, Rembrandt e Beethoven farão filmes..."

Bazin (1948: 26) escreve: "Bem vistas as coisas, é possível imaginar que estamos a dirigir-nos para um reinado da adaptação em que a noção da unidade da obra de arte, se não a própria noção de autor em si, será destruída". Para ele, o crítico do ano 2050 verá originais e cópias como iguais: "A precedência cronológica de uma parte sobre a outra não seria um critério estético tanto quanto a precedência cronológica de um gémeo sobre o outro não é um [critério] genealógico".

No entanto, nem todos partilham esta ideia e esta ruptura ainda está por fazer. A ideia da intocabilidade do original perdura, e não só entre a comunidade leiga...

A adaptação no mundo das tecnologias da informação

Tal como aconteceu quando apareceu o cinema, como afirmava McLuhan (1964: 95/6), as novas tecnologias parecem ameaçar a "antiga tecnologia da escrita": "as pessoas altamente letradas tendem a sentir dificuldades em examinar esta questão sem mergulhar num pânico moral". Porém, para Bazin,

Há definitivamente um prazer em quebrar ou conquistar o hermetismo de uma obra de arte. (...) Em lugar dos modos clássicos de comunicação cultural, que são ao mesmo tempo uma defesa da cultura e uma secretização dela atrás de altos muros, a tecnologia moderna e a vida moderna oferecem hoje cada vez mais uma cultura estendida reduzida ao mínimo denominador comum das massas (Bazin, 1948: 22).

Na ideia pioneira de Walter Benjamin, em *A Obra de Arte na Era da Reprodução Mecânica* (1969b), as obras perdem o estatuto de inviolável autenticidade a partir do momento em

que são originalmente concebidas em formatos infinitamente reproduzíveis³⁶. Apesar da necessária redução, de que também fala Bazin, as obras de arte tornam-se acessíveis a todos, democratizando a cultura: “a reprodução técnica é capaz de colocar a cópia do original em situações que estariam fora do alcance do próprio original” (Benjamin, 1969b: 220). McLuhan (1964: 300) acreditava também que “o enriquecimento da experiência humana pode ocorrer inesperadamente graças ao cruzamento das formas mediáticas”.

Como nota Naremore (2000b: 12/3), “[v]ivemos agora num ambiente saturado de *media*, denso com referências cruzadas e cheios de empréstimos de filmes, livros e qualquer outra forma de representação”. As tecnologias digitais são integrativas, ou seja, incluem em si discursos de meios diferentes, vários discursos dentro de um só discurso. Para Serelle (2007: 86), mesmo

... as formas de memória da cultura mediática, não circunscritas aos suportes ou possibilidades tecnológicas de armazenamento, residem, neste sistema, em um *modus operandi* caracterizado por processos contínuos de *passagem*, seja no sentido estrito de adaptação ou, de modo mais amplo, no de transferência de unidades culturais.

Se as práticas desta nova civilização são, de facto, cada vez mais integrativas, não faz sentido que a teoria e o discurso críticos e científicos não o sejam também (e.g. *idem*, 2007: 89).

Sobre a interpretação de uma mensagem

Outro ponto comum entre literatura e cinema está patente nos estudos sobre a recepção, que corrigem a ideia de que o cinema é intelectualmente inferior. Para além do contributo de Metz, na década de 1970, surgiu, nas últimas décadas, um movimento marcante neste domínio, genericamente denominado Cognitivismo. Autores como Ed Tan, Carl Plantinga, Gregory Currie, Joseph Anderson, Murray Smith, Torben Grodal e também David Bordwell (apesar de que este último não se reconhece como cognitivista) vieram refutar duas tradições opostas, aparentemente baseadas nas ideias de Freud: “o estudo sagrado de *auteurs* individuais e o estudo profano de obsessões culturais” (Andrew, 1984: 138). Os cognitivistas, segundo Bordwell (2009), colocam a ênfase

... nas actividades mentais ligadas a todo o tipo de experiência, incluindo acção e interacção social. (...) Os investigadores examinam a produção de

³⁶ Benjamin referia-se à reprodução mecânica, nomeadamente da imagem (fotografia e cinema) e do som (gravação), mas o mesmo pode ser dito em relação à reprodução digital.

filmes com a ajuda de achados e enquadramentos teóricos que emergiram nas ciências cognitivas da psicologia, antropologia e outras disciplinas.

Numa lógica também interdisciplinar, usaremos aqui os achados cognitivistas, tanto quanto ideias de autores mais antigos e de outros campos do saber, como a semiótica para tentar perceber como as mensagens (em geral e, especificamente, na literatura e no cinema) são interpretadas.

A recepção de um artefacto discursivo é primeiramente determinada pela biologia: processa-se através dos sentidos; depois, as informações recolhidas são tratadas a um nível superior, cognitivo ou cultural: o das respostas emocionais e das inferências (Anderson e Currie, *cits.* por Freeland, 1997)³⁷. Torben Grodal (2009: 145ss) concebeu um modelo explicativo deste processo, que denominou de fluxo PECMA (*Perception – Emotion – Cognition – Motor Action*). De acordo com este modelo, a experiência fílmica começa por impactar os nossos sentidos, visão e audição, e flui depois para os centros associativos do cérebro, onde a emoção e a cognição são activadas e por sua vez preparam o indivíduo para a acção, ou seja, activam-no ao nível motor. A experiência do filme é, assim, dependente dessas emoções e cognições (ainda que Grodal defenda que elas dependem mais do que se imagina da biologia, da arquitectura dos nossos “cérebros corporizados” e da forma como eles evoluíram para reagir, e não tanto de factores individuais e culturais³⁸).

Por um lado, apreender um filme é, de facto, cognitivamente mais fácil do que ler um livro. Barthes, no capítulo *A Retórica da Imagem* (1977: 41), reconhece que a imagem é um sistema efectivamente “menos laborioso” que a escrita. As imagens fílmicas³⁹, pela sua analogia directa ao mundo real, são, de facto, interpretadas de forma relativamente imediata. A expressividade do cinema, como explica Metz (1964: 82/3), faz-se com subtilidade, como algo natural e universal, pois constrói-se com base na “expressão natural dos seres, das coisas, do mundo!”.

Para Andrew (1984: 32/3), “[a]prender a ver uma imagem fílmica é como aprender a usar um periscópio. Desorientados a princípio, depressa transformamos as sensações visuais em objectos de percepção flutuantes que aprendemos a situar no nosso mundo”. No cinema, como em qualquer imagem,

... a relação entre significado e significante é quase-tautológica; temos aqui uma perda da equivalência característica dos verdadeiros sistemas de signos e

³⁷ É de notar que estes dois autores referem apenas o sentido da visão, negligenciando o facto de que também escutamos os filmes.

³⁸ Esta é uma discussão bastante acesa e complexa, que não nos interessa aqui explorar.

³⁹ Quanto à música e aos efeitos sonoros, podemos concluir o mesmo.

uma afirmação de quase-identidade. Por outras palavras, o signo desta mensagem não é retirado de um lote institucional, não é codificado (...) para ‘ler’ este (...) nível da imagem, tudo o que é preciso é o conhecimento ligado à nossa percepção. Esse conhecimento não é nulo, pois precisamos de saber o que uma imagem é (as crianças apenas aprendem isto por volta dos quatro anos de idade) (...), mas é uma questão de um conhecimento quase antropológico (Barthes, 1977: 36).

Em termos cognitivos, Bordwell (2009) explica, “[a]lgum entendimento das acções e emoções que vemos no ecrã (...) podem ser rapidamente aprendidas, pois andam às cavalitas do nosso entendimento do conhecimento concreto das interacções sociais”. Por essa mesma razão, Andrew (1984: 19) acredita que, “[p]sicologicamente, o cinema afecta-nos de facto como um fenómeno natural (...). Em nenhuma outra forma de arte estão estas atitudes em relação ao material artístico tão presentes”. É a eterna questão da *ilusão de realidade* que o cinema tão bem sabe gerar nos seus espectadores.

A literatura, por outro lado, é um “verdadeiro sistema de signos”, como diz Barthes (1977: 36). Recorramos aos mestres da semiótica e aos seus conceitos para melhor compreender esta ideia. Charles Peirce definiu três tipos de signos: os ícones, signos que se assemelham ao objecto que pretendem representar e são, por isso, facilmente reconhecíveis; os índices, que indiciam o seu objecto pois há entre eles uma relação directa; e os símbolos, que não têm qualquer relação de semelhança com o objecto. Ferdinand de Saussure, por outro lado, identificou apenas dois tipos de relação entre significante e significado: icónica (que corresponde à primeira categoria de Peirce) e a arbitrária (que corresponde à última) (Fiske, 2004: 70). O símbolo ou signo arbitrário é um signo “cuja ligação com o seu objecto é uma questão de convenção, de acordo ou de regra” (*Idem*, 2004: 72). Ou seja, ele é usado para representar um dado objecto ou ideia porque uma determinada comunidade convencionou que se deviam corresponder e não por haver algum tipo de semelhança entre eles.

Nesta lógica, um sistema de signos maioritariamente icónicos (como o cinema, que envolve sobretudo imagem e som) exige menos esforço do que um sistema de signos puramente convencional ou arbitrário (como a linguagem verbal e escrita da literatura). Neste último caso, é necessário um esforço de correspondência entre os signos – as letras, as palavras, as frases, ou, como diz Hutcheon (2006: 23), “marcas pretas (...) numa página branca” – e as ideias que se convencionou corresponderem-lhes, o que até certo ponto não é necessário no cinema, dada a sua similaridade com os estímulos que apreendemos naturalmente, na vida quotidiana, do mundo real.

Por outro lado, como Barthes (1977: 36/7) adverte, uma mensagem⁴⁰ é interpretada a dois níveis: o dos signos, que é literal, denotativo, óbvio até, e o simbólico, que tem a ver com a conotação da mensagem, os significados implícitos, e exige um trabalho cognitivo mais complexo.

A interpretação, ainda que, numa primeira instância, se baseie nos signos (específicos do meio), não se processa ao nível denotativo, mas conotativo (Andrew, 1984: 103). Ela estabelece-se ao nível das “relações formais de elementos”, onde a significação global da mensagem é finalmente entendida: “as palavras, da mesma forma que as imagens, são fragmentos de um sintagma mais geral e a unidade da mensagem é concretizada a um nível superior, o da história, da anedota, da diegese” (Barthes, 1977: 41 e 49). Segundo Metz (1964: 81), o que a literatura e o cinema têm em comum é que “estão por natureza condenados à *conotação...*”.

Se, por um lado, ao nível dos signos, o cinema é relativamente fácil de compreender, ao nível das ideias que esses signos sugerem, aí sim, o cinema, tal como a literatura, exige uma interpretação, um descodificar do que o que é mostrado significa. Mais ainda, se, ao nível dos signos, a mensagem é sem dúvida diferente entre estes dois *media*, ao nível da conotação, podemos encontrar significações coincidentes: “os mesmos significados podem ser encontrados na imprensa escrita, na imagem ou nos gestos de um actor” (Barthes, 1977: 49)⁴¹.

Essa conotação, porém, é “polissémica”: “todas as imagens (...) sugerem, sob os seus significantes, uma ‘cadeia flutuante’ de significados, sendo o leitor capaz de escolher alguns e ignorar outros” (*Idem*, 1977: 38/9). Para Eco (2005: 46), “um texto é uma selva onde um falante indígena umas vezes confere pela primeira vez um sentido aos termos que usa, e este sentido pode não corresponder ao sentido que os mesmos termos poderão assumir noutra contexto”. Para Todorov (1966: 210), “[a] interpretação de um elemento da obra é diferente segundo a personalidade do crítico, suas posições ideológicas, segundo a época. Para ser interpretado, é incluído em um sistema que não é o da obra mas o do crítico”.

Mas, a interpretação também não é anárquica. Barthes (1977: 46) acredita que ela depende de “diferentes tipos de conhecimento – prático, nacional, cultural, estético – investidos na imagem”. Logicamente, pessoas da mesma cultura partilham o mesmo “léxico” (ou ‘base de dados’ de conotações possíveis), tendendo para uma interpretação (ainda que não totalmente coincidente) muito idêntica.

⁴⁰ Barthes fala sobre a imagem fotográfica na imprensa escrita, mas assume que a mesma lógica se aplica a outras formas de discurso.

⁴¹ A opinião deste autor exige uma explicitação mais aprofundada, descrita no capítulo 3.1. *Problemática e Modelo Teórico*, na pág. 64.

Vários autores, como Bordwell (e.g. 2009), acreditam mesmo que existem princípios gerais de interpretação, transversais aos diversos *media* e comuns a todas as culturas, sociedades e tempos históricos. Gregory Currie (1995: 144ss) defende o que chama de “hipótese da simulação”, segundo a qual, através da imaginação, todo o ser humano é capaz de se “projectar (...) imaginativamente para dentro de uma situação, e depois imaginar como (...) iria responder a essa situação”. Não se trata de pensar que o que apreendemos é real, mas de conseguir imaginar *como* os outros se sentem numa dada situação, o que é feito de forma natural e inconsciente. Desta forma, as crenças e desejos dos outros tornam-se nas nossas próprias crenças e desejos. A simulação acontece na vida real, na interacção com os outros, do mesmo modo que acontece na recepção de ficção. Por isso mesmo, essa capacidade natural permite a todos os seres humanos um melhor entendimento com os outros, da mesma forma que lhes permite uma identificação com as histórias e os seus personagens, e isso independentemente da forma que é escolhida para materializar a narrativa (*idem, ibidem*).

Aliás, vários estudos têm comprovado que há elementos que são universais na forma como apreendemos as histórias; qualquer que seja a nossa nacionalidade, “são estes universais que tornam possível que compreendamos (...) filmes [de diferentes culturas] e os apreciemos, ao invés de meramente tirar inferências abstractas sobre eles, como se fossem parte de algum puzzle indecifrável” (Bordwell, 2009). Especificamente sobre o cinema, Grodal (2009: 145) acredita que “[o]s nossos cérebros corporizados moldam a nossa experiência do cinema e características centrais da experiência e da estética fílmicas são determinadas pela arquitectura básica do cérebro e das funções que ele evoluiu para servir”.

Voltando à comparação entre cinema e literatura, de facto, ver um filme é mais ‘fácil’ do que ler um livro; mas isso não é assim tão simples. Geralmente pressupõe-se que: a) um filme se limita a registar objectivamente a realidade; b) as imagens são o único registo do cinema; e c) ver um filme não exige esforço intelectual. Porém, o que vemos num filme não ‘é’ a realidade. O próprio movimento que vemos no ecrã é uma ilusão: não passa de uma sucessão de imagens estáticas (e.g., Currie, 1995). Para além disso, “[u]ma das mais fundamentais contradições inerentes ao cinema é a sua capacidade de, por um lado, registar o mundo visualmente como tempo e espaço contínuo, e, por outro, manipular essa realidade através da montagem” (Cook & Bernink, 1999: 319). A própria forma como, por exemplo, os enquadramentos são realizados sugere uma leitura específica e pessoal da realidade. Ainda que não pareça, ainda que pareça *ser* a realidade, o cinema é apenas *uma* sua *forma de representação*.

Esta aparente simplicidade, segundo Ray (2000: 38), pode dever-se ao facto de que “a indústria cinematográfica gastou as duas primeiras décadas do século XX a desenvolver o equivalente cinemático desse imperceptível “grau zero da escrita”...”, de que fala Barthes, que resultou numa “retórica tão naturalizada que os seus vestígios

desapareceram: o que aparecia no ecrã parecia obra da mão de nenhum produtor.” Bordwell (e.g., 1985) explica extensivamente os expedientes usados pelos cineastas, em particular os ligados ao cinema clássico de Hollywood, para criar essa ilusão de realidade. Uma delas consiste em ocultar as marcas que denunciam a presença do narrador, de modo que a história parece não estar a ser narrada por ninguém, mas antes testemunhada directamente pelo espectador.

Em segundo lugar, e muito importantemente, as imagens não são o único registo de um filme. Como vimos, a música, os efeitos sonoros e o registo verbal, também presentes num filme (e tão frequentemente negligenciados), contribuem igualmente para a construção de sentido: “os variados registos podem agir de forma redundante ou em cooperação ou em tensão criativa” (Stam, 2005: 39). E isto exige um esforço interpretativo, um esforço de perceber as conotações dos signos que vemos e ouvimos no filme. Como frisam Cook & Bernink (1999: 323), “[l]er um livro depende de operações linguísticas e psicológicas muito complexas, mas ver e ouvir um filme envolve operações adicionais, específicas”. Para Branigan (1992: 33), “[a] narrativa no filme assenta sobre a nossa capacidade de criar um mundo tridimensional a partir de um banho bidimensional de luz e escuridão (...). Cada relação espacial e temporal básica (...) tem portanto uma dupla interpretação”. Stam (2005: 7) defende que: “Tal como os romances de qualquer complexidade, também os filmes comportam “releitura”, precisamente porque tanto pode escapar a um único visionamento”. Hutcheon (2006: 23) acrescenta:

Nem o acto de olhar para e interpretar marcas pretas (...) numa página branca nem o de perceber e interpretar uma representação directa de uma história no (...) ecrã são, de forma alguma, passivos; ambos são imaginativamente, cognitivamente, emocionalmente activos.

A interpretação, a diegese e os mundos possíveis

Segundo Branigan (1992: 33), para além do espaço e tempo físicos do ecrã, o espectador encontra num filme “ (uma amostra do) espaço e tempo de um *mundo de história*”, que ele precisa de ordenar e completar na sua imaginação. O mesmo acontece num livro, onde o leitor tem também de ordenar esse tempo e esse espaço ficcionais e construir esse mundo. McLuhan (1964: 296) acredita mesmo que “[o] homem tipográfico adoptou rapidamente o cinema porque este, tal como os livros, oferece um mundo interior de sonhos e de fantasia. Diante da tela, o espectador de cinema encontra-se numa solidão psicológica, tal como o silencioso leitor de livros”. Mais ainda hoje, quando as condições de recepção nos dois *media* se aproximam cada vez mais: tecnologias como os leitores de DVD, domésticos ou portáteis, e os computadores, permitem ao receptor escolher o filme que deseja e vê-lo ao ritmo da sua vontade e disponibilidade (Stam, 2005: 11; Hutcheon, 2006: 27).

Andrew (1984: 103) sublinha a importância da conotação nos dois *media*, particularmente “no seu uso ficcional, onde cada significante identifica um significado, mas também revela uma reacção em cadeia de outras relações que permite a elaboração do mundo ficcional”. Cook e Bernink (1999: 322) explicam que:

A história é entendida como uma série de eventos, personagens e acções interrelacionados a partir dos quais a audiência cria uma diegese, ou mundo ficcional maior. Como a maioria das histórias chega até nós com falhas e informação narrada fora de ordem, uma das tarefas primárias do espectador é reconstruir a fábula em termos do seu tempo e espaço ficcionais, mas também clarificar as relações de causa e efeito entre elementos.

Branigan (1992: 35) distingue entre uma dimensão diegética, da acção propriamente dita, e uma não diegética, de um mundo caracterizado por um conjunto particular de leis. Aliás, é nessa segunda dimensão que se cruzam as narrativas transmediáticas de que fala Jenkins (2007), cada uma assumindo uma diegese independente, mas completando-se mutuamente no seu conjunto. Qualquer que seja o formato onde ‘vivemos’ um mundo ficcional, a sensação será sempre a de que fazemos, de facto, parte dele, como testemunhas privilegiadas das acções aí encenadas (Freeland, 1997).

Eco, no seu texto sobre tradução (2005: 45), fala sobre um problema que aqui se levanta:

... para compreender um texto – e com maior razão para o traduzir – tem de se fazer uma hipótese sobre o *mundo possível* que ele representa. Isto significa que, à falta de pistas adequadas, uma tradução terá de assentar em conjecturas, e só depois de ter elaborado uma conjectura que pareça plausível é que o tradutor pode proceder a passar o texto de uma língua para a outra.

Sempre que o autor do texto a ‘traduzir’ esteja vivo, essa tarefa é geralmente facilitada, ainda que seja por vezes difícil fugir às suas “pretensões de controlo”. Nestas situações, Bazin (1948: 25) é de opinião que o autor perde o direito a fazer críticas já que, por ter vendido os direitos do seu trabalho, ele é “culpado de um acto de prostituição que o despoja de muitos dos seus privilégios como o criador da obra”. Mas, em muitas situações, o autor da obra já não é vivo, o que deixa o ‘tradutor’ a mãos com a necessidade de ‘adivinhar’ o que ele quis dizer (Eco, 2005: 29). Para Eco (2005: 17), o adaptador é um “negociador entre estas partes” e nem sempre é possível chegar a um consenso. A dificuldade surge quando o adaptador procura fazer coincidir o seu próprio mundo ficcional, o da obra original e o do receptor: “Apesar de não ser uma empresa fútil, as dificuldades de conseguir fazê-lo, ou de saber que foi conseguido, são óbvias” (Andrew, 1984: 39).

Capítulo 5. A Adaptação, Hoje

Sujeitas a constantes avanços e reveses, as ideias sobre adaptação e fidelidade fizeram um longo percurso até à actualidade. Procurámos, no capítulo que se segue, descrever esse percurso e o ponto em que se encontram, hoje.

O pós-estruturalismo

Desde finais de 1960, uma série de autores de várias áreas de estudo, como a literatura e os *media*, reciclaram as ideias do estruturalismo, impulsionando simultaneamente o estudo da adaptação. O Pós-Estruturalismo ou Pós-Modernidade adota a metodologia estruturalista, que considera “admirável e necessária”, mas que tinha “constantemente excedido os seus limites” (Andrew, 1984: 89). Os pós-estruturalistas procuram transcender os limites dos textos e da sua estrutura, que não permitem uma compreensão global do fenómeno, e passam a considerar o seu contexto e recepção, de forma interdisciplinar, capitalizando contributos de várias áreas. Como sugere o prefixo “pós”, as ideias da fonte estruturalista não foram totalmente eliminadas, mas acrescentadas e adaptadas às novas exigências.

Lévi-Strauss foi uma das vítimas desta reviravolta, por se ter mostrado indiferente aos factores psicológicos e sociológicos que contribuem para a construção de qualquer história ou mito (*Idem*, 1984: 91). Roland Barthes, por outro lado, apesar de ter sido pioneiro da Análise Estrutural,

... foi também pioneiro na apresentação de algumas das suas alternativas pós-estruturalistas. A trajectória desde o seu ensaio de 1966 sobre a análise estrutural da narrativa até ao seu *S/Z* de 1970 e depois para o *Prazer do Texto* de 1973 delinea a fuga de toda uma geração para longe do mundo fechado do estruturalismo e em direcção às leituras “anárquicas” da psicanálise e da análise intertextual (*Idem, ibidem*).

Em resposta à linguística e à semiologia francesa, que estudavam os *media* deslocados do mundo e da sua relação com ele, a semiótica anglo-americana e a Escola de

Frankfurt, inspiradas pelo Marxismo, voltaram-se para a interferência do contexto; mas, por outro lado, elas entendiam os *media* primordialmente como ‘instrumentos de manipulação’ das audiências pela classe dominante (Mattelart & Mattelart, 1997: 63).

Alguns estruturalistas já apresentavam avanços na sua perspectiva: estudavam a relação das narrativas com a sociedade, mas pela sua estrutura e não pelas mensagens ideológicas que pudessem passar. Claude Bremond (1966: 135), por exemplo, dizia que “a semiologia da narrativa tira sua possibilidade e sua fecundidade de seu enraizamento em uma antropologia”. Ele considerava as acções e reacções dos personagens estruturalmente equivalentes aos eventos e pessoas reais.

Entretanto, o Pós-Estruturalismo veio consolidar esta atitude. Os Estudos Culturais em particular, segundo Mattelart e Mattelart (1997: 90), dedicam-se especificamente a questões

... ligadas à natureza da ideologia, que não pode já ser encarada como simples «reflexo» da base material, mas que ganha um papel activo na reprodução social. Interessam-se com Roland Barthes pela especificidade do «cultural» e adoptam uma metodologia que se apoia na teoria linguística...

Uma série de novas correntes, enquadradas neste movimento, como o Cognitivismo, a *Reception Theory*, a *Performativity Theory* e toda uma “constelação de correntes – multiculturalismo, pós-colonialismo, raça normativa, *queer theory*, teoria de abordagem feminista – que reflectiam sobre questões de identidade e opressão”, com o seu impulso igualitário, foram responsáveis pela refutação de vários preconceitos sobre adaptação (Stam, 2005: 9-14; Naremore, 2000b: 2). Em uníssono com aqueles que falavam sobre a desvalorização do *auteur*, a desconstrução da hierarquia entre original e cópia, a intertextualidade e as novas tecnologias, passa-se a olhar as adaptações como parte de um “espectro aplanado e inovadoramente igualitário de produções culturais” (Stam, 2005: 9/10).

Alguns contributos para a compreensão da adaptação

Na realidade, uma multiplicidade de autores, actuais ou mais antigos, que não se inscrevem no movimento pós-estruturalista contribuíram também para o desenvolvimento dos estudos sobre adaptação. Resumimos aqui alguns dos mais importantes.

André Bazin, um dos fundadores dos famosos *Cahiers du Cinema*, escreve sobre cinema, na década de 1940, defendendo o seu poder de retratar a realidade (Cook & Bernink, 1999: 319/20), e analisando o modo como, nos filmes, os realizadores comunicam a sua visão dessa realidade. Ele aproxima-se do *auteurismo*, preconizado por Truffaud, nos

Cahiers.⁴² O seu contributo quanto à adaptação prende-se com a visão desta prática como “*digest*” e democratização da cultura.

Em 1957, George Bluestone publica *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, um dos primeiros e, até hoje, mais notáveis trabalhos sobre adaptação. Aí, o autor defende alguns casos de adaptação, alegando que não desvirtuam as suas fontes literárias, antes as tomam como ponto de partida para um novo trabalho artístico, necessariamente diferente, dadas as diferenças fundamentais da própria substância de que cada meio é feito: de imagem, o cinema, e de palavra, a literatura. Bluestone (1957: 62) propõe a ideia de “paráfrase”: o romance é entendido como matéria-prima, cujos personagens e incidentes “de alguma forma se separaram da linguagem (...) e alcançaram uma vida mítica própria”. Assim, “o cineasta torna-se não um tradutor de um autor consagrado, mas um novo autor de direito próprio” (*Idem, ibidem*). Este trabalho foi, no entanto, também muito criticado, por se subentender nas suas expressões a concessão da primazia à arte literária.

Christian Metz, em textos como *Le Cinéma, Langue ou Langage?* (1964), procura explicar o sistema semiótico do cinema e consolidar o seu estatuto de linguagem. Para ele, a função do cinema é idêntica à da literatura: contar histórias. Mas, o cinema é diferente da literatura: tem o seu próprio valor, sintaxe e possibilidades criativas. Segundo Metz (1964: 59/60), “[o] filme deve *dizer* alguma coisa? Que a diga! Mas que a diga sem se crer obrigado a lidar com as imagens «como palavras»...”. As imagens podem dizer o mesmo que as palavras, mas devem fazê-lo de forma diferente, e isto implica a possibilidade tanto quanto a necessidade das adaptações (*Idem, 1964: 61/2*).

Seymour Chatman, por seu turno, em *What Novels Can Do that Film Can't (and Vice Versa)* (1981), analisa a forma como, por exemplo, a descrição e o ponto de vista passam da literatura para o cinema, ultrapassando juízos de valor entre os dois meios (Naremore, 2000b: 8). Chatman (1990: 4/5) não está preocupado com “a conhecida e (...) oca questão da “fidelidade” ao original mas antes com os meios distintivos pelos quais os dois *media* consubstanciam características narrativas”.

Roland Barthes presenteia uma série de áreas de estudos, como a literatura e o cinema, entre muitas outras, com um elevado entendimento dos fenómenos da comunicação e da produção de sentido. Apesar de não falar especificamente sobre adaptação, em *Image – Musique – Texte*, de 1977, o autor desenvolve ideias aplicáveis a este campo. A sua opinião é, como já foi explanado, a de que, ao nível da denotação, dos signos, é impossível obter uma correspondência; imagem e palavra são irreduzíveis. Ao nível da conotação, porém, é possível, através de signos diferentes, veicular ideias semelhantes (Barthes, 1977: 36ss).

⁴² In http://pt.wikipedia.org/wiki/André_Bazin, acedido em 31-03-2010.

Dudley Andrew, em *Concepts in Film Theory* (1984), dedica um capítulo à temática da adaptação, propondo que “[é] tempo de os estudos sobre adaptação darem uma reviravolta sociológica”. Para o autor, elementos como os tipos de adaptação, os protótipos e as estratégias estilísticas usadas para atingir as “equivalências necessárias à construção de histórias correspondentes” são sintomáticas do seu contexto de enunciação, de tal modo que as adaptações podem mesmo ser entendidas como um “barómetro” da sua época (Andrew, 1984: 104).

Brian McFarlane escreveu, em 1996, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, onde faz uma retrospectiva sobre os estudos da área e analisa alguns casos concretos. Ele ataca o “*fidelity criticism*”, definindo procedimentos para distinguir o que pode ou não ser transferido de um meio a outro. Segundo a opinião de Naremore (2000b: 9), McFarlane faz uma boa explanação das principais questões envolvidas na produção de uma adaptação, bem como dos factores intertextuais que intervêm no processo.

David Bordwell, interessado na questão (cognitiva) da recepção de cinema, parte da psicologia e antropologia para estudar as estratégias formais usadas nos filmes. Entre as suas obras destacam-se aqui *Film Art: An Introduction* (1979, em co-autoria com Kristin Thompson), *Narration in the Fiction Film* (1985) ou *Making Meaning* (1989). Para ele, o visionamento de um filme, apesar de se basear em princípios relativamente universais, relacionados com o entendimento do mundo (Bordwell, 2009), não é uma actividade passiva: “Quando vemos filmes, os nossos corpos e as nossas mentes são envolvidas [*engaged*] a inúmeros níveis” (*Idem*, 2008).

Robert Stam é talvez o autor actual mais citado sobre adaptação. Na introdução ao livro *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (2005), co-editado com Alessandra Raengo, por exemplo, faz uma retrospectiva sobre o pensamento sobre o tema e as dificuldades envolvidas neste exercício. Co-editou ainda *A Companion to Literature and Film* (2004), com Raengo, e escreveu *Literature through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation* (2006). Para além de dar uma visão compreensiva sobre o fenómeno da adaptação de literatura a cinema, Stam defende animadamente a adaptação contra os já mencionados preconceitos, como aquele que a apelida de “parasita”.

Linda Hutcheon publicou, em 2006, *A Theory of Adaptation*, onde procura preencher as lacunas teóricas deste campo de estudos. A autora tenta encontrar variáveis comuns que permitam construir um modelo teórico da adaptação. Hutcheon destaca-se ainda por não se limitar à análise de adaptações de romances ao cinema, incluindo outras formas de adaptação e mesmo os *media* digitais interactivos.

O estado (rudimentar) dos estudos sobre adaptação

Apesar de muito ter evoluído na forma como a comunidade (leiga e académica) vê a adaptação, ela ainda é, por alguns, considerada uma prática menor. O campo de estudos sobre adaptação está ainda, na opinião de quase todos os autores aqui referidos, numa fase rudimentar.

Dudley Andrew (1984: 96) considera o discurso sobre adaptação “a mais tacanha e provinciana área da teoria fílmica”. Acha que o estudo não deve ser comparativo, mas intensivo sobre cada uma das artes, analisando como evoluíram ao nível cultural, ideológico e histórico-geográfico. Barthes (1977: 16) concorda, ao dizer que “só quando o estudo de cada estrutura for esgotado é que será possível compreender o modo como eles se complementam um ao outro”. McFarlane (1996: 194), por seu turno, afirma: “Tendo em conta os quase sessenta anos de escrita sobre a adaptação de romances a cinema (...) é deprimente constatar em que estado limitado e experimental este discurso se manteve”.

Se é verdade que estas críticas não são já actuais, outras se têm feito ouvir desde a última década, propondo o mesmo. James Naremore (2000b) considera que Bluestone e Chatman sobrevalorizam o cânone literário, fazendo generalizações pouco válidas e limitando-se a casos específicos, enquanto McFarlane continua absorvido pela fidelidade textual. O autor diz que, “o estudo da adaptação pára no limite da água, como se hesitasse em ir mais além do formalismo literário e em fazer perguntas mais interessantes” (*Idem*, 2000b: 8/9). Ele defende que os estudos “deveriam fornecer (...) uma definição mais ampla de adaptação e uma sociologia que leve em consideração o aparelho comercial, a audiência e a indústria da cultura académica”. Na realidade, a própria obra de Naremore, *Film Adaptation* (2000a), resume-se a uma antologia de retrospectivas e análises de casos; mas o próprio autor assume isso, considerando-a um apelo à realização de novos estudos (*Idem*, 2000b: 11).

Robert B. Ray (2000: 38) questiona-se sobre por que terá este assunto inspirado tão poucas obras de mérito. Defende que muitas questões capitais não foram ainda colocadas e que os críticos se contentam com a “análise interminável de casos individuais” (*Idem*, 2000: 39). O objectivo, propõe, “envolve repensar o *fait accompli* dos *media*, imaginando novas formas como palavras e imagens podem ser adaptadas ou combinadas, tanto quanto novos fins para essas combinações” (*Idem*, 2000: 49).

Thomas Leitch, em *Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory* (2003), diz que “apesar da sua história venerável, prática generalizada e aparente influência, a teoria da adaptação permaneceu tangencial à verdade do estudo fílmico...”. Ele crê que não há uma teoria da adaptação e que os estudos realizados sobre esta temática assentam num “vácuo teórico”. As questões essenciais não foram ainda colocadas, quanto mais respondidas.

Para Linda Hutcheon (2006: 7), a maioria dos estudos é “moralista” quanto à fidelidade e limita-se à comparação de casos específicos, não sendo capaz de construir modelos teóricos gerais. Robert Stam (2005: 45), por seu turno, defende que os estudos sobre adaptação, apesar de terem até aqui sido tratados de forma periférica, são de importância vital para os estudos fílmicos em geral: “as adaptações de certa forma tornam manifesto o que é verdade de todas as obras de arte – que são todas a algum nível “derivativas”. E, neste sentido, o estudo da adaptação tem potencialmente um impacto na compreensão de todos os filmes”.

Como a adaptação é vista, hoje

Apesar desta proclamada falta de modelos teóricos definidos, um novo entendimento do fenómeno da adaptação tem sido desenvolvido. A análise de casos particulares, dependendo da forma como é feita, pode ser efectivamente compreensiva, não só da obra (ou do conjunto de obras) analisada, mas também da prática da adaptação em geral.

Hoje, novos termos (não pejorativos) são afirmados para caracterizar a adaptação, tais como ‘reformatação’, ‘tradução’, ‘transcodificação’, ‘leitura’, ‘interpretação’ ou ‘prática intertextual’.

Como vimos anteriormente, André Bazin (1948: 21/2) propõe a adaptação como “*digest*” ou síntese de uma obra literária (em particular das grandes obras). Ainda que distante no tempo, esta perspectiva mostra-se ainda actual. Para o autor, a adaptação é uma forma de proporcionar, “como mais uma comodidade moderna, “cultura para todos”. Representa um ganho de tempo e uma redução de esforço, que é a própria marca distintiva da nossa era”. A adaptação como “resumo” ou “reprodução de uma obra de arte” (Benjamin, 1969b) é uma forma de tornar a cultura mais acessível, numa lógica de democratização.

Bazin diz que pode ser argumentado que muitas adaptações apenas usurpam os títulos-fonte, mas “um bom advogado seria provavelmente capaz de provar que [elas] têm um valor indirecto, uma vez que foi demonstrado que a venda de um livro aumenta sempre que ele é adaptado ao ecrã”. Desta forma, “Dom Quixote e Gargântua residem na consciência de milhões de pessoas que nunca tiveram qualquer contacto directo ou completo com as obras de Cervantes e Rabelais”. As adaptações facilitam o acesso “a um romance de outro modo difícil” e estimulam a leitura do original (Bazin, 1948: 22/3). Hoje, este fenómeno parece até estar a crescer: basta olhar para os *tops* de vendas de qualquer livraria: “As editoras de livros produzem novas versões de obras literárias adaptadas de forma a coincidir com a versão cinematográfica e invariavelmente põem fotografias dos actores ou cenas do filme na capa” (Hutcheon, 2006: 30).

A lógica evolucionista ainda persiste, mas já não se vê as adaptações como “parasitas”, vivendo “às custas” dos originais. Vários trabalhos académicos, relativos à adaptação ou aplicáveis a este campo, têm reciclado estas ideias, no sentido de conhecer a forma como a mente e a cultura se vão tornando mais aptas a sobreviver e prosperar no seu habitat (Bordwell, 2009). Para Stam (2005: 3), “se a mutação é o meio através do qual o processo evolucionário progride, então podemos também ver as adaptações fílmicas como “mutações” que ajudam o seu romance fonte a “sobreviver””. Hutcheon (2006: 31/2) defende que

Por vezes, como a adaptação biológica, a adaptação cultural envolve migração para condições favoráveis: as histórias viajam para diferentes culturas e diferentes *media* (...). [Algumas histórias] têm grande aptidão para a sobrevivência (persistência numa cultura) ou reprodução (número de adaptações). A adaptação, como a evolução, é um fenómeno transgeracional. (...) E os mais aptos fazem mais do que sobreviver; eles prosperam.

Hoje, talvez a analogia mais usual seja a da adaptação como ‘tradução’. As adaptações são vistas como traduções ‘intersemióticas’: “são re-mediações, isto é, especificamente traduções na forma de transposições intersemióticas de um sistema sígnico (por exemplo, palavras) para outro (por exemplo, imagens)” (Hutcheon, 2006: 16). Eco (2005: 22) propõe alguma prudência terminológica quanto ao uso desta expressão, já que “tradução” pode ser um termo menos adequado que “transmutações ou adaptações”; para ele, a adaptação goza de mais liberdade para interpretar ou até alterar o original do que uma tradução interlinguística, cujo objectivo é, de facto, dizer (tanto quanto possível) o mesmo. Como afirma Benjamin (1969a: 76), “[a] tarefa do tradutor consiste em encontrar esse efeito pretendido [*Intenção*] na linguagem para a qual ele está a traduzir que produza nela o eco do original”. E, como vimos inicialmente, outras podem ser as motivações para adaptar uma obra.

Stam (2005: 25) propõe a possibilidade de uma analogia entre adaptação e ‘leitura’ ou ‘interpretação’: “tal como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, também qualquer romance pode gerar inúmeras leituras adaptativas que são inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, interessadas”. A maioria dos realizadores encara a adaptação desta forma.

Cada vez mais autores incluem a intertextualidade na noção de adaptação. Como vimos, não só as adaptações, mas todos os artefactos discursivos são, no fundo, ‘ecos’ de textos e contextos exteriores aos limites da sua enunciação. Mais do que uma usurpação do original, a adaptação exprime um “diálogo” com outros discursos, que é característico de todas as práticas discursivas, mesmo as ditas ‘originais’. Serelle (2007: 83) acredita que a civilização actual vive numa “cultura da reciclagem”, onde

... as adaptações se espriam, com diferentes demandas de interação, para além da relação entre literatura e cinema e envolvem televisão, *games*, parques temáticos, musicais, peças teatrais, *web-arts*, entre outros produtos.

Stam (2005: 27) propõe a intertextualidade como meio de transcender “as aporias de “fidelidade” e de um modelo diádico fonte/adaptação...”. O autor (2005: 9) vê a adaptação como “uma orquestração de discursos, talentos e registos, uma construção “híbrida” misturando diferentes *media* e discursos e colaborações. A originalidade completa não é possível nem sequer desejável”.

Por uma definição de fidelidade

Para Hutcheon (2006: 16), “a retórica da comparação tem, o mais das vezes, sido a da fidelidade e equivalência”. Para Stam (2005: 14), apesar de desacreditada teoricamente, a noção de fidelidade não é liminarmente descartável, pois acarreta questões importantes. Na prática, este critério continua a ser usado para avaliar as adaptações. Mas, as exigências de fidelidade não são sempre as mesmas.

George Bluestone (1957: 114) afirma que os cineastas (como poderá ser dito de outros intervenientes no processo, como os críticos ou o público), “ainda falam de adaptações “fiéis” e “infiéis” sem se aperceberem de que estão na realidade a falar de filmes bem e mal sucedidos. Quando o filme se torna um sucesso financeiro ou crítico, a questão da “fidelidade” quase não é considerada”.

A proximidade entre o contexto histórico, geográfico e ideológico do original e o da adaptação também facilita a satisfação das expectativas do público. Em casos em que o original é muito anterior à adaptação, e tenham já sido realizadas várias adaptações, as alterações também tendem a ser bem aceites. Para Stam (2005: 42), “o adaptador goza de mais liberdade para actualizar e reinterpretar o romance. A existência de tantas adaptações prévias alivia a pressão pela “fidelidade”, enquanto também estimula a necessidade de inovação”.

Por outro lado, quando a obra é altamente reconhecida, os realizadores sentem, uma maior responsabilidade para com o original e uma maior necessidade de fidelidade, pois “as audiências são mais exigentes de fidelidade quando se trata de clássicos...” (Hutcheon, 2006: 29). A experiência constata isso mesmo: se, em *Jane Eyre*, David Selznick não se preocupou com a fidelidade, porque a maioria das pessoas não conhecia a obra original, ele tornou-se “um fanático em manter a fidelidade textual em *Gone with*

the Wind e *Rebecca*, porque sabia que uma parte substancial do público tinha lido os livros *bestsellers* de Margaret Mitchell e Daphne Du Maurier” (Naremore, 2000b: 11/2).

Stam reclama que, apesar de a prática de adaptação e reciclagem de obras de arte anteriores não ser, de todo, exclusiva do cinema, “[é] a adaptação no cinema, particularmente de romances, que tem sido especialmente castigada e obrigada a um standard absurdamente rigoroso de “fidelidade”” (Stam, 2005: 15).

As questões que se colocam, e que Stam (*Ibidem*) oportunamente apresenta, são: o filme deve ser fiel a quê? Ser ‘fiel’ implica manter todos os pormenores do original? A que é que se pode ser fiel: ao enredo, à focalização, às intenções do autor? Quais são essas intenções? As opiniões dividem-se basicamente entre aqueles que acreditam que é possível ser fiel à história, pois ela pode passar de um meio para outro, e os que consideram que qualquer discurso é único e inseparável da sua mediação.

Os primeiros defendem a possibilidade de transmissão integral do conteúdo do texto, mudando apenas a forma como é expresso (Serelle, 2007: 83). Bazin crê que “[t]udo o que é preciso é que os cineastas tenham suficiente imaginação visual para criar o equivalente cinematográfico do estilo do original, e que o crítico tenha olhos para o ver”. Para os estruturalistas, como vimos⁴³, a história é transponível, sendo possível manter a fidelidade a este nível, mas não ao do discurso, da forma como a história é contada. Para Andrew (1984: 103), “[a] análise da adaptação (...) deve apontar para a consecução de unidades narrativas equivalentes nos absolutamente diferentes sistemas semióticos do cinema e da linguagem”. As equivalências são, assim, procuradas nos “temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagística, e por aí fora” (Hutcheon, 2006: 10).

Para outros, o que é importante é captar a “mensagem fundamental”, o “espírito” ou a “essência” do romance original (Silva, 2002: 5) ou, se quisermos, a ideia global, a “moral” da história. Esta ideia, porém, é frequentemente apelidada de ingénuo e considerada como uma expressão de senso comum: “Muitos críticos profissionais e, da mesma forma, membros da audiência recorrem à noção elusiva do “espírito” duma obra ou de um artista que tem de ser capturado e veiculado na adaptação para que ela seja um sucesso” (Hutcheon, 2006: 10).

Outra facção crê que a palavra é irredutível à imagem. Para Bluestone (1957: 2), romances e filmes são “manifestamente compatíveis, secretamente hostis”. Segundo Hillis Miller (cit. por Elliot, 2004: 1), “[n]em o significado de uma imagem nem o significado de uma frase é de forma alguma traduzível. A imagem significa-se a si própria. A frase significa-se a si própria. As duas nunca poderão encontrar-se”. Apesar de se tratar de autores mais antigos, ainda hoje ouvimos as suas vozes ecoar em

⁴³ Vide subcapítulo *A história e o discurso*, pág. 41.

discursos inspirados por eles, ou não. As elites culturais fazem uso deste argumento e mesmo na academia estes ecos podem ser facilmente encontrados.

Stam rejeita veementemente esta possibilidade: “não existe tal âmagô transferível...” (Stam, 2005: 15). Para o autor, “a fidelidade (...) é literalmente impossível. Uma adaptação fílmica é automaticamente diferente e original devido à mudança de *medium*” (Idem, 2005: 17). Ele assinala que “[a]s largamente variáveis fórmulas de adaptação – “baseado no romance de”, “inspirado por”, “adaptação livre de” – indirectamente reconhecem a impossibilidade de qualquer verdadeira equivalência” (Idem, 2005: 18/9).

Parte II.
Modelo Teórico

Capítulo 6. Problemática e Modelo Teórico

A problemática estabelece-se no ponto em que deixámos as perspectivas actuais sobre adaptação e fidelidade. Ideias de autores como Bazin e Barthes parecem contraditórias: enquadram-se tanto no argumento da possibilidade de equivalência como no da irreduzibilidade. Tentando fazer sentido do que foi dito, concluímos que – este foi o modelo teórico adoptado – eles não estão, de facto, em desacordo; estão, isso sim, a falar de coisas diferentes. Assim, propomos que há três níveis onde podemos procurar a ‘fidelidade’:

- a) O nível dos signos
- b) O nível do significado dos signos
- c) O nível do enunciado global

a) O nível dos signos

“A história é uma abstracção (...) não existe «em si»” (Todorov, 1966: 213). Seja ela original ou não, essa ideia ‘virtual’ é materializada em discurso, e assim sujeita a um sistema semiótico composto por signos específicos: na literatura, palavras; num filme, imagens e sons (e palavras também). Para Gaudreault & Marion (2004: 58/9), cada meio oferece “uma série de restrições enformantes e deformantes ligadas ao que podemos chamar configuração intrínseca do novo *medium*”. ‘Mostrar’ não é o mesmo que ‘contar’. Por isso, a adaptação “tem de levar em consideração os tipos de “encarnações” inerentes ao encontro em termos da materialidade dos *media*” (*idem*, 2004: 61). A narração e a focalização, por exemplo, são necessariamente expressas de forma diferente, tal como acontece com os personagens, os objectos e os cenários.

Um filme também inclui palavras, ditas ou escritas, que podem transmitir exacta ou ‘fielmente’ o texto do livro; a este nível pode ser-se fiel ao texto do livro. No entanto, esse texto é acrescentado de registos só disponíveis ao filme. A mensagem, ao ser expressa (e recepcionada) de duas formas tão distintas, mesmo se assumirmos que pode significar o mesmo, será sempre materialmente diferente e terá outro impacto no receptor. McLuhan (1964: 96) explica:

Suponhamos que alguém substituía as riscas e as estrelas da nossa bandeira por um pedaço de tecido onde aparecia escrito «bandeira americana». Embora ambos os símbolos transmitissem o mesmo sentido, o efeito seria bastante diferente. Traduzir para a forma escrita o rico mosaico visual das riscas e estrelas implicaria despojá-lo de grande parte das suas qualidades de experiência e de imagem colectiva, embora o vínculo literal abstracto permanecesse quase igual.

Por outro lado, “um constrangimento não é um limite, porque um constrangimento é também a fonte, e até a condição, da criatividade” (Gaudreault & Marion, 2004: 60). As contingências do novo meio não só limitam a transposição da história, mas também despertam novas potencialidades criativas. Para Claude Simon (cit. por *idem, ibidem*), “[o] que uma pessoa escreve (...) é o produto não de um conflito entre um vago projecto inicial e a linguagem em si mesma, mas antes de uma simbiose entre os dois (...) o que torna o resultado infinitamente mais rico do que a primeira intenção”.

Por outro lado, ainda ao nível dos signos, pode tentar imitar-se, através dos signos característicos do meio em que a adaptação é realizada, ou seja, de signos pelo menos parcialmente diferentes, o mesmo impacto estético do que o que inspiram os signos do formato original da história. E isso é, de facto, um desafio criativo, pois é necessário criar soluções equivalentes, mas através de um material diferente. E o resultado, não sendo igual, pois trata-se de outro meio, pode ser equivalente em termos das sensações causadas ao espectador, e, nesse caso, poderá ser considerado fiel.

De qualquer forma, as modificações, numa adaptação, são incontornáveis: o cinema e a literatura são formalmente diferentes e, ao mesmo tempo, têm diferentes potencialidades criativas. “Tal como não existe tal coisa como uma tradução literal, também não pode existir uma adaptação literal” (Hutcheon, 2006: 16).

b) O nível do significado dos signos

Bazin (1948: 23) condenava a guerra estética entre literatura e cinema precisamente porque, para ele, a linguagem não é precedente sobre o pensamento: “O estilo está ao serviço da narrativa: é um reflexo dela, por assim dizer, o corpo mas não a alma. E não é impossível que a alma artística se manifeste através de outra encarnação”. Para Metz (1964: 65), “a mensagem, quando se afina, contorna o código; o código, a todo o momento, poderá mudar ou desaparecer; a mensagem, a todo o momento, encontrará o meio para se significar de outra forma”. Bakhtin (cit. por Todorov, 1981: 105) afirma que “a criação artística, definida em relação aos seus materiais, consiste em suplantá-los”. Ao nível da conotação, do significado dos signos e dos elementos diegéticos que

compõem a história, como o carácter dos personagens, as acções e a intriga, como defendem os estruturalistas, há a possibilidade de uma interpretação equivalente.

Ainda que muitos autores não concordem, por não haver, como diz Eco (2005: 26), “uma noção compreensível (e férrea) de «equivalência de significados»”, a prática comprova-o:

... desde há milénios, *as pessoas traduzem*. Talvez traduzam mal... No entanto, por mais ineptas e infelizes que tenham sido as traduções (...), uma parte consistente da humanidade viu-se em concordância quanto aos factos e aos acontecimentos fundamentais transmitidos por estes textos (...) e, devo dizer, quanto ao espírito que anima estes textos (*Idem*, 2005: 16).

A questão está em saber se essa equivalência é, de facto, o objectivo da adaptação. Como diz Genette (1982: 550), as relações intertextuais podem ser de dois tipos: imitação ou transformação. Da mesma forma, o adaptador pode pretender: a) a fidelidade (possível) ao original, numa transposição muito próxima da história; ou b) fazer uma interpretação livre, recontextualização ou crítica do original, que pode extravasar os limites da história inicial ou até originar uma história quase totalmente nova.

Seja qual for o caso, somos capazes de identificar e associar elementos comuns, de acordo com os princípios universais de que falam os cognitivistas e o léxico de que fala Barthes⁴⁴. Caso contrário, não veríamos as adaptações como adaptações, pois não saberíamos reconhecer nelas, a não ser pela menção explícita no início ou no final do filme, uma ligação ao original. Tal como o romance, o cinema é um “fazedor de mitos”, elementos partilhados por toda uma comunidade cultural, que transcendem o meio que lhes dá corpo (Bazin, 1948: 23). Todas as narrativas, na lógica da intertextualidade, são ‘encruzilhadas’, termo também proposto por Bowie (2008: 185): nelas cruza-se uma série de textos anteriores e de elementos culturais e ideológicos, característicos do contexto em que são produzidas – e também daquele em que são recebidas e do que é retratado por elas (Stam, 2005: 21/2) – e que são reconhecíveis por essa comunidade, não pela forma, mas pelo seu sentido.

c) O nível do enunciado global

Seja qual for a situação, ao último nível, o da obra discursiva como um todo, cada uma delas é em si singular e irreduzível, produto eminentemente diferente. Bluestone (1957: 5) afirma que, quando um romance é adaptado ao cinema, o “filme torna-se uma *coisa* diferente no mesmo sentido em que uma pintura histórica se torna uma coisa diferente

⁴⁴ Vide subcapítulo *Sobre a interpretação de uma mensagem*, na pág. 46.

do evento histórico que ela ilustra". Há aqui que sublinhar que um romance não é o equivalente a um evento, seja ele histórico ou não, uma vez que um romance é, em si, já uma representação da realidade e não a realidade em si. Ainda assim, cada um dos artefactos – original e adaptação – é, em si, algo distinto e único.

Pode dizer-se que uma grande obra de arte se caracteriza por uma forma e um conteúdo bem construídos e pelo modo harmonioso como os dois elementos são combinados. Mudando a combinação particular entre forma e conteúdo, ainda que tal seja feito com mestria, a obra muda também, necessariamente. Poderá ser avaliada como melhor ou pior, mas será sempre *outra*.

Para Barthes, um discurso não só tem "diversos significados, mas (...) ele realiza o próprio plural dos significados: um plural *irreduzível*...". Ele explica que "a narrativa é *traduzível*, sem prejuízo fundamental: o que não é traduzível só se determina no último nível, o narracional", o da forma como os "incidentes" da história são combinados (Barthes, 1966: 57 e 159). Bazin (1948: 21) dizia, referindo-se à rádio: "Mesmo que seja bem transmitida ou integralmente executada na rádio, a Quinta Sinfonia já não é mais a obra de Beethoven quando a ouvimos enquanto estamos na banheira...". A forma particular como cada artefacto discursivo combina os elementos significantes e os apresenta ao público torna-o único.

Bazin (1948: 21), Sohat (2004: 23), Hutcheon (2006: 20) e Bowie (2008: 154/5), entre outros, concordam que uma adaptação é um discurso independente, fruto de um acto de apropriação criativa que altera inevitavelmente a história original. Isto deve-se, como vimos, aos constrangimentos (limites e potencialidades) formais e materiais do meio, mas também ao talento do autor (no cinema, de toda uma equipa autoral), aos seus objectivos, interpretação do original e contexto em que se insere. Como afirma Bakhtin (relativamente ao prosador), "o objecto é um concentrado de vozes heterológicas, através das quais deve ouvir-se também a sua própria voz..." (cit. por Todorov, 1981: 111/2). Sem perder a ligação com a fonte, uma adaptação é um discurso autónomo:

Todo o hipertexto (...) pode (...) ler-se por si mesmo, e comporta uma significação autónoma, e logo, duma certa forma, suficiente. Mas suficiente não significa exhaustiva. (...) um hipertexto pode ler-se por si mesmo, e na sua relação com o seu hipotexto (Genette, 1982: 555).

Por isso, ao contrário do que acontece numa tradução inter-linguística, uma adaptação não elimina a necessidade de se conhecer o original (Eco, 2005: 22). Um não invalida o outro, pelo contrário. Uma adaptação não é "simplesmente uma imitação desbotada de um original autêntico superior (...) longe de destruir o significado da fonte literária, a adaptação "dissemina-a"..." (Ray, 2000: 45), num processo democrático de que falam Benjamin, Bazin e Derrida. As pessoas que não lêem o livro porque já viram a sua

adaptação no cinema, provavelmente não iriam, de qualquer forma, ler o original. E é até possível que, se gostarem da história, se sintam motivadas a fazê-lo, o que de outra forma não aconteceria. Ainda que possa ser dito que a história foi diminuída, a adaptação não irá substituir ou retirar legitimidade ou valor ao original, precisamente porque ele é também válido por si (Bazin, 1948: 22). Como afirmam Cook & Bernink (1999: 319), em relação ao cinema em geral, “o poder fundamental do cinema [é] animar, ou ‘dar vida’, ao invés de simplesmente recriar...”. Como discursos autónomos, ambos estão igualmente sujeitos à avaliação do público e da crítica.

Por isso mesmo, “[o]s discursos pós-estruturalistas (...) desafiam o idioma da “fidelidade” e “traição” que assume uma correspondência ou simetria inocente entre dois mundos textuais” (Sohat, 2004: 23). Hutcheon (2006: 20) explica que “[t]alvez uma forma de pensar nas adaptações mal sucedidas é não em termos de infidelidade a um texto anterior, mas em termos de uma falta da criatividade ou capacidade de fazer o texto nosso e assim autónomo”. A adaptação, como qualquer artefacto discursivo ou artístico, tem de valer por si própria.

Naturalmente, como afirma Stam (2005: 14), as alterações realizadas geram um produto final que, em primeiro lugar, pode não ser tão bom como o original, e, em segundo, pode chocar – e choca muitas vezes – com a imagem que o leitor projectou mentalmente durante a leitura do livro, sempre que o tenha lido antes. Segundo este autor,

Um filme realiza o virtual através de escolhas específicas (...). Quando somos confrontados com a fantasia de outra pessoa sobre um romance, como Metz realçou nos anos de 1970, sentimos a perda da nossa própria relação fantasmática com o texto fonte, com o resultado de que a própria adaptação se torna uma espécie de “mau objecto” (*idem*, 14/5).

Essa perda é, possivelmente, a principal razão pela qual algumas adaptações são consideradas ‘infiéis’ e, por isso, desprezadas. Elas não são tanto infiéis ao original, mas principalmente às imagens mentais criadas pelo receptor. Quando confrontado com essa outra leitura, ele sente-se ‘traído’; é como se a sua leitura fosse questionada e ele precisasse de ‘defendê-la’. Hutcheon (2006: XV) explica que

Se conhecemos a obra adaptada, haverá uma constante oscilação entre ela e a nova adaptação que estamos a experienciar; se não, não iremos experienciar a obra *como uma adaptação*. Contudo (...) se calharmos de ler o romance depois de ver a sua adaptação fílmica, novamente sentimos essa oscilação, mas desta vez ao contrário. A oscilação não é hierárquica, ainda que alguma teoria sobre a adaptação o seja.

Eco (2005: 16) diz que a adaptação, como a tradução, é um “processo de negociação”, onde, “para obter alguma coisa, se renuncia a outra qualquer – e no fim as partes em jogo deveriam ficar com uma sensação de razoável e recíproca satisfação, à luz do áureo princípio de que não se pode ter tudo”.

Mas, a fruição do filme, ainda que se tenha lido o livro, pode até superar as expectativas. Não podemos ter o mesmo, mas podemos ter algo diferente, potencialmente até melhor. O prazer pode vir “simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado com o sabor picante da surpresa”. Ver uma adaptação é um risco, tanto quanto uma fonte de prazer (Hutcheon, 2006: 4/5). E não é impossível que o próprio autor do original concorde com a adaptação da sua obra. Zadie Smith admite que, ao ver a adaptação do seu romance *White Teeth* (2000), pensou: “esta parte do romance teria sido tão beneficiada se eu tivesse pensado na mesma estratégia...” (cit. por Hutcheon, 2006: 33). Até o Nobel da Literatura José Saramago, ao ver a adaptação do seu *Ensaio sobre a Cegueira* pela primeira vez, depois de uns momentos de silêncio, disse, emocionado, ao realizador que estava “tão feliz por ter visto o filme, como estava quando acabou de escrever o livro” (Meirelles, 2008a: 80).

Hipótese

A questão a que procurámos responder no presente trabalho de investigação foi precisamente até que ponto a manutenção – digamos – da *fidelidade possível* ao original é uma garantia de que a adaptação irá ser avaliada positivamente, portanto, considerada como tendo qualidade. De acordo com a pergunta de partida estabelecida, o enquadramento realizado e o modelo teórico adoptado, várias hipóteses poderiam ser colocadas, mas a metodologia escolhida tornaria difícil a sua verificação. Por isso, foi colocada apenas uma hipótese fundamental:

- ✓ A fidelidade de uma adaptação fílmica ao romance em que se baseia não é garantia de uma avaliação positiva pelos diferentes públicos a que se destina.

O objectivo da parte empírica deste trabalho foi, portanto, verificar, através da análise de um caso específico de adaptação de um romance ao cinema, até que ponto esta ideia de senso comum, bem mais usada para justificar uma má avaliação do que considerada como critério para fazer uma avaliação positiva, de facto se comprova.

Capítulo 7. Conceitos-Chave e sua Operacionalização Empírica

Estabelecido o modelo da investigação e de forma a poder operacionalizar a análise empírica, foi necessário definir os conceitos-chave, e também encontrar variáveis claramente identificáveis, que permitissem observar o grau de fidelidade, ou seja, as convergências e divergências entre adaptação e original. Conceitos estruturais da narratologia como a focalização, o narrador, os personagens, as ações e o tempo narrativo revelaram-se eficazes para atingir esse fim. Revelou-se ainda interessante fazer uma comparação dos textos e do contexto e cenários espaço-temporais patentes na história.

Resumindo, as variáveis definidas para a observação foram as seguintes:

- a) Texto: Análise da correspondência de textos (patentes nos diálogos dos personagens, na narração e noutros elementos linguísticos no filme, caso existam).
- b) Contexto e Cenários: Análise do enquadramento geográfico, histórico, cultural e ideológico em que a história se inscreve no filme e no livro, dos cenários onde se desenrola a ação. Inclui-se aqui ainda referências intertextuais a outras obras.
- c) Narração e Focalização: Análise comparativa da narração e focalização no livro e no filme.
- d) Tempo Narrativo: Análise das estratégias temporais no livro e no filme.
- e) Ação Narrativa: Análise comparativa da sequência das ações narrativas.
- f) Personagens: Análise dos personagens, em termos de descrição física e psicológica, atitudes e comportamentos.

Sucedem que estas variáveis são transversais às três dimensões teóricas: por exemplo, os signos usados para a focalização são característicos do meio, mas são também sujeitos a

interpretação (coincidente ou não) e, no todo da obra, ajudam a caracterizá-la como enunciado autónomo. Assim sendo, propomos um modelo em que as variáveis são usadas para a observação do *corpus* e os dados daí resultantes analisados e enquadrados posteriormente nas dimensões definidas para retirar as conclusões finais.

Operacionalização dos conceitos-chave

Neste ponto, definimos como as variáveis de análise são operacionalizadas dentro do modelo proposto, aplicado ao presente projecto e aplicável a outros. Quanto ao *texto*, sabemos que o cinema, como a literatura, é dotado de um registo verbal, que pode, aí, ser escrito ou oral; o objectivo é analisar o que foi mantido do texto original, eliminado, acrescentado ou alterado e, do que foi mantido, o seu grau de proximidade com o original, ao nível da forma e do conteúdo. O tom, no livro, corresponde à atitude do narrador em relação aos personagens e à história, denunciada pelo texto, pela sua conotação e/ou por comentários explícitos. No entanto, no filme, o tom também pode ser demonstrado pela imagem, pelo que faz sentido que a sua análise se enquadre na variável c), da narração e focalização.

A variável *contexto* tem como objectivo analisar os elementos que situam a história: a) num tempo histórico; b) numa localização geográfica; e c) numa cultura e ideologia. Esses elementos caracterizam a história e reflectem, ao mesmo tempo, o contexto de enunciação, permitindo comparar o original e a adaptação e perceber uma convergência ou divergência entre eles. Dentro deste ponto, são ainda analisados os cenários do filme e, apesar da necessária materialização, a sua proximidade com a descrição no livro, bem como referências intertextuais a outras obras, que se inserem no contexto ideológico e cultural retratado.

Este modelo propõe que a *narração* e a *focalização* sejam avaliadas em simultâneo porque, apesar de, como foi dito, não serem o mesmo, é difícil (e redundante) separá-las. De acordo com a tipologia de Genette (1972: 225-267), o narrador pode ser: a) homodiegético (o herói conta a própria história); heterodiegético (um personagem secundário conta a história do herói); ou c) extradiegético (a história é contada por um observador não-participante, exterior a ela). A focalização, também de acordo com a tipologia de Genette (1972: 206ss), pode ser: a) externa, quando a história é vista de fora, por alguém que conhece apenas o que 'vê'; b) interna, quando a história é relatada de 'dentro' do campo de consciência de um personagem; ou c) focalização zero ou omnisciente, quando o narrador conhece todos os pensamentos dos personagens e todos os eventos, mesmo os que não estão ao alcance da consciência desses personagens. Para o cinema, Gaudreault e Jost (1995: 138ss) sugerem alterações a esta tipologia: mantêm "focalização" para o ponto de vista cognitivo sobre a história, e propõem "ocularização" para o ponto de vista físico mostrado pela câmara. Distinguem ainda "ocularização interna primária", simulação do ponto de vista pessoal de um

personagem, e “ocularização interna secundária”, quando essa simulação é feita indirectamente através da edição e do enquadramento. A “ocularização zero” refere-se ao “plano de ninguém”, não ancorado a um personagem particular. Uma das virtudes do trabalho de Gaudreault e Jost consiste na inclusão do som nesta categoria: a “auricularização” ou ponto de ‘vista’ auditivo, que também pode ser interna ou zero.

Na análise, procura-se encontrar o grau de semelhança entre o tipo de focalização e de narrador usados no filme e no livro, de acordo com as tipologias apresentadas, considerando à partida que, dadas as diferenças entre os *media*, algumas alterações são incontornáveis. A tipologia de Gaudreault e Jost é usada quando necessário, na análise do filme. O tom, ou atitude do narrador, é também analisado nesta variável, observando-se a forma como é sugerido pelas imagens, acções, diálogos e expressões dos actores.

Os estruturalistas propõem, para a análise do *tempo narrativo*, três dimensões: a) ordem, b) duração, e c) frequência. A ordem tem a ver com as anacronias – analepses e prolepses – estratégias em que o discurso respectivamente recua ou avança no tempo cronológico da história e que podem ser internas (reportar a momentos dentro do tempo da história), externas (momentos anteriores ou posteriores à história) ou mistas. A duração refere-se ao ritmo ou velocidade do discurso; este pode realizar: pausas (ou paragens para fazer descrições ou digressões); elipses (ou supressão de lapsos temporais); sumários (ou reduções ao tempo normal da história); e cenas (ou imitação da duração do tempo da história). A frequência tem a ver com a repetição dos eventos e pode ser: singulativa – um evento singular é descrito uma só vez; repetitiva – narra o mesmo evento mais do que uma vez; ou iterativa – descreve, numa só enunciação, a ocorrência múltipla do mesmo evento (*vide* estes termos *in* Reis & Lopes, 2007).

A *acção narrativa, lato sensu*, é entendida como “processo de desenvolvimento de eventos singulares” (*Idem*, 2007: 15). Os estruturalistas definem três níveis na narrativa: a) o nível das funções, elementos mínimos da história; b) o nível das acções, que podemos definir grosseiramente como conjuntos de funções; e c) o nível da narração ou do discurso – o todo do enunciado (Barthes 1966: 27). Barthes (1966: 27-35) distingue ainda, dentro das funções, entre: a) funções propriamente ditas, que são acções e estabelecem entre si uma relação de causa e efeito (subdivide-as ainda em núcleos – acções cardinais, que fazem avançar a história –, e catálises – acções que preenchem o espaço entre os núcleos); e b) índices, elementos que descrevem o ambiente e os personagens, mas não constituem acção propriamente dita. Esta variável permite compreender as alterações feitas à acção, à forma como os eventos mínimos da história evoluem e se constituem em elementos mais latos, pelo que a análise deve concentrar-se na sequência das funções (a que chamamos ‘acções’ para simplificar), distinguindo entre funções propriamente ditas (a que chamamos ‘funções’), catálises e índices apenas quando tal é necessário para compreender as operações adaptativas realizadas.

Quanto aos *personagens*, analisa-se o que foi mantido, alterado, acrescentado ou eliminado, em termos de aparência física (dentro do que é descrito no livro), carácter ou traços de personalidade, emoções e atitudes. Os comportamentos são analisados na variável das acções e as falas na do texto.

Para além destes conceitos operatórios, foi necessário explicitar, principalmente dada a sua subjectividade, os dois conceitos fundamentais neste projecto de investigação, patentes na questão de partida: *qualidade* e *fidelidade*. Ainda que as definições apresentadas possam ser discutidas, acreditamos que são suficientemente concretas para permitir uma análise objectiva e profícua.

No Dicionário da Língua Portuguesa (1995: 830), *fidelidade* é: “Qualidade do que é fiel; lealdade; probidade; exactidão; veracidade”. Sabendo que nenhuma adaptação pode ser exactamente igual ao original, definimos fidelidade como a exactidão possível ou a equivalência de significados entre eles. Por equivalência de significado, entendemos o que, sendo característico do original, é objectivamente reconhecível na adaptação, considerada ‘fiel’ quando converge e ‘infiel’ quando diverge.

O termo *qualidade*, de acordo com o mesmo dicionário (1995: 1485/6), é: “Propriedade ou condição natural de uma pessoa ou coisa que a distingue das outras (...); valor; distinção (...); aptidão; atributo; predicado; particularidade; índole (...); calibre; jaez; título...”. Há, portanto, dois sentidos principais da palavra: em primeiro lugar, o de característica ou atributo que distingue uma coisa das outras e, por outro lado, o do valor dessa coisa. Ora, a consideração sobre se algo é bom ou mau, excelente ou pouco interessante, claramente, depende dos critérios, sempre subjectivos, que cada indivíduo usa para fazer essa avaliação.

Para encontrar uma definição mais concreta, recorreremos à área da Certificação da Qualidade nas organizações, que define qualidade como “o conjunto de atributos e características de uma entidade ou produto que determinam a sua aptidão para satisfazer necessidades e expectativas da sociedade”.⁴⁵ Ou seja, os critérios que o público (ou os diversos públicos) leva em consideração para avaliar algo positivamente. Assim, quando falarmos de qualidade, estaremos a referir-nos à avaliação positiva de uma adaptação pelos seus públicos, de acordo com esses critérios. Claro que o ‘público’ de um filme não é, tal como nos produtos comerciais, um só. Ele pode ser o público consumidor, a crítica mais ou menos especializada, a crítica académica e até o próprio autor do texto original, quando vivo. Por isso, consideramos uma adaptação de

⁴⁵ Decreto-Lei nº 140/2004 de 8 de Junho, in <http://www.ipq.pt/CUSTOMPAGE.aspx?modid=0&pagID=3&faqID=141>, acedido em 01-06-2010.

‘qualidade’ aquela que é genericamente avaliada como positiva pelos diversos intervenientes no processo, ou seja, aquela que:

- a) Tenha sido avaliada positivamente pelo autor do livro, quando vivo;
- b) Tenha tido sucesso nas bilheteiras (balanço positivo);
- c) Tenha suscitado críticas, em média, positivas.

Parte III.

Estudo de Caso:

De *Ensaio sobre a Cegueira* a *Blindness*

Capítulo 8. Metodologia de Análise

Para verificar em que medida um filme pode ser ‘fiel’ ao livro em que se baseia e se essa fidelidade é garantia da sua qualidade, foi definida uma metodologia de estudo de caso, tomando como objecto uma adaptação fílmica e o romance em que se baseia. Decidiu-se analisar uma adaptação fílmica que observasse os requisitos definidos no conceito de qualidade, de forma a verificar até que ponto ela é fiel ao original e deduzir se essa fidelidade é determinante para a sua avaliação positiva.

Corpus de análise

O caso escolhido foi o da adaptação de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), de José Saramago, ao cinema, em *Blindness* (2008), realizado por Fernando Meirelles, pelos seguintes factores:

- a) A preocupação do argumentista, produtor e realizador em respeitar e manter a fidelidade ao original. Meirelles diz: “aquilo que mais me inquieta é saber que Saramago vai ver o filme. (...) estou sempre a pensar: (...) “A história é dele. Estou a contar a história dele?”.”⁴⁶ O escritor foi consultado amiúde durante a pré-produção do filme, ajudando a equipa a compreender e interpretar correctamente a história. Os próprios actores, para prepararem o seu papel, para além do argumento, leram também o livro.⁴⁷
- b) Saramago não considerou o filme “um espelho do seu trabalho”, como disse a Meirelles (2008a: 81), “nem poderia ser assim, pois cada pessoa tem uma sensibilidade diferente”. Ainda assim, ele não só gostou da adaptação, como ficou até comovido ao vê-la, ao ponto de apoiar e acompanhar o seu lançamento em Portugal. Este foi o factor mais determinante para a escolha.
- c) A recepção do público ficou abaixo das expectativas. Pelo que se conseguiu apurar, os resultados de bilheteira foram deficitários: não chegaram a 20 milhões

⁴⁶ Extra ‘Uma visão de *Blindness*’, in Meirelles, F. (real.) (2008b) *Blindness* [DVD] Disco 1: 14:47.

⁴⁷ *Idem, ibidem*: 02:29.

de dólares, contra os 25 milhões investidos na produção.⁴⁸ A afluência foi positiva nos países lusófonos e hispânicos, Canadá, Japão e, em particular, na Coreia do Norte, mas reduzida nos principais mercados, como os Estados Unidos, a Inglaterra e a França. *Blindness* não deixou ninguém indiferente: alguns críticos acharam-no extraordinário e, outros, pretensioso, incompreensível ou discriminatório.⁴⁹ Mas, este não é um filme *mainstream*: é difícil de ver (pela violência da história) e difícil de compreender (pela complexidade metafórica), pelo que considerámos que, tendo em conta esses condicionalismos, cumpre os requisitos mínimos a este nível. Em termos de galardões, o filme escapou aos mais aclamados, mas foi premiado em diversos festivais internacionais, particularmente pela cinematografia e direcção artística. Foi ainda exibido em vários festivais, como foi o caso de Cannes, onde abriu o certame.⁵⁰

d) Para além disso, o processo de adaptação está bem documentado, nos extras incluídos na versão mais completa do DVD, e em *Diário de Blindness* (Meirelles, 2008a), que reúne os textos publicados pelo realizador no seu blogue. Desta forma, tornou-se mais fácil entender as dificuldades suscitadas pela adaptação, as soluções encontradas para manter a fidelidade e as escolhas mais propriamente criativas. Aliás, essa profusão de material pode ser entendida com uma necessidade da equipa em justificar as suas opções, tal era a responsabilidade que sentia perante o original.

Sobre *Blindness* pode dizer-se que é uma produção conjunta da O2 Filmes (Brasil), Rhombus Media (Canadá) e Bee Vine Pictures (Japão). Segundo o produtor Niv Finchman, esta é “uma produção muito independente”, pois foi custeada por diversas entidades, de forma a poderem manter a autonomia criativa face às pressões dos investidores.⁵¹

Durante anos, Saramago recusou vender os direitos de adaptação do livro a cinema, inclusive a Fernando Meirelles que, em 1996 ou 1997, tinha tentado adquiri-los. O escritor disse: “Não queria que isto caísse nas mãos de pessoas que, aproveitando-se do facto de terem os direitos sobre a obra, se permitissem fazer aquilo que lhes desse na vontade”. Quando Don McKellar, o argumentista, e Finchman decidiram tentar, também não tiveram sucesso imediato, mas a sua insistência ao longo de mais de um ano conseguiu-lhes uma reunião com Saramago, que, ao ver que realmente pretendiam

⁴⁸ Resultados recolhidos até 13-09-2009, in www.boxofficemojo.com/movies?page=main&id=blindness08.htm, acedido em 01-02-2010.

⁴⁹ Ver um bom inventário de críticas (positivas e negativas) em www.metacritic.com/film/titles/blindness2008?q=blindness, acedido em 01-02-2010.

⁵⁰ In www.imdb.com/title/tt0861689/awards, acedido em 01-06-2010.

⁵¹ Extra ‘À descoberta de “Ensaio sobre a Cegueira”’, Meirelles, F. (real.) (2008b) *Blindness* [DVD] Disco 2: 21:47

respeitar a sua obra, decidiu finalmente ceder os direitos. Curiosamente, foi precisamente a Meirelles que os produtores recorreram para a realização.⁵²

A história começa quando um homem cega no trânsito, sem motivo aparente. A partir daí, a estranha cegueira branca alastra, contaminando o oftalmologista que o examina, as pessoas presentes no consultório e todos aqueles que entram em contacto com os infectados. Numa tentativa de parar o contágio, as autoridades fecham os contaminados num hospício, onde as suas condições se degradam à medida que as ajudas do exterior vão diminuindo e todos, dentro e fora da quarentena, ficam cegos também. Todos, à excepção da mulher do médico que, inexplicavelmente, escapa à cegueira.

Um dado curioso é a polémica gerada tanto pelo livro como pelo filme. Associações de cegos norte-americanas já se tinham manifestado contra o livro, por considerarem que a história retrata a sua condição de forma irrealista e ofensiva. Quando foi anunciada a adaptação fílmica, estes grupos voltaram a insurgir-se, tentando impedir a sua produção e, depois, boicotando a estreia.⁵³ Meirelles⁵⁴ e Saramago⁵⁵ explicam que os críticos ignoram que a cegueira é, aqui, uma metáfora, que não se refere à incapacidade física de ver e, por isso, não pode ser entendida literalmente.

Procedimentos de recolha e análise de dados

Em primeiro lugar, cada obra foi analisada isoladamente, através das variáveis previamente definidas: a) texto; b) contexto e cenários; c) narração e focalização; d) tempo narrativo; e) acções; e f) personagens. Depois, os dados recolhidos foram comparados, de forma a perceber as convergências e divergências entre original e adaptação; com o auxílio das fontes sobre a realização do filme, tentou-se inferir o porquê das alterações realizadas. Finalmente, os dados foram enquadrados nas três dimensões do modelo teórico, de modo a retirar as conclusões finais e a verificar a validade da hipótese.

⁵² Extra 'Uma visão de *Blindness*', Meirelles, F. (real.) (2008b) *Blindness* [DVD] Disco 1: 12:45

⁵³ Extra 'A Polémica: Reportagem no "Jornal da Uma"', da TVI, in Meirelles, F. (real.) (2008b) *Blindness* [DVD] Disco 2.

⁵⁴ Extra 'À descoberta de "Ensaio sobre a Cegueira"', in Meirelles, F. (real.) (2008b) *Blindness* [DVD] Disco 2: 31:28.

⁵⁵ Extra 'Apresentação do Filme "Ensaio sobre a Cegueira"', in Meirelles, F. (real.) (2008b) *Blindness* [DVD] Disco 2: 11:40.

Capítulo 9. Apresentação e Análise dos Dados

Antes de começar, apenas uma nota: neste capítulo, por motivos óbvios de espaço e porque tal não seria pertinente, não são dadas descrições exaustivas de todas as diferenças e semelhanças entre original e cópia. Antes, são dados os exemplos necessários para demonstrar os procedimentos transversais ao exercício de adaptação.⁵⁶

a) Texto

O filme altera, logo à partida, a língua do original: passa do Português para o Inglês. O guião foi escrito a partir da tradução inglesa, que, sobretudo dadas as particularidades do estilo de Saramago, de que falamos abaixo, terá sido, por si só, especialmente difícil, implicando uma série de alterações. A língua japonesa também é falada no filme, pelo primeiro cego e pela mulher, mas apenas em momentos breves e pontuais.

A narração verbal do livro é quase sempre eliminada. Por outro lado, os diálogos são relativamente aproximados. Falas idênticas podem geralmente ser encontradas no mesmo momento genérico da acção. Por vezes, as falas são (se ignorarmos a questão da língua) iguais: quando os vilões roubam a comida, por exemplo, o seu chefe diz para a mulher do médico: “Não me vou esquecer da tua voz”; ao que ela responde: “Nem eu da tua cara” (p. 141). No filme, diz-se o mesmo (0:54:28).

No entanto, a maioria das vezes, a enunciação precisa dos diálogos sofre alterações; as falas podem ser: reformuladas, ditas de forma ligeiramente diferente mas equivalentes em sentido; acrescentadas; ou eliminadas. Por exemplo, no livro, lemos: “o cego disse que isso [levá-lo ao hospital] não, não queria tanto, só pedia que o encaminhassem até à porta do prédio onde morava, Fica aqui muito perto, seria um grande favor que me faziam” (p. 12). No filme, ele não fala da proximidade da casa (elimina texto), diz “Por favor, levem-me a casa.” (reformula) e acrescenta: “A minha mulher pode ajudar-me” (0:02:18).

⁵⁶ Salvo algumas excepções devidamente referenciadas, as citações feitas neste subcapítulo são retiradas de *Ensaio sobre a Cegueira* (Saramago, 1995) e de *Blindness* (Meirelles, 2008b), pelo que colocámos, para simplificar, apenas a referência à página do livro (p. nº) ou ao momento do filme (h:mm:ss).

Algumas partes do texto são também resumidas: um bom exemplo é o da mensagem do governo, ouvida no manicómio; ela ocupa, no livro, quase duas páginas, para além de que é repetida várias vezes, em parte e na íntegra. No filme, o texto é resumido, raramente repetido (apenas repete as frases: “Atenção! O Governo lamenta ter sido forçado a exercer...” (0:20:34 e 0:51:27)) e não é dito de uma assentada: ouve-se trechos, claramente identificáveis como pertencendo ao mesmo discurso, mas abreviados, e ouvidos apenas no momento da acção em que são necessários.

Mesmo mantendo um sentido próximo, algumas falas aparecem numa sequência ligeiramente diferente. Por exemplo, no livro, antes de o ladrão levar o primeiro cego a casa, eles conversam sobre o estranho acontecimento. Depois, o cego pergunta porque estão parados e o ladrão justifica, dizendo que o sinal está vermelho (p. 13). No filme, a primeira parte da conversa passa-se no caminho (0:03:30), já depois de o cego ter feito essa pergunta (0:03:08). Isto tem a ver com a estrutura da acção, de que falaremos à frente.

As falas podem também ser ditas por um personagem diferente, sobretudo no caso de personagens secundários. Quando o primeiro cego cega: “A mulher que falara de nervos foi de opinião que se devia chamar uma ambulância...” (p. 12). No filme, é uma mulher que propõe chamar a ambulância, mas é um homem que fala na questão de nervos (0:02:14). Aliás, o romance é muitas vezes pouco claro quanto a quem fala; no filme, há alturas em que isso também não se percebe, mas as falas têm de ser fisicamente colocadas na boca de um dos actores. Este tipo de alteração também ocorre com os protagonistas, mas em falas pouco importantes ou em que é relativamente indiferente quem as diga: quando o primeiro cego acusa o ladrão do roubo do carro, é o médico (e não a mulher, como no livro) que lhe diz que, de qualquer forma, naquelas circunstâncias não poderá utilizá-lo (0:23:45).

Por se eliminar narração verbal, alguns comentários do narrador passam para os personagens, no mesmo momento da acção ou noutra. Por exemplo, no livro, o narrador diz que o médico, no exame ao primeiro cego, “Não encontrou nada na córnea, nada na esclerótica, nada na íris, nada na retina, nada no cristalino...” (p. 23). No filme, no mesmo momento da acção, o médico abrevia e assume as falas do narrador: “Nada, nada no cristalino. Nada na retina” (0:08:11). Um exemplo da segunda situação é encontrado quando o primeiro cego e a mulher se reencontram na quarentena: no livro, lemos “a alegria e a tristeza podem andar unidas, não são como a água e o azeite” (p. 67); no filme, isto é dito mais tarde, no monólogo do velho da venda preta (0:40:18). De certa forma, passa de um narrador a outro, mas o segundo é intradieético, participa na história. Na verdade, esta é uma tirada típica do estilo e do génio mordaz de Saramago, colocada aqui na voz do personagem que, como veremos adiante, de alguma forma representa o escritor e lhe rende homenagem.

Em certas ocasiões, o discurso interior é também transformado em diálogo: a páginas tantas, o ladrão diz: “Vou-me deitar, pelo tom foi como se tivesse querido avisar, Virem-se para lá que eu vou-me despir” (p. 55). No filme, ele verbaliza os seus pensamentos: “Fechem os olhos, senhoras, que me vou despir...” (0:24:20).

Estas alterações à forma do texto são, muitas vezes, motivadas pela passagem do discurso indirecto ao discurso directo. No livro, o primeiro cego “pedia que o encaminhassem até à porta do prédio onde morava...” (p. 12); no filme, ele diz: “Por favor, levem-me a casa” (0:02:18). O livro também usa discurso directo, mas isso é mais frequente no filme, pois os personagens podem ‘falar por si próprios’. As alterações ao texto parecem espelhar a vontade tanto do argumentista quando dos actores de tornar o discurso mais realista e credível. Nos dois momentos em que há uma narração verbal, porém, o estilo da linguagem é muito próximo do original, ainda que nem sempre corresponda literalmente às palavras de Saramago. O autor é profuso em palavras e expressões muito próprias e em comentários; escolher trechos ou encurtar passagens tornaria talvez o texto desconexo e adulterá-lo-ia, sob a ‘fachada’ de citação. Provavelmente por isso, o texto foi reescrito, alegavelmente sem a mesma mestria, mas no mesmo tom.

Outras alterações prendem-se com as figuras de estilo. A linguagem muito peculiar de Saramago (que subverte inclusivamente as regras de pontuação da Língua Portuguesa) faz uso frequente de expressões idiomáticas, ditados populares e chalaças, como esta: “água mole em brasa viva, tanto dá até que apaga, a rima que a ponha outro” (p. 213). Por serem difíceis de traduzir ou por integrarem a narração, que é eliminada, os ditados e as chalaças desaparecem. As expressões idiomáticas são cortadas ou substituídas por outras, mais coloquiais e típicas do Inglês: quando o ladrão chega ao hospital e rejeita a autoridade do médico, no livro, ele diz: “eu não sou bom de assoar quando me chega a mostarda ao nariz...” (p. 55). No filme, ele diz que não reage bem ao tom de autoridade: “Àquilo que eu reajo bem (...) é a que me elogiem e que me lambam o cu” (0:24:12). O calão é usado tanto no livro como no filme, mas nem sempre nos mesmos termos, momentos da acção ou falas de personagens.

As metáforas nem sempre são mantidas, pelo menos à letra, mas são usadas amiúde, nos diálogos ou na imagem. No livro, o médico instala o primeiro cego “por trás de um aparelho que alguém com imaginação poderia ver como um novo modelo de confessionário...” (p. 23). O filme elimina esta metáfora, mas mantém outra, no diálogo e na imagem: no livro, o primeiro cego descreve a cegueira como “se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite...” (p. 13); no filme, ele diz: “uma luz que brilha através de um mar de branco. Parece que estou a nadar em leite” (0:03:30). Ao longo do filme, há ainda efeitos especiais que sugerem o mar de leite, como veremos na variável c). Outra metáfora importante, que é mantida, mas alterada, é esta: “Assim como o hábito não faz o monge, também o ceptro não faz o rei (...) E se é

certo que o ceptro real [a arma] o anda a empunhar agora o cego da contabilidade, (...) o rei, apesar de morto (...), continua a ser lembrado..." (p. 204). No filme, o chefe dos ladrões auto-intitula-se rei, e fá-lo mais cedo, num diálogo modificado, antes mesmo de iniciarem os crimes (0:45:06).

Os juízos de valor são um recurso frequente no livro. No filme, expressões como "fatalidade" ou "pobrezinho" (pp. 12/3) tendem a desaparecer. As mesmas emoções genéricas são, porém, manifestas na expressão facial dos personagens, de pena, censura, pânico, entre outras. Mas, o tom muda ao longo do livro, com a degradação da situação dos cegos; isso é claro nesta passagem: "o mundo caridoso e pitoresco dos ceguinhos acabou, agora é o reino duro, cruel e implacável dos cegos..." (p. 135). A partir daqui, o estilo do texto e a atitude do narrador vão-se tornando cada vez mais explícitos, ásperos, abjectos e grotescos. Para o argumentista Don McKellar⁵⁷, o tom foi precisamente o aspecto mais difícil de adaptar. O filme perde naturalmente esta subtilidade estilística da linguagem, mas ganha outra – a da imagem, como veremos em mais pormenor na análise da focalização. O tom das imagens e dos sons no filme acompanha muito proximamente essa mudança de tom no livro.

b) Contexto e cenários

O contexto histórico, geográfico e cultural desta história é deliberadamente indefinido, tanto no livro como no filme: trata-se de uma alegoria, uma situação hipotética que se poderia passar em qualquer lugar no mundo ou momento da história. No entanto, é impossível a qualquer discurso omitir totalmente o seu enquadramento.

No romance, há elementos que indiciam a sua fixação num tempo específico, como a existência de elevadores, televisores ou micro-ondas: o livro foi publicado em 1995, época em que já eram de uso generalizado estas tecnologias, mas não tanto outras como telemóveis ou computadores. Quanto ao espaço, sabemos apenas que a história se passa num ambiente urbano.

Em termos culturais, pode ser argumentado que o texto de Saramago (apesar de ele viver em Lanzarote, Espanha) é marcadamente lusitano: detalhes estilísticos como os ditados, o vocabulário e a estrutura frásica correspondem às particularidades da cultura e da língua portuguesa (em que o livro foi originalmente escrito), mas também a um estilo tradicional do país e da época em que o autor nasceu e foi criado. Eis um exemplo: "Ora, é dos livros, mas muito mais da experiência vivida, que quem madruga (...) tolera mal que outros, na sua presença, continuem a dormir à perna solta, e com dobrada razão no caso de que estamos falando..." (p. 99).

⁵⁷ Extra 'À descoberta de "Ensaio sobre a Cegueira"', Meirelles, F. (real.) (2008b) *Blindness* [DVD] Disco 2: 06:00.

Ao nível ideológico, Saramago tem uma posição crítica do *status quo*, da organização social e política e da religião; é um filósofo e um humanista. O seu romance questiona precisamente a eficácia da ordem social instituída, num momento em que a humanidade se vê privada do sentido sob o qual assenta essa ordem (a visão) e os seus instintos mais básicos são exponenciados. Ele reflecte sobre o sentido metafórico da visão e as limitações que as pessoas revelam na forma como encaram o mundo.

O filme, apesar de necessariamente materializar o contexto da história, fá-lo da forma menos definida possível. Saramago exigiu mesmo que os cenários não denotassem uma nacionalidade específica; fazia ainda questão de que o filme não obedecesse à lógica comercial e simplificadora de Hollywood (ao *mainstreaming* estético de que fala Stam⁵⁸), mas que tivesse igualmente uma visibilidade global e que fosse falado em inglês, como 'língua universal' que hoje é, de forma a chegar ao maior número possível de pessoas.⁵⁹ Os pedidos foram cumpridos com rigor, nomeadamente através de cortes nas cenas mais fortes, que, nos primeiros *test screenings*, foram mal recebidas pela audiência (Meirelles, 2008a: 76). Ainda que muitos vissem esse esforço como falta de coragem, visto que o próprio escritor é bastante duro, sarcástico e explícito na sua escrita, há que ponderar que o cinema é um meio diferente, mais material e por isso mais chocante; manter as cenas tal como foram descritas no livro, nomeadamente as das violações, faria com que a maioria das pessoas não visse o filme, e as próprias intenções de Saramago, de que o filme chegasse ao maior número de pessoas, não teriam sido atingidas.

Em termos culturais, foi escolhido um elenco multiétnico e a equipa é multinacional: há desde brasileiros e norte-americanos, até uruguaio, japoneses e um mexicano, desde africanos a asiáticos, passando por latinos, indianos e uma caucasiana sardenta e de cabelo claro. Os indícios culturais do original são suprimidos e outros são adicionados: expressões idiomáticas do Inglês e os trajes tradicionais de uma indiana e de um árabe; o primeiro cego e a mulher são japoneses e conversam diversas vezes em japonês, por exemplo, sobre cerimónia de Ano Novo, típica do Japão (0:34:28). A intenção era que, ao mostrar várias culturas, a história se tornasse transversal a todas elas. Aliás, a atitude autoritária do primeiro cego perante a sua mulher, clara quando ela resolve desafiá-lo e juntar-se às mulheres que vão trocar o corpo por comida (1:07:30), é característica da cultura japonesa, tal como o é da cultura tradicional portuguesa, descrita no livro, e de outras culturas conservadoras em que a mulher deve subjugar-se à vontade do homem.

A visão ideológica genérica do original foi mantida. Uma questão acrescentada, brevemente apresentada na adaptação, é a do racismo, talvez sugerida pela

⁵⁸ Ver página 34, no subcapítulo *As diferenças ao nível das condições materiais de produção*.

⁵⁹ Extra 'À descoberta de "Ensaio sobre a Cegueira"', Meirelles, F. (real.) (2008b) *Blindness* [DVD] Disco 2: 06:48.

multietnicidade do elenco: ao regressar em fila indiana do átrio, depois de o rei da camarata três ter comunicado que o seu grupo iria passar a tomar conta da comida, o taxista conversa com os companheiros e diz que não irá acatar ordens de um (suposto) negro. O facto de o rei não ser, de facto, negro, e o ser o companheiro da frente do taxista, o ajudante de farmácia, demonstra a ‘cegueira’ do preconceito (0:54:46). Esta é – quanto a nós – só mais uma forma possível de provar a ideia genérica do livro: de que a cegueira se não refere à limitação física de ver, mas à mental.

Os indícios históricos são actualizados na adaptação: por exemplo, o primeiro cego já não mora no terceiro andar, mas no décimo quarto (o livro fala de prédios, não de arranha-céus). Quanto à tecnologia, há agora telemóveis e computadores. Mas, essa evolução é ténue (a adaptação dista do original apenas treze anos). Segundo Meirelles⁶⁰, o objectivo era, tal como na questão cultural e geográfica, criar um contexto próximo dos espectadores, que não os distraísse em “considerações de época” e permitisse uma rápida e natural identificação com a história.

Quanto aos cenários geográficos, tentou-se encontrar locais pouco marcados, e alterar os mais reconhecíveis através de efeitos especiais. As filmagens têm lugar em São Paulo, no Brasil, Toronto, no Canadá, e Montevidéu, no Uruguai, sendo que, por vezes, se misturam, em cenários de uma cidade, elementos de outra (imagens 1 e 2). A arquitectura e a decoração combinam estilos modernos e mais antigos (imagens 3 e 4), para sustentar essa ambiguidade.



Imagem 1 e 2 – Plano de Montevidéu, acrescentado de edifícios de Toronto, ao fundo, por efeitos especiais⁶¹

⁶⁰ Extra ‘À descoberta de “Ensaio sobre a Cegueira”’, Meirelles, F. (real.) (2008b) *Blindness* [DVD] Disco 2: 14:53.

⁶¹ Extra ‘Uma visão de *Blindness*’, Meirelles, F. (real.) (2008b) *Blindness* [DVD] Disco 1: 45:20.



Imagem 3 – Arquitetura moderna (1:25:55)



Imagem 4 – Arquitetura antiga (1:26:59)

Neste sentido, pode dizer-se que a adaptação foi fiel *porque* fez alterações, algumas delas pedidas explicitamente pelo autor do original. Como tinha de se especificar, transformou-se a indefinição numa definição plural e actual, com a qual o receptor é capaz de se identificar facilmente. A adaptação não foi fiel à letra do contexto, mas ao seu efeito pretendido no espectador.

Identificámos ainda duas referências intertextuais no filme, que não têm a ver com o romance: à música *I just called to say I love you*, de Stevie Wonder, cantada pelo rei da camarata três quando pede pagamento em troca de comida (0:52:02), e aos quadros de Lucien Freud. Outras referências pictóricas são referidas em alguns sítios na internet, mas não encontrámos nelas uma semelhança notória com as imagens do filme. Aliás, a própria alusão a Freud facilmente passa despercebida, pois inspira cenas muito rápidas e muitos não conhecem a obra do artista. Mas, conhecendo-a, no caso do plano 8, pode ser argumentado que se reproduz a estética do pintor, exemplificada pelo quadro na imagem 6, o plano 7 claramente imita a imagem 5.

Imagens 5 e 6 – Quadros de Lucien Freud⁶²

⁶² In <http://www.googleimages.com>, acedido em 27-04-2010.

Imagens 7 e 8 – Planos de *Blindness* (1:27:29 e 0:40:32)

Lucien Freud pinta sobretudo retratos e nus, onde os modelos estão geralmente deitados, prostrados de alguma forma. A sua estética, nomeadamente na fase mais moderna (desde 1970 e 80), faz uso de um denso pigmento branco-chumbo, pois procura evitar que a cor seja notória. O pintor considera que as cores vívidas têm “um significado emocional que [ele quer] evitar”⁶³. As suas obras apresentam, assim, figuras despidas, de roupa tanto quanto de emoção, abandonadas à letargia, e retratam-nas de forma crua, chocante e visceral, o que coincide tanto com a estética quanto com a situação retratadas em *Blindness*. O que se pretende é, de facto, retratar pessoas que foram despidas da sua humanidade, da sua emoção, do seu pudor e da sua dignidade.

Quanto à canção, a sua ligação com a história parece ser apenas uma chalaça com o facto de o seu autor e intérprete ser, também ele, cego, acrescida de um sentido irónico, pois o conteúdo da mensagem é o oposto do sentimento que inspira a comunicação do rei da camarata três: ele não ligou para dizer que amava os seus companheiros de instalações, mas para lhes exigir dinheiro ou valores em troca da comida que lhes roubara. Aqui é possível (e até lógico) argumentar que este recurso de algum modo destoa do tom geral do filme, mas trata-se, no nosso entender, de uma questão de opinião pessoal.

As descrições mais concretas do livro são as dos cenários onde decorre a acção. Em alguns casos, eles são mantidos: quando o ladrão leva o primeiro cego a casa, “não encontraram espaço para arrumar o carro” (p. 13); no filme, também não há lugar para estacionar (0:04:02). A descrição também é, em algumas situações, alterada, sobretudo dadas as restrições físicas dos cenários. Na cena anterior, a “estreiteza do passeio” descrita um pouco depois no livro é trocada por um sinal de proibição de estacionar, de forma que o cego também tem de sair do carro em frente a casa e é abandonado momentaneamente pelo ladrão enquanto este estaciona. Numa outra cena, no livro, o narrador diz que as janelas da camarata são demasiado altas para que se possa abri-las (p. 100); no filme, elas não são altas, mas estão fechadas com grades, pelo que também

⁶³ Lucien Freud, cit. in <http://oseculoprodigioso.blogspot.com/2005/12/freud-lucien-realismo.html>, acedido em 05-06-2010.

não podem ser abertas. Essas alterações podem ser ligeiras ou mais profundas: por exemplo, no livro, a casa do médico fica no quinto andar; no filme, é uma moradia. Seja como for, as alterações não implicam alterações no sentido da história e nem sempre são claramente identificáveis; são suficientemente aproximadas para serem entendidas como coincidentes.

O manicómio tem algumas diferenças do original. A sua constituição em duas alas, com três camaratas cada, é simplificada. As principais acções, no livro, têm lugar na camarata um do lado direito (a do médico e do seu grupo), na camarata três do lado esquerdo (a dos malfeitores) e algumas secundárias em outras camaratas, em especial na segunda do lado direito; o filme resume-se a três: a camarata um, do grupo, a três, dos ladrões, e a dois, para participantes secundários. O átrio central e a cerca exterior são mantidos e o que Saramago chama de cerca interior é figurado pelos corredores. Esta descrição, no entanto, não é muito clara no livro, pelo que não é possível fazer uma comparação mais eficaz.

c) Narração e focalização

No livro, o narrador (verbal, logicamente) é extradiegético, pois não participa na história, e, de uma maneira geral, omnisciente, porque conhece as ideias dos personagens e todas as acções. Por exemplo, ele descreve as relações entre os cegos que entram na camarata e os que já lá estão: “o ajudante de farmácia foi quem vendeu o colírio à rapariga dos óculos escuros, no táxi do motorista foi o primeiro cego ao médico...” (p. 67), relações essas que os personagens desconhecem. No entanto, a maioria das vezes, ele alterna entre focalização externa e interna, assumindo, à vez, o papel de observador externo e o campo de consciência de um dos personagens.

A focalização externa revela-se na narração dos eventos e na descrição de cenários: “O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse” (p. 11). Em outros momentos, para clarificar pensamentos e atitudes dos personagens, o narrador assume o seu nível de consciência e ponto de vista físico, apesar de manter o uso da terceira pessoa para se referir a eles: “Logo que saiu ao patamar exterior viu a enxada. Pela posição e pela distância a que se encontrava (...), devia ter sido atirada de fora...” (p. 85). Portanto, ele mantém o seu estatuto de elemento estranho à história, mas conta-a sob o ponto de vista dos personagens. Este recurso é muito frequente. Vejamos outro caso: “A mulher do médico, por exemplo, é extraordinário como consegue movimentar-se e orientar-se por este verdadeiro quebra-cabeças de salas...” (p. 87). Aqui, a perspectiva não é nem a do narrador nem a da personagem (ambos já sabem que ela vê), mas a dos outros cegos que não o sabem: trata-se de focalização interna e não externa como parece.

No filme, regra geral, o narrador verbal é substituído pela câmara: é também extradiagético. A figura do narrador, que frequentemente se auto-referencia no livro, é eliminada no filme, que assume um tom de história ‘sem narrador’, um narrador naturalizado, invisível: a câmara. A ocularização é maioritariamente externa, pois a câmara mostra a acção de fora, e a focalização não omnisciente, pois não sabemos mais do que os personagens; mas, tal como no livro, a cada momento, seguimos as acções dos personagens de perto (ponto de vista cognitivo ou focalização interna) e até, em certos momentos, ‘vendo pelos seus olhos’ (ponto de vista visual ou ocularização interna), mesmo se considerarmos que, ironicamente, isso significa não ver.

Os planos funcionam muitas vezes como ocularização interna secundária, ao acompanhar o seu ponto de vista pela edição e pelo enquadramento. Eles podem sê-lo efectivamente (vemos o que eles estão a ver, ainda que noutra perspectiva) ou apenas sugerir esse tipo de ocularização (vemos o mesmo que eles, mas eles aparecem na imagem) (imagens 9 e 10).



Imagem 9 – Ocularização interna secundária propriamente dita: vemos a tesoura para a qual olha a mulher do médico (1:09:21)



Imagem 10 – Ocularização externa, mas que funciona como interna secundária da mulher do médico (a única que vê) (1:38:50)

Mas, a ocularização interna primária também é muito usual. Para ilustrar o “mar de leite” que os cegos ‘vêm’, usa-se a sobreexposição da imagem, planos apertados de partes brancas da imagem ou efeitos de um branco texturado conseguido, como diz o director de fotografia César Charlone⁶⁴, através de fumo branco e de reflexos de um ecrã sobre uma tina de leite (imagens 11 a 13).

⁶⁴ Extra ‘Uma visão de Blindness’, Meirelles, F. (real.) (2008b) *Blindness* [DVD] Disco 1: 43:55.



Imagens 11, 12 e 13 – A filmagem de fumo branco e de reflexos na tina de leite⁶⁵



Imagens 14, 15, 16 e 17 – Exemplos de efeitos criados para dar a ideia de cegueira ou, pelo menos, da sensação de ter dificuldades de visão. (0:52:25, 0:04:25, 0:31:53, 0:22:14)

Meirelles é minucioso neste processo. A cada passo mostra o ponto de vista dos personagens: imagens desenquadradas e desfocadas, jogos de reflexos e transparências, em vidros e espelhos, combinados ou não com o efeito de “mar de branco”, são usados sobre a ocularização externa, de forma a fazer o espectador experienciar as limitações impostas pela cegueira, descritas, no livro, pelo narrador (imagens 14 a 17). Um exemplo interessante, difícil de entender num visionamento rápido, é aquele em que, ao sair do refeitório, uma mulher passa à frente de uma mesa e o tampo desaparece; de seguida, o rapazito passa por ela e choca contra o ‘vazio’, e então o tampo reaparece (imagens 18 a 21). O espectador é apanhado de surpresa porque, tal como o rapazito cego, não se apercebeu de que o tampo da mesa lá estava. O ruído inesperado da pancada provoca no espectador um baque emocional, uma sensação negativa de susto, aproximadamente correspondente àquela sentida pelo personagem. Não deixando de

⁶⁵ Extra ‘Uma visão de Blindness’, Meirelles, F. (real.) (2008b) *Blindness* [DVD] Disco 1: 43:55.

ver totalmente acena que lhe é apresentada, ao espectador é omitida a visão de um obstáculo que, afinal, estava presente.



Imagens 18, 19, 20 e 21 – O ‘aparecimento’ e ‘desaparecimento’ do tampo da mesa (1:00:48)

Mas, para além destes recursos, o filme também recorre a câmara subjectiva propriamente dita. Quando o primeiro cego recupera a visão, por exemplo, começamos por ver, pelos seus olhos, o mar de branco, que se vai transformando lentamente na espuma do café que tem à sua frente; então, ele olha a mulher do médico, um plano

rápido mostra a expressão dela e, nos minutos seguintes, a acção é mostrada a partir do ponto de vista do primeiro cego (1:45:33).

Por vezes, a ocularização é secundada pela auricularização, ou seja, o ponto de ‘vista’ sonoro: como os personagens não vêem, a imagem torna-se difusa e percebemos mais claramente a acção através dos sons ambiente, por exemplo, nas situações em que os vilões se aproximam ou vigiam a entrada da camarata com canas (ouvimos o ruído das canas a arrastar no chão) ou, nas cenas de violação, os gritos e gemidos de dor das mulheres e as gargalhadas maquiavélicas e os gemidos de prazer dos homens. Nestes casos, a imagem é desfocada, confusa, quase indiscernível; são os sons que guiam o espectador pela narrativa e não a imagem.

Como já foi referido, os comentários do narrador são quase sempre eliminados, como este: “Os cépticos acerca da natureza humana, que são muitos e teimosos, vêm sustentando que se é certo que a ocasião nem sempre faz o ladrão, também é certo que o ajuda muito” (p. 25). Muitos comentários, no entanto, não sendo verbalizados, são incluídos na imagem: o plano abaixo ilustra a imundície, o “cheiro nauseabundo” (facilmente imaginável), a situação desumana em que os cegos se encontram, como animais, e a perda de identidade de que fala frequentemente o narrador do livro: os documentos abandonados simbolizam a identidade perdida, a almofada o conforto, e o estado em que se encontram a sua indignidade. Ao passar pelos objectos, o homem decadente pisa-os, ignora-os, alheio a eles. Certamente, esta descrição é tácita, e não explícita, concretamente nomeada, como no livro. Ainda assim, ela está lá, sob outra forma, uma forma eminentemente cinematográfica.



Imagens 22 e 23 – Plano que resume simbolicamente a degradação das condições na quarentena (0:34:17)

Deste modo, o narrador verbal perde poder no filme, já que a narração passa a ser feita por várias entidades. Aliás, na forma como aparece no livro, ele desaparece, pois, ainda que haja narração verbal, pelo velho da venda preta, e este represente a figura de Saramago, não é este personagem, aqui intradieético, que narra a maioria dos acontecimentos no filme. É, a este respeito, curiosa uma passagem do livro, que

demonstra o poder que o narrador tem, aí, sobre a história. Depois de várias linhas a citar o personagem (coincidentalmente, o velho da venda preta), ele diz:

A partir deste ponto, salvo alguns soltos comentários que não puderam ser evitados, o relato do velho da venda preta deixará de ser seguido à letra (...). É motivo desta alteração (...) a expressão sob controlo, nada vernácula, empregada pelo narrador, a qual por pouco o ia desqualificando como relator complementar... (pp. 122/3).

Nesta perspectiva, o narrador do livro é, de facto, desqualificado no filme, ainda que a tal obriguem as diferentes características do *medium* cinematográfico. E não podemos esquecer que a entidade narradora não pode ser confundida com o autor físico de uma obra⁶⁶.

Outros comentários e trechos de discurso interior são, no filme, ilustrados e sugeridos pelas expressões faciais, acções e diálogos. Por exemplo, o livro diz: “O médico deu uma explicação acessível a um entendimento normal, que satisfaz a curiosidade dela...” (p. 29). No filme, esta atitude está patente no paternalismo do médico perante a mulher: na sua expressão facial, no diálogo que é acrescentado, e no comportamento desastrado dela, que assume a atitude de inferioridade implícita no livro (0:11:10). Numa outra situação, no livro, quando o ladrão leva o primeiro cego a casa, não chega a entrar, mas o cego sente-se indefeso e teme ser assaltado, por não conhecer as intenções do estranho. Isto é-nos revelado pelo narrador. No filme, devido à dificuldade em materializar ou mostrar estes receios apenas pensados, a acção trouxe o ladrão, sem ser convidado, para dentro de casa, comentando com ar cobiçoso a sua beleza; assim, podemos tomar consciência, através das expressões do personagem, do sentimento de desorientação e medo, de pânico mesmo. Outro comentário, aliás, mais rebuscado, é igualmente sugerido pelo filme: na análise da adaptação fílmica, descrevemos a atitude das três mulheres que se banham à chuva, quase no final da história, na varanda de casa do médico, como se fossem meninas, rindo e gracejando com infantilidade (1:40:38). Na comparação com o livro, constatámos que o narrador diz mesmo que elas “riam como só riam as meninas que brincavam à cabra-cega...” (p. 268). Ainda que não seja totalmente equivalente, a ideia sugerida é muito próxima. Portanto, a qualidade do que é mostrado na imagem e ouvido nos sons, ou seja, encenado no filme corresponde, muito aproximadamente, àquilo que o autor do livro aí descreve.

Há, no entanto, dois momentos no filme que são narrados verbalmente, através de *voice-on*, de *voice-off* e também de *voice-over*, ambos protagonizados pelo velho da venda preta. O primeiro acontece quando ele chega à camarata um, com o rádio de pilhas, e conta, tal como no livro, o que se tem passado lá fora; o texto é resumido e reformulado,

⁶⁶ Ver p. 36, no capítulo intitulado *A adaptação na perspectiva da narrativa*.

de forma a acompanhar as imagens (algumas das quais resumem outros factos contados pelo narrador do livro, em outros momentos da história); mas, o sentido é muito próximo (0:36:46). No final do filme, quando o primeiro cego recupera a visão, o velho reflecte, em *voice-over*, sobre o que estarão a pensar os seus companheiros, ele próprio e a mulher do médico. Este trecho não transcreve palavras exactas, mas reformula e compila diversas reflexões importantes do narrador do livro, dispersas pelos últimos capítulos, e conclui a narrativa. Eis um excerto: “Nesse momento, o mesmo pensamento indizível ocorreu a todos: Ele foi o primeiro a cegar, talvez todos nós voltássemos a ver...” (1:46:56). Aqui, a ocularização é externa, mas a focalização (cognitiva) é interna. O narrador é heterodiegético e aparenta ser omnisciente (como o do livro), ainda que possa ser alegado que não o é de facto, mas apenas ‘clarividente’: ele fala dos pensamentos dos outros, mas talvez, como pessoa sensível e observadora que é, só por adivinhá-los e não por conhecê-los. Clarividência essa compreensível, se considerarmos que a escolha deste personagem para narrador se deveu ao facto de o próprio Saramago se rever nele e de os criadores do filme pretenderem fazer-lhe, assim, uma homenagem⁶⁷. A opção de fazer uma narração verbal neste momento, para além dessa homenagem, supõe-se que se tenha devido à necessidade de enfatizar o momento e de fazer uma pausa para explicar e resumir a história (num dos casos já realizada no livro), que seria difícil apenas por imagens.

Quanto ao tom do filme, ele é-nos dado essencialmente pela imagem: no início, as imagens são claras, coloridas e realistas. Depois, incluem cada vez mais efeitos para mostrar a cegueira que alastra. À medida que o narrador literário vai sendo mais explícito e rude na descrição, a imagem no filme reflecte mais graficamente a degradação e imundície, e vai escurecendo, escuridão que atinge o pico nas cenas de violação e na do incêndio. A sequência abaixo (imagens 24 a 27) sugere, no filme, uma analogia directa à evolução do tom no livro, comparável ao resumo do narrador já mencionado na variável *texto*: “o mundo caridoso e pitoresco dos ceguinhos acabou, agora é o reino duro, cruel e implacável dos cegos...” (p. 135).

⁶⁷ Extra ‘À descoberta de “Ensaio sobre a Cegueira”’, Meirelles, F. (real.) (2008b) *Blindness* [DVD] Disco 2: 25:30.



Imagens 24, 25, 26 e 27 – Plano que resume, através da evolução mostrada em imagens sobrepostas, a degradação das condições na quarentena (0:33:28).

Em resumo, seja qual for o tipo de focalização e narração no filme, ele é *independente* do do livro, podendo corresponder-lhe ou não: a maioria das ideias gerais é mantida, mas expressa de forma diferente, em tempos distintos, de acordo com a evolução da diegese no filme e as suas potencialidades estéticas. Neste sentido, esta variável torna-se

autónoma e diferente na adaptação, ainda que, em termos de sentido, preserve as ideias fundamentais veiculadas no livro.

d) Tempo narrativo

Em termos de ordem, *Ensaio sobre a Cegueira* é marcado por frequentes analepses e prolepses. Algumas anacronias têm a ver com a organização das acções no discurso (alteram a sua ordem cronológica), outras com recordações e reflexões sobre o futuro (anacronias internas e externas). Por exemplo, no livro, o narrador conta a consulta do primeiro cego (a primeira) e o seu sonho durante a noite; depois volta atrás, quando o ladrão cega, após sair de casa do primeiro cego; então, narra a consulta do velho da venda preta (a última), a conversa do médico com um colega ao telefone e com a mulher depois do jantar e só à noite o médico recorda a consulta da rapariga dos óculos escuros, que ocorreu entre as duas anteriores (pp. 22-31). Noutra cena (eliminada no filme), a rapariga e a mulher do médico conversam, na quarentena, referindo-se ao passado, ao presente e ao futuro: “Como foi que cegou, Como todos, deixei de ver de repente (...) E a senhora, é casada, Não, não sou, e a partir de agora acho que já ninguém se casará mais...” (p. 59).

Quanto à duração, as pausas são comuns, para as digressões e descrições do narrador. Há ainda elipses (de acções que não são necessárias à diegese) e sumários (de acções mais alongadas), mas, regra geral, o tempo desenrola-se numa velocidade aproximada à cena, pois o narrador descreve as acções em pormenor, num estilo muito visual e auditivo. A frequência é geralmente singulativa: descreve-se os eventos apenas uma vez. Menos vezes, ela é iterativa: “Uma vez ao dia, sempre ao fim da tarde, como um despertador (...), a voz do altifalante repetia as mesmas instruções...” (p. 134). Mas, este evento é também repetido, apesar de as repetições serem raras, pois há poucas rotinas estabelecidas.

Em *Blindness*, a ordem temporal é mais linear: as acções são reordenadas cronologicamente, de modo que o tempo do discurso se aproxima do tempo da história. Algumas cenas que acontecem em paralelo têm de ser narradas de forma sequencial: quando, no filme, o primeiro cego e a mulher vão de táxi ao médico, na rua abaixo do viaduto em que seguem, há uma fila de trânsito que pode ser identificada como aquela de que se aproxima o ladrão quando cega, cena que só é apresentada depois da consulta (0:07:40 e 0:09:21). Há ainda algumas anacronias (que se estendem no livro, mas não no filme) nos diálogos, mas são raras. A única analepse de vulto, que corresponde à do livro, está na narração verbal pelo velho da venda preta, quando ele conta o que se passou fora da quarentena desde que aí chegaram (0:36:46). Uma prolepse encontra-se no segundo momento de narração verbal e corresponde a um resumo (e reformulação) das acções contadas cronologicamente no livro: “Os dias seguintes, as semanas seguintes seriam, então, passados numa vigília de antecipação” (1:47:17). No livro, passam vários dias até que todos recuperem a visão, e o narrador descreve

cronologicamente esses eventos. No filme, eles são resumidos como que numa antecipação do que virá a seguir, de modo que só assistimos à recuperação da visão pelo primeiro cego.

A frequência no filme é, como a do livro, essencialmente singulativa. Os momentos iterativos e repetitivos são raros, pois, para além de serem difíceis de representar, há poucas rotinas instituídas; uma delas é paralela à do livro: a repetição do discurso do governo no altifalante; as instruções não são repetidas, mas funcionam como iterativas, pois percebe-se que o discurso é o mesmo e repetido.

A duração é onde se verificam mais divergências entre o original e a adaptação. Não há tantas pausas, incluídas, no livro, para que o narrador possa fazer reflexões (como vimos, quase todas omitidas no filme). As pausas que existem são mais propriamente diminuições do ritmo temporal, para contemplação (visual) dos cenários de devastação causada pela cegueira, particularmente no terceiro acto (também ele mais contemplativo no livro), mas, no filme, a acção não chega efectivamente a parar. Quanto às cenas, enquanto, no livro, os eventos são extensíveis e catalisáveis, pois a nossa mente não percebe o tempo que demoram na realidade, e apesar de o texto ser, como vimos, muito ‘cinemático’, no filme, a duração das acções é mais aproximada à sua duração real, física. Mas, as elipses e os resumos são, na adaptação fílmica, particularmente frequentes. Temos não só elipses de momentos não significativos para a diegese, como no livro, mas também de acções aí descritas em pormenor, que são eliminadas ou resumidas em planos breves que indiciam que elas aconteceram. O tempo cronológico também é abreviado, principalmente no segundo e terceiro actos. Meirelles (2008a: 65/6) descreve mesmo várias estratégias usadas para “secar” ou retirar a “gordura” das cenas e acelerar o ritmo do filme, de forma que a sua duração se torne confortável para o público. Sobre estas estratégias falaremos mais na variável *acção*.

Os signos temporais, que indiciam a passagem do tempo, como foi dito no enquadramento, são inevitavelmente diferentes na literatura e no cinema. Se, no livro, o tempo é expresso facilmente, por expressões do narrador como: “Nesse mesmo dia, ao fim da tarde...” (p. 111) ou “Esperaram quase uma hora” (p. 44), o filme usa estratégias como esse tipo de indicações nos diálogos, a alternância entre dia e noite ou evoluções nos cenários e no aspecto dos actores. Um recurso usado (por exemplo, nas duas sequências patentes nas imagens 24 a 27) consiste na sobreposição, por *cross-fade*, de vários planos no mesmo enquadramento, em que a cena vai evoluindo. Outra estratégia é emprestada e ampliada do original: no romance, quando o grupo sai da quarentena e chega a casa da rapariga dos óculos escuros, ela tacteia flores murchas numa jarra, percebendo como o tempo passou desde a última vez que aí esteve (p. 238). No filme, como a ida à casa da rapariga foi cortada, a última coisa que vemos em casa do médico, quando ele e a mulher vão para a quarentena, é uma taça com tangerinas frescas sobre a

mesa (0:19:32). Ao regressarem com o grupo, quase no final, vemos as tangerinas podres sobre a mesa cheia de pó, e também uma jarra com flores murchas (1:39:25).

e) Acções⁶⁸

De acordo com o produtor⁶⁹, o original é fácil de adaptar por ser dividido em três actos e muito cinematográfico. O próprio Saramago admite a influência do cinema na sua escrita.⁷⁰ À excepção da narração e do discurso interior, ela permite uma fácil transposição a acções, imagens, sons e diálogos, como podemos constatar no seguinte exemplo: “Soaram novamente as pancadas no chão, Afastem-se, afastem-se, os vultos dos três cegos passaram no enquadramento da porta, desapareceram” (p. 184). Por isso e pela vontade de manter a fidelidade, a acção em geral e algumas acções particulares são mantidas de forma muito próxima.

Algumas acções são acrescentadas, apesar de isso ocorrer poucas vezes. Uma pode alegar-se que extrapolam o que se poderia ter passado no livro, enquanto outras são criadas de raiz. Por exemplo, no filme, é o rei que pede pagamento em troca de comida, e fá-lo a partir de um altifalante da sala de comunicações (não existente no livro). O actor que o representa, Gael Garcia Bernal, lembrou-se de cantar a música *I just called to say I love you* (0:52:02), de Stevie Wonder (também ele cego) e a sugestão foi aceite.⁷¹ Estas adições estão relacionadas com a criatividade de quem participa na criação do filme, ou podem também servir para ‘explicar’ a história, o que é, por vezes, necessário por se eliminar a narração.

Mas, a adição e a transposição de toda a acção do livro tornariam o filme demasiado longo. Por isso, o corte e o resumo são as operações mais usuais. São eliminadas diversas acções mínimas e mesmo cenas completas, como a passagem, a estada e, mais tarde, o regresso a casa da rapariga dos óculos escuros, depois de o grupo sair do hospício. Alguns cortes foram feitos logo no guião e outros, posteriormente, na montagem, por se considerar que o filme ainda estava demasiado extenso.

Outras acções são resumidas ou abreviadas. Por exemplo, quando o primeiro cego é deixado em casa, ele vagueia, pensa na sua condição, deixa cair uma jarra, tenta

⁶⁸ Na análise desta variável, optou-se por dividi-la em duas partes: na primeira, resumiu-se as principais operações realizadas, dando apenas exemplos quando tal foi necessário para clarificar a ideia e, na segunda, fez-se um resumo das principais alterações realizadas no todo da acção, mais pormenorizado por se considerar esta variável particularmente importante para a compreensão das alterações efectuadas na adaptação.

⁶⁹ Extra ‘À descoberta de “Ensaio sobre a Cegueira”’, in Meirelles, F. (real.) (2008b) *Blindness* [DVD] Disco 2: 04:03.

⁷⁰ Extra ‘Apresentação do Filme “Ensaio sobre a Cegueira”’, in Meirelles, F. (real.) (2008b) *Blindness* [DVD] Disco 2: 03:43.

⁷¹ Extra ‘Uma visão de *Blindness*’, in Meirelles, F. (real.) (2008b) *Blindness* [DVD] Disco 1: 24:51.

apanhar os cacos, corta-se, enrola a mão num lenço e deita-se num torpor (p. 15-25). No filme, os pensamentos são cortados; os eventos não são mostrados, mas percebe-se que ocorreram porque, quando a mulher chega a casa, vê o marido deitado num torpor, a jarra partida no chão e a sua mão ensanguentada e atada no lenço. É como um resumo de uma série de acções que não precisamos de ver para saber que aconteceram. Este recurso passa muitas vezes despercebido, de tão subtil: por exemplo, no livro, antes da violação, as mulheres conversam e resolvem tirar os sapatos, para não os perderem. No filme, elimina-se esta conversa e acção, mas, ao caminharem em direcção à camarata três, um plano rápido mostra os pés descalços das mulheres (1:10:39). Apesar de não ser equivalente, pois não sabemos por que tiraram os sapatos, ainda assim, esse elemento da acção original está lá, não sendo totalmente suprimido.

Algumas acções são acopladas. Por exemplo, no livro, há dois momentos em que a mulher do médico vai ver o estado do ladrão (pp. 64 e 75). No segundo, ele agarra-a com violência, dizendo que sabe que ela vê. No filme, os dois eventos são unidos num só e colocados na fase do segundo, pois não faria sentido, no estádio ainda embrionário do primeiro, desvendar este segredo (0:46:02).

É também frequente uma reorganização dos eventos: as acções podem ser apenas rearranjadas de forma a ordenar cronologicamente o tempo da história ou colocadas em momentos diferentes da diegese. Isto geralmente acontece com pequenas funções, importantes para construir sentido, mas que, dadas as alterações e os cortes efectuados, passam a ser necessárias noutra parte, como acontece com o exemplo mencionado quanto aos signos temporais, da jarra com flores murchas.

Acontece ainda que alguns pensamentos ou acções apenas supostos ou imaginados pelo narrador ou pelos personagens do livro são, no filme, transformados em actos reais: no livro, lemos que a enxada facultada pelos militares para enterrar os mortos “devia ter sido atirada de fora...” (p. 85); no filme, vemos mesmo a enxada a ser atirada de fora (0:42:24). Curiosamente, há uma situação no filme em que acontece o contrário, talvez pelo facto de, nesse momento, a história estar a ser narrada verbalmente, em *voice-over*: na cena final, no livro, a mulher do médico está à varanda e vê as pessoas na rua a festejar porque recuperaram a visão (p. 309/10); no filme, o narrador conta-nos que ela está a imaginar como será quando isso acontecer (1:47:57).

Essa materialização das acções de que falámos também implica alterações, que têm a ver com a sua exequibilidade: por exemplo, não faria sentido que a conversa entre o ladrão e o primeiro cego, referida na variável texto quanto à sequência, tivesse decorrido nos semáforos, enquanto o carro atrapalhava o trânsito; enquanto isso, o semáforo já teria tido tempo de mudar. Por isso, ela é mudada para depois de arrancarem. No livro, o tempo pode ser estendido livremente; no filme, não.

Geralmente, os elementos cortados são catálises: não são necessários para a evolução e compreensão da intriga. Os índices não são verbalizados, mas demonstrados transversalmente pelos cenários, acções e diálogos. Também são cortadas funções, por haver outros elementos que cumprem o mesmo papel ou por corresponderem a um conflito secundário, que é eliminado. Muitas modificações estão relacionadas com o desenrolar da diegese no filme: se algo é eliminado, alterado ou acrescentado, modificações posteriores são necessárias, de forma que o que se segue faça sentido, numa relação lógica de causa e efeito, e isso de forma independente da diegese do livro.

Quanto às cenas de sexo, degradação e violência, como as de violação, as de cães a devorar cadáveres na rua, várias cenas em que personagens vomitam ou aquela em que a mulher do médico regressa ao supermercado e percebe, pelos fogos-fátuos na escuridão, a multidão de cadáveres no armazém, verificou-se que a acção é, ironicamente, consideravelmente mais gráfica no livro: as cenas são mais chocantes, mais demoradas e descritas em mais pormenor. No filme, as cenas de violação são reduzidas a duas e não são mostradas graficamente (são apenas sugeridas), ao passo que, no livro, Saramago é bastante explícito na descrição, por exemplo, do que o rei da camarata três faz com as mulheres. No filme, a cena dos fogos-fátuos é eliminada, ninguém vomita e há apenas uma cena de cães a devorar um cadáver. Mas, e apesar de o argumento ter já atenuado diversas cenas, os primeiros *test screenings*, como já foi dito, mostraram que era preciso reduzir ainda mais a “voltagem” do filme, particularmente das cenas de violação, de forma a conseguir – literalmente – manter os espectadores na sala (Meirelles, 2008a: 73-77).

No entanto, e apesar do resumo, os principais elementos estruturais da acção são mantidos.

Em resumo, no primeiro acto, a maioria das cenas é abreviada, mas mantida, e as acções ordenadas de forma a aproximarem-se da sua ordem cronológica. Na cena em que o médico estuda o caso do primeiro cego, os seus pensamentos são antecipados para a conversa com a mulher, durante o jantar, que é alongada também de modo a apresentar os personagens (o que, no livro, é feito pelo narrador). As alterações mais expressivas são as seguintes: a mulher do ladrão, quando o polícia o leva, cego, a casa, não o aceita; as chamadas feitas e recebidas pelo médico, na espera de quase um dia (encurtada no filme), enquanto as autoridades decidem o que fazer aos cegos, são substituídas por cenas de pessoas a cegar e pela ida do rapazito ao hospital; a consulta do velho da venda preta é omissa e acrescentada a do rapazito; o rei da camarata três é apresentado mais cedo, como *barman* do bar do hotel onde vai a rapariga.

No segundo acto, durante a quarentena, os principais núcleos de funções em que a intriga se intensifica são mantidos, mas abreviados. Há conflitos secundários que desaparecem, tais como: a excitação do ladrão, ao pensar na mulher do médico, que o

leva a apalpar a rapariga dos óculos; a estada de suspeitos de contágio anónimos na ala esquerda do hospício; a vistoria às camaratas para encontrar pertences escondidos e continuar a pagar desta forma aos ladrões (antes das violações); e a menstruação da rapariga dos óculos escuros. Há ainda outros cortes: a ida, após o curativo do ladrão, à casa de banho; as referências aos militares que vão cegando e sendo substituídos e os diálogos em que ponderam deixar os cegos morrer ou matá-los a todos; o roubo das caixas de comida pelos vilões (que se subentende mas não é narrada); o jogo proposto pelo velho da venda preta, em que cada um conta como cegou e a rapariga dos óculos revela a sua profissão; a sequência em que o velho ouve notícias na rádio, até que acabam as estações de rádio e as pilhas; a ida do médico à casa de banho, em que se suja e pede ajuda à mulher para se limpar; a espionagem, durante a noite, da mulher do médico à camarata três; a sua ida à casa de banho, após a violação, para buscar água para limpar a morta; uma tentativa gorada de ataque aos cegos ladrões, pelos cegos das outras camaratas; e a intervenção da mulher que estava com o rei quando ele foi assassinado. Não sabemos se a incendiária morre queimada, nenhum cego salta pelas janelas para fugir ao fogo ou morre empalado nos ferros das camas, como acontece no livro.

Outras acções são abreviadas, tais como: a descrição das relações entre os cegos (identificáveis pela visão); as esperas pela comida; o sofrimento do ladrão e as considerações sobre a sua culpa; a eleição do médico como representante da camarata; as deslocações dentro do hospício; a recolha e o enterro dos mortos; as queixas do rapazito; as distribuições da comida, sempre que chega abastecimento; as conversas sobre a resistência aos vilões; e as cenas de violação.

As duas idas da mulher do médico para ver como está o ladrão, as diversas chegadas de cegos à quarentena e as cenas em que os militares matam cegos são acopladas. A chegada do velho da venda preta à camarata um é colocada antes de o ladrão ser morto. A cena em que a rapariga dos óculos e o médico são surpreendidos pela mulher dele a ter relações é antecipada (apesar de não ser claro, no livro, em que momento ocorre) e não ocorre na cama, mas na cantina.

São ainda acrescentadas as acções em que o chefe dos malvados se autoneia rei, que substitui uma conversa entre o médico e cegos não identificados da camarata dois; aquelas em que ele pinta as unhas de verniz e canta a música de Stevie Wonder; a cena de racismo; e a conversa entre o primeiro cego e a mulher, sobre cerimónia de Ano Novo, junto à fogueira. Outras acções são alteradas: a tesoura usada para matar o rei da camarata três está na mala da rapariga dos óculos escuros e não na da mulher do médico como no livro; é a empregada do consultório que tem o isqueiro e pega fogo à camarata três e não uma mulher não identificada; é a mulher do médico, e não o marido, que recolhe os pertences para trocar por comida; a conversa entre o médico e a mulher, em que ela diz que vai revelar que vê, passa-se no corredor, durante o dia, e

não à noite, debaixo dos lençóis; a mulher que se voluntaria primeiro para dar o corpo por comida é a das insónias, da camarata um, e não uma incógnita da camarata dois; os vilões começam as violações pela camarata um, pelo que só há duas cenas de violação; o rei da camarata três elege, para além da mulher do médico, a do primeiro cego e não a rapariga dos óculos escuros para violar e começa pela primeira; e não é o velho da venda preta que dirige o plano de ataque aos vilões, mas o médico.

No livro, o terceiro acto é mais contemplativo, tal como o discurso dos personagens e do narrador. No filme, como assume o realizador⁷², a maioria dos diálogos foi substituída por grandes planos gerais da cidade, para dar a ideia de contemplação e abreviar a história. Quando os cegos saem do sanatório, não os vemos esperar que chegue o dia, nem vemos a chuva durante a noite, mas supomos que isso aconteceu porque tudo está molhado e há cegos à volta dos escombros. O assistente de farmácia, que não morre no ataque gorado aos vilões (eliminado), ainda está com o grupo do médico quando saem, mas perde-se pouco depois. A passagem por casa da rapariga dos óculos escuros e o encontro com a vizinha são eliminados: vão logo para casa do médico. A conversa com um homem de outro grupo não é tida pela mulher do médico, mas pelo seu grupo, enquanto ela vai à procura de comida; é-lhe contada pelos outros mais tarde, ao chegarem a casa. No livro, ela vai duas vezes procurar comida: na primeira, deixa o grupo numa loja, vai sozinha ao supermercado, encontra comida no armazém, é atacada à saída, desvencilha-se e, já na rua, encontra o cão que lhe lambe as lágrimas; na segunda, vai com o marido e descobre os cegos mortos no armazém; depois passam pela igreja, onde os santos foram vendados, ela sente-se mal, conversa com o marido, revelando que vê, e os cegos assustados precipitam-se para a saída, magoando-se, ocasião que o casal aproveita para roubar a comida que aí encontra. No filme, as cenas são acopladas: ela vai logo com o marido, encontra a comida, é atacada ao sair, o marido ajuda-a e deixa-a na escadaria da igreja, enquanto vai tentar recuperar a roupa que levavam (a cena em que ela vai procurar roupa é cortada); aí, ela chora, o cão aparece e entram os dois na igreja, onde, ao contrário do livro, ela apenas observa as imagens vendadas (evitando a potencialmente polémica profanação da ‘casa sagrada’ pelo roubo perpetrado pelos próprios heróis⁷³). A estadia em casa do médico é abreviada, não são vários dias, nem há saídas para ir a casa da rapariga, à do primeiro cego, onde está um escritor a viver com a família, e ao consultório do médico; o banho que tomam à chuva não acontece no dia seguinte, mas na noite da chegada, e, logo na manhã seguinte, o primeiro cego recupera a visão. Não assistimos à recuperação dos outros cegos.

⁷² Extra ‘À descoberta de “Ensaio sobre a Cegueira”’, in Meirelles, F. (real.) (2008b) *Blindness* [DVD] Disco 2: 15:50.

⁷³ Aliás, sabemos a posição de Saramago, tipicamente crítica em relação à instituição da Igreja, que normalmente ocasiona pequenas ‘provocações’ e comentários sarcásticos. O filme elimina este elemento potencialmente polémico, num exercício típico do *aesthetical mainstreaming* de que fala Stam (2005: 43).

f) Personagens

A quase totalidade dos personagens do livro é mantida no filme. Só alguns personagens, como o presidente da comissão de logística e segurança ou o director do banco, que aparecem em episódios muito breves, são eliminados (tal como o são esses episódios); outros perdem relevo, como a mulher que estava com o rei quando ele é assassinado, por causa dos cortes na acção, mas trata-se sempre de personagens periféricos. Não são acrescentados personagens, apesar de alguns ganharem uma intervenção mais activa na acção.

Quanto ao aspecto físico, o livro é parco em descrições. Sabemos que a rapariga dos óculos escuros é bonita, que o rapazito é estrábico, que o velho da venda preta é velho, usa uma venda preta num olho e tem cataratas no outro, que o primeiro cego tem 38 anos e a mulher do médico quase 50. No filme, foi necessário dar-lhes um ‘corpo material’, mas as descrições do livro são reproduzidas, salvo poucas excepções, como a do rapazito que não é estrábico. Quanto às idades, o actor Yûsuke Iseya, que interpreta o primeiro cego, é seis anos mais novo do que a idade indicada no livro e Julianne Moore, a mulher do médico, tem 48 anos – o que corresponde à descrição do livro – mas parece mais nova. O único ‘actor’ cuja aparência desiludiu Saramago foi o cão, que ele imaginava “mais agressivo” (Meirelles, 2008a: 81).

Algumas alterações prendem-se com a criatividade inspirada pela materialização dos personagens: por exemplo, o facto de o primeiro cego e a mulher serem japoneses fez com que fossem acrescentados diálogos (sobre a cerimónia de Ano Novo), mas os traços essenciais de personalidade mantêm-se. O carácter dos personagens é mantido com proximidade, com ligeiras alterações, sobretudo devidas à forma de os representar. Por exemplo, o narrador do livro diz que o contabilista podia ter estado do lado das vítimas, mas tão horrível seria o seu relato que decide ficar do lado dos vilões: “ao menos, lá, por muito que se lhe esteja revolvendo o espírito de honesta indignação (...), não passará fome” (p. 161). No filme, esta hipótese foi substituída por um comportamento mais cortês do personagem, que cuida as mulheres, durante a violação, com mais respeito (1:12:46), ainda que, tal como no livro, não se coíba da sua parte de malvadezas. Meirelles (2008a: 65) procurou dar aos protagonistas um “arco”, ou seja, uma transformação durante o filme. Apesar de que o livro também estabelece um arco narrativo para os personagens, o filme realizou uma apropriação criativa desse arco, mas ela não implica divergências significativas.

Há, porém, algumas alterações: no livro, o Ministro da Saúde é homem; no filme, é uma mulher e, tal como o ajudante de farmácia, assumiu um papel mais participativo. Estas duas modificações têm a ver com o talento que Meirelles (2008a: 15/6) reconheceu nos actores Sandra Oh e Mpho Koaho e quis aproveitar. A participação de Gael Garcia Bernal foi particularmente criativa, como vimos, na inclusão da música de Stevie

Wonder e quando pinta as unhas com verniz, ambos sugestões do actor. Outra diferença está na profissão da mulher do primeiro cego, que passa de empregada de escritório a consultora financeira, por (supomos) não fazer sentido que tivesse uma profissão pouco remunerada, quando a sua casa foi tornada luxuosa, para justificar o medo do marido de ser assaltado pelo ladrão.

Quanto à atitude dos personagens, verifica-se o mesmo: há algumas (poucas e pouco significativas) alterações. Por exemplo, quando, junto à cerca, um dos cegos se desorienta e pede ajuda aos militares, o soldado que o tem na mira da espingarda diz, no livro, num “tom falsamente amigável”: “Vem andando, ceguinho, vem andando...” (p. 106) Ele deseja atirar para que seja menos um a ameaçar contagiá-lo. Mas, o sargento impede-o e dá indicações ao cego para voltar. No filme, o cego é morto, mas o soldado não tem a mesma intenção; ele diz: “Vai-te embora, homenzinho, vai-te embora...” (0:41:30) Ainda assim, as duas cenas têm parecenças suficientes para que possam ser relacionadas. Supõe-se que esta escolha se prende com o facto de, no filme, os militares serem sempre agressivos para com os cegos, sendo necessário incluir alguma da empatia que também é atribuída aos militares no livro.

As emoções descritas pelo narrador, como podemos ver na cena abaixo (imagens 28 a 30), não são narradas, mas são mantidas na expressão dos actores e nos diálogos. No livro, lemos: “Uma mão encontrou a outra, no instante seguinte estavam abraçados (...), os beijos procuravam os beijos (...). A mulher do médico agarrou-se ao marido, soluçando, como se também o tivesse reencontrado...” (p. 66).



Imagens 28, 29 e 30 – O reencontro entre o primeiro cego e a mulher e a reacção da mulher do médico (0:29:10)

Certas falas e actos pertencem a personagens não identificados no livro, pelo que não há como saber se são mantidos, mas é mantida, sempre que possível, a mesma indistinção. Como vimos, os personagens podem assumir falas diferentes ou acrescentadas, de outros personagens ou do discurso do narrador. Por exemplo, no filme, o velho da venda preta diz o que, no livro, é dito pela rapariga dos óculos: “Eu conheço essa parte dentro de ti que não tem nome”. Como foi dito, Saramago revê-se neste personagem. Tanto o realizador como o argumentista quiseram aumentar a contribuição deste personagem porque, como diz Meirelles (2008a: 9): “Será como colocar o próprio Saramago na tela”.

As acções dos personagens também são ocasionalmente alteradas, mas isso não implica mudanças essenciais na sua forma de ser. Por exemplo, no livro, o médico mete-se na cama da rapariga dos óculos, enquanto a sua mulher observa silenciosamente a cena (p. 171); no filme, é a rapariga que se aproxima dele, no refeitório, mas apenas para

conversar; também é ele que a aborda sexualmente (1:01:57). Uma das mudanças mais significativas tem a ver com a incendiária: enquanto, no livro, é uma mulher indefinida da camarata dois que ateia o fogo, no filme, é a empregada do consultório que o faz (1:21:17).

Uma situação caricata é a da troca do autor de outra acção e 'fala': quando, já depois de saírem do hospício, a mulher do médico deixa o grupo numa loja para ir procurar comida, na análise do filme, descrevemos a sua atitude 'como se ladrasse' a um grupo que tenta entrar, pois é esse o seu jeito de falar. Ao fazer a comparação com o livro, percebermos que essa atitude é descrita da seguinte forma: "O cão das lágrimas (...) pronto pagou [a comida] ladrando furiosamente quando alguém de fora veio sacudir a porta..." (p. 228). A atitude passou de um personagem (animal) para outro (humano), mas até o tom em que, na adaptação, é dito imita o que é descrito no livro.



Imagem 31 – Mulher do médico 'ladra' para os intrusos:
"Ei, ei, ei! Saiam daqui!" (1:27:04)

Parte IV.

Considerações Finais

Capítulo 10. Sumário dos Resultados mais Pertinentes

Contar histórias é algo quase tão natural ao Homem como respirar. Tem sido prática corrente em todas as culturas, em todos os tempos e lugares povoados pelo Homem. E os meios que ele utiliza para o fazer são tão diversos quanto permite o engenho humano. Mas, para além dos espaços e dos tempos, das culturas e das ideologias, das raças e dos credos, dos meios e das tecnologias que o Homem desde sempre criou para as contar, estão elas, as histórias, tão fascinantes quanto o contador é capaz de as fazer, transversais, eternizadas, povoando o imaginário de todos nós.

Resumindo as ideias fundamentais da análise, podemos dizer que, na adaptação de *Ensaio sobre a Cegueira*, a língua e o contexto histórico-geográfico e cultural foram alterados e actualizados, mas isso não implica uma ‘infidelidade’ ao original, pelo contrário: o objectivo era que estes elementos permitissem ao mesmo tempo uma certa indefinição e uma fácil identificação pelo receptor, o que implicava não o respeito do texto e contexto do enunciado ou da enunciação original, mas a manutenção da proximidade ao contexto (múltiplo e universal) da recepção. Quanto ao estilo da linguagem, patente nos diálogos, ele é reformulado e aproximado da linguagem oral (não literária); apenas na narração em *voice-over* é mantido um estilo próximo do original.

Uma fonte de divergência com o original tem a ver com a necessidade de diminuir ao tempo da história, principalmente devido ao facto de que ela é, no romance original, muito extensa. Para encurtar a narrativa, acelerou-se e “secou-se” (como diz Meirelles, 2008a) os diálogos e as acções, retratando apenas os momentos mais importantes, de forma abreviada, e eliminando ou simplificando a narração verbal, as divagações e o discurso interior e acções e conflitos secundários, de tal forma que as operações mais frequentes são o resumo e o corte. Os índices são dados transversalmente (sem necessidade de realizar paragens, como no livro), aproveitando-se as propriedades descritivas dos múltiplos registos do cinema. Em muitas situações, a imagem (pela sua evolução) permite mesmo identificar acções que aconteceram, sem precisarmos de as ver. Concluimos, assim, que, também num filme, a recepção não é desprovida de esforço intelectual: temos de completar na imaginação aquilo que não nos é dado pela

imagem e pelo som, em particular nesta história, que é muito metafórica e, por isso, não permite uma leitura imediata (razão, aliás, pela qual muitos críticos afirmam não ter gostado do filme).

A sequência das acções e das falas no discurso também é frequentemente rearranjada, de forma a, em primeiro lugar, torná-la mais próxima da ordem cronológica, do tempo da história (pois a sua distorção é mais difícil de realizar no cinema), e, em segundo lugar, para que, dentro das alterações e cortes feitos à diegese, ela fizesse sentido, numa relação de causa e efeito compreensível dentro dos limites do filme, visto isoladamente. Mas, apesar destas alterações, os elementos fundamentais da acção e descrição continuam presentes; as alterações não interferem com o sentido da história, apenas ajudam a 'explicá-la' dentro da lógica particular da nova enunciação.

Alguns elementos hipotéticos ou imaginados, trechos de discurso interior e comentários do narrador, tal como acontece com os cenários e a aparência dos personagens, são materializados. Isso é feito directamente, no caso dos que são concretizáveis, ou indirectamente (por outros signos), no caso de elementos imateriais, através da linguagem não-verbal dos actores, dos diálogos, da exposição cénica ou de acções acrescentadas.

Os personagens são em geral mantidos, e com características físicas e psicológicas muito idênticas; alguns ganham, porém, maior relevância. O velho da venda preta, por exemplo, é o único narrador verbal no filme, nos dois únicos momentos em que a história é narrada verbalmente, e é-lhe dado maior relevo nos diálogos e acções; uma vez que Saramago se revê neste personagem, esta foi a forma que o argumentista e o realizador encontraram para o 'trazer' para dentro da história. A Ministra da Saúde (representada por Sandra Oh) e o ajudante de farmácia (Mpho Koaho) também assumiram um papel mais proeminente, por Meirelles ter reconhecido nestes actores um carisma e talento que mereciam destaque. O rei da camarata três, dada a criatividade do actor que o interpreta, Gael García Bernal, e o desejo de a aproveitar, também adquiriu um novo colorido, distinto do que tinha no original.

Uma das divergências mais expressivas relativamente ao romance prende-se com o narrador: a narração verbal é eliminada, à excepção dos dois momentos mencionados, em que há a necessidade de fazer uma pausa para explicar o que está para trás ou para a frente na história e os pensamentos dos personagens. Em geral, as intrusões do narrador, os seus comentários 'pessoais' e juízos de valor (conteúdo) e também as suas particularidades estilísticas (forma) são eliminados. Assume-se que é outra 'entidade' que conta a história, eliminando-se o que o narrador do livro tem de característico. Desta forma, o narrador original é desprovido do poder que tinha sobre a história. Ainda que saibamos que o narrador de um texto não corresponde ao seu autor, mas a uma outra instância ou entidade ficcional, houve a necessidade de devolver esse poder

a Saramago, nos dois momentos (catárticos) de narração verbal, através do seu *alter ego*: o velho da venda preta. Um texto particularmente cuidado, que inclusivamente atribui ao narrador ideias ou frases particularmente mordazes ou poéticas ditas no livro por outros personagens, revela uma intenção marcada em render homenagem ao Prémio Nobel da Literatura.

Ainda assim, muitas das sensações e ideias sugeridas pela forma como a história nos é colocada são muito próximas daquelas que são referidas verbal ou explicitamente no livro. Em termos conotativos, podemos dizer que as duas histórias se aproximam consideravelmente, ainda que a adaptação não perca o seu carácter autónomo e próprio do *medium*.

As estratégias de narração, tal como as de focalização e de passagem do tempo (típicas do discurso e não da história) são apropriadas pela adaptação, ou seja, tornadas próprias, adequadas ao novo meio, de acordo com as suas especificidades, constrangimentos, mas também potencialidades criativas. Ao não ser possível dizer o mesmo da mesma forma, a nova enunciação abriu espaço para a criatividade dos novos autores, de forma que puderam acrescentar a sua mestria e o seu talento a uma história que se repete. O mesmo acontece na forma de exprimir as metáforas e o tom.

Alguns elementos são, também na lógica de apropriação criativa da história, acrescentados, tais como as outras referências intertextuais presentes no filme ou as cenas acrescentadas, como as do racismo ou das conversas entre o primeiro cego e a mulher, em Japonês. No entanto, todas as alterações realizadas são coerentes dentro da lógica do romance, não alterando o seu sentido original.

Como assumem os criadores do filme, à excepção da narração, o livro era fácil de adaptar, por ser constituído em três actos e porque as descrições são, já de si, muito gráficas, sugestivas ao nível visual e sonoro. A principal dificuldade residia na questão de que a maioria dos personagens não vê, paradoxal quando sabemos que, no cinema, a forma de mostrar o ponto de 'vista' é fisicamente visual. A estratégia consistiu em usar sinais sonoros ampliados (isolados de uma imagem correspondente) e imagens difusas, confusas ou enganadoras para produzir o efeito desejado, nomeadamente o da cegueira branca ou "mar de leite". Podemos dizer que isto foi conseguido com mestria, opinião corroborada pelos prémios conseguidos pelo filme, principalmente ao nível dos efeitos visuais e da cinematografia.

Pode ainda dizer-se que as descrições de sexo, violência e sordidez, apesar de amenizadas na adaptação fílmica, ainda assim causaram reacções de maior desconforto e crítica no filme do que no livro. Esta contradição parece indicar que, se, por um lado, a nossa mente tem a capacidade de relativizar, ignorar ou mesmo esquecer imagens mentais desagradáveis, sugeridas pela literatura, é mais difícil fazê-lo com as imagens

'realizadas' ou materializadas do cinema, mesmo quando elas não são mostradas, mas apenas sugeridas. É como se as cenas fossem tornadas reais e, por isso, incontornáveis.

Por um lado, são justificadas as críticas que defendem que o filme se 'acobardou' nesse grafismo do grotesco, ao efectuar corte atrás de corte após os sucessivos *test screenings*, para que se tornasse menos duro. Mas, por outro lado, a intenção (dos autores do filme tanto quanto do próprio Saramago) era que a mensagem chegasse ao maior número de pessoas, o que foi, apesar das concessões, em nosso entender, mais eficazmente conseguido desta forma.

Quanto à clara vontade de homenagear o escritor, que se traduz de alguma forma em subserviência em relação ao romance fonte, argumentamos que essas estratégias são subtis e tipicamente cinemáticas, de modo que podem facilmente passar despercebidas a um espectador pouco atento ou esclarecido, e não afectam a autonomia do filme, mantida com mestria através de outros recursos e em outros aspectos.

A análise permitiu concluir que, em *Blindness*, a fidelidade foi mantida não tanto à letra do texto, mas particularmente à sua intenção, ao sentido, operação sem dúvida facilitada pela colaboração do autor do original. Ainda que sejam realizadas modificações, em todos os momentos é possível identificar elementos do original. O que se procurou foi inspirar no leitor as mesmas sensações e interpretação e não transpor diálogos e acções precisos, o que implicaria o que podemos chamar de 'fidelidade cega' ao romance de Saramago. Em alguns momentos, o filme é fiel precisamente porque faz alterações, não se prendendo à letra ('sagrada') do texto, mas ao seu conteúdo, formalizando-o depois de uma forma própria ao cinema e maximizando as suas potencialidades (narrativas e criativas).

Capítulo 11. Explicação dos Resultados em Função do Quadro Teórico Utilizado

Posto isto, concluímos que há duas formas de olhar a fidelidade na adaptação, que têm a ver com o nível de exactidão que se espera encontrar na transposição da narrativa. A primeira forma – a mais ‘apertada’ – espera encontrar signos muito idênticos, significados literalmente iguais entre original e adaptação. A este nível é difícil encontrar adaptações fiéis. Quanto ao caso que analisámos, *Blindness*, não se pode dizer que o seja, pois são feitas múltiplas alterações e até incluídos elementos não absolutamente necessários ou existentes no original.

Mas, se, de acordo com uma segunda perspectiva, considerarmos que pode haver alterações e, ainda assim, preservar o sentido fundamental da história – realçamos: caso seja esse o objectivo do adaptador – aí sim, podemos dizer que *Blindness* é fiel. Mesmo sabendo que muitos elementos (não só estilísticos, mas também acções, por exemplo) são omissos, alterados ou acrescentados, a história fundamental e o seu sentido permanecem inalterados neste caso particular de adaptação.

Ao nível dos signos exactos, sabemos que há inúmeras alterações. Não só são palavras transformadas em imagens e sons, em acções realizadas e mostradas, em cenários e personagens materializados, mas as próprias palavras mantidas (os textos), para além de passarem para outra língua e para discurso oral, são em grande parte reformuladas. Acções e personagens, transversais à sua mediação, sofrem alterações, ainda que não muito significativas; as estratégias de narração e focalização, a estrutura temporal, as metáforas e o tom são expressos de forma diferente, mas também frequentemente alterados naquilo que poderia ter sido idêntico. São ainda acrescentadas outras referências intertextuais.

No entanto, ao nível do significado consideramos que as diferenças não são tão significativas que impliquem uma leitura diferente. Como vimos, ideias muito aproximadas são igualmente sugeridas pelo filme, ainda que de forma tácita e não explícita. Uma sinopse do livro corresponde totalmente a uma sinopse do filme. Muitas diferenças não são sequer perceptíveis, excepto numa observação minuciosa (que não é

feita pelo espectador). Até as acções acrescentadas se desenvolvem na mesma linha do sentido do original: são como que outras formas de demonstrar o mesmo. Em termos de estratégias de focalização e narração, elas não são sempre imediatamente equivalentes, até porque são usadas de forma independente, de acordo com as necessidades e possibilidades do filme. Mas, no fundo, da mesma forma temos um narrador extradiegético, mas que a cada passo nos vai mostrando (tanto no original como na adaptação) o que os personagens experienciam, pensam e sentem, numa perspectiva próxima à sua (dos personagens).

Consideramos que, com todos os signos, como diz Benjamin (1969a: 78) em relação às palavras,

A fidelidade na tradução de palavras individuais quase nunca pode reproduzir inteiramente o significado que têm no original. Porque o sentido no seu valor poético não está limitado ao significado, mas deriva de conotações veiculadas pela palavra escolhida para expressá-lo. Dizemos das palavras que têm conotações emocionais. Uma reprodução literal da sintaxe destrói completamente a teoria da reprodução do significado e é uma ameaça directa à inteligibilidade.

Ao nível da obra como um todo, se é verdade que, na adaptação, se perde a riqueza da descrição verbal, da linguagem utilizada magistralmente por Saramago, ou a sagacidade dos seus comentários, por outro lado, ganhamos uma riqueza visual e auditiva, típica do meio e dada pela mestria dos novos enunciadores. A fidelidade não foi, aqui, levada à letra, procurada na exactidão dos signos ou dos diversos elementos da narrativa, apesar de ter sido procurada com empenho, em termos de sentido. Ainda assim, este foi, em nossa opinião, efectivamente um exercício criativo, de uma equipa que soube acrescentar mais-valias à forma como a história foi transposta, 're-mediada' (e possivelmente à própria história), a qual, no que tem de mais essencial, não foi alterada.

Se é um facto que as opiniões críticas discutem o seu valor, o mesmo pode ser dito quanto à obra original, que foi responsável pela sua quota-parte de polémica. O que a 'salva' até certo ponto, à obra original, é o facto de ter sido escrita por um escritor reconhecido com um galardão mundialmente instituído e qualquer crítica será, por isso, sempre relativizada. Como produto discursivo em si, aquilo que o filme tem de seu, de próprio ou divergente do original e, por isso, 'infidel', ou seja, a imagem, o som, a direcção artística, a representação dos actores, foi precisamente o que foi reconhecido e apreciado, pelo que concluímos que a qualidade desta adaptação não foi determinada pela sua fidelidade (apesar de ser fiel), mas pelo facto de, também ela, como filme, produto autónomo e criativo, valer por si.

Saramago apreciou em particular, no filme, o plano breve em que as mulheres seguem pelo corredor, em direcção à camarata três, onde vão trocar o corpo por comida (1:09:29). A forma como o grupo é enquadrado, por trás da janela de rede (simbolizando a forma como se sentem presas a uma obrigação nefasta), a sua atitude (ainda assim irreduzível), reflectida na expressão das actrizes, a luz, todos os elementos formais, puramente cinematográficos e acrescentados no exercício adaptativo, que compõem a cena, segundo o escritor, são capazes de transmitir, de resumir, de forma “sublime”, a ideia que pretendia passar no livro. O filme é fiel porque diz, no fundo, o mesmo, mas o que fez com que o público (ou uma parte desse público) o avaliasse positivamente foi a ‘forma’ (particular do *medium*) como expressa esse sentido, que é independente do original e da fidelidade.

Verificámos, assim, que a hipótese formulada se confirma: tanto quanto foi possível apurar na presente investigação, a fidelidade não é necessariamente condição fundamental para a avaliação positiva de uma adaptação pelos seus públicos.

Capítulo 12. Contribuições e Limites da Investigação Realizada

Múltiplos estudos se têm concentrado, desde há várias décadas, na análise da fidelidade da transposição de uma narrativa literária para o cinema. Pode dizer-se que alguns pressupõem que a fidelidade é garantia da qualidade das adaptações, mas não conseguimos encontrar nenhum que procurasse comprovar essa relação cientificamente. Se apresentam elementos comuns na análise, os objectivos são diferentes, pelo que não foi possível estabelecer uma comparação directa.

Não duvidamos que o tema da fidelidade seja, como afirmam diversos autores, um discurso cansativo e improdutivo. Mas, o objectivo era precisamente ultrapassar a ideia preconcebida de que uma adaptação tem de ser fiel para ser considerada um produto discursivo válido e legítimo. Consideramos que este objectivo foi atingido, ainda que, dados os limites do *corpus*, a sua representatividade seja discutível. A hipótese fundamental foi confirmada mais por dedução lógica, do que propriamente pela análise empírica realizada; uma resposta mais concreta e representativa exigiria outro tipo de estudo – mais extensivo em termos de *corpus* de análise (mais pares original / adaptação), incluindo adaptações menos ‘fiéis’ e abarcando também os públicos que avaliam o filme – para que se pudesse efectivamente comprovar se a fidelidade é sinónimo de apreciação positiva. Tal esforço era, no entanto, demasiado ambicioso para uma tese de mestrado. Logicamente, um estudo mais aprofundado fica ainda por fazer.

O contributo mais significativo deste trabalho, a nosso ver, está na perspectiva histórica sobre as ideias sobre adaptação (ainda que limitado por imposições de espaço) e principalmente no postulado definido no modelo teórico, que nos parece não só suficientemente abrangente para abarcar as perspectivas vigentes, de diversos autores, como útil para as situar, compreender e operacionalizar.

Quanto ao *corpus*, outros casos de adaptação poderiam ter sido escolhidos, nomeadamente de filmes não tão fiéis, mas ainda assim avaliados positivamente por um público mais alargado; talvez assim o argumento de que a fidelidade não é requisito essencial para a avaliação positiva da adaptação tivesse ficado mais claro. Achamos

que, ainda assim, o objectivo foi cumprido, e esperamos que o presente trabalho sirva para desmistificar o preconceito – da exigência de fidelidade – contra a adaptação de obras literárias ao cinema.

Julgamos que as questões lançadas sobre a mesa poderão ajudar a orientar estudos posteriores que, como vários autores notam, ainda são necessários para o estabelecimento de uma base teórica elucidativa e fundamentada sobre a adaptação. Como esses autores alegam, esta é uma prática tão frequente e relevante para a indústria cinematográfica que se torna fundamental conhecer o fenómeno em maior profundidade e obter resultados realmente proficientes ao nível teórico.

As possibilidades de desenvolvimento da investigação a partir daqui apresentam apenas uma dificuldade: a escolha de uma. O próprio conceito de adaptação e uma possível tipologia, apesar de alguns avanços dados por Andrew (1984) e Hutcheon (2006), por exemplo, carecem ainda de definição e de um modelo teórico actualizado e pertinente, nomeadamente extensível a outros tipos de adaptação, de e para outros meios, não apenas de romances a filmes. As práticas recentemente promovidas pelas novas tecnologias da informação e pelos novos *media* – assentes numa lógica de permanente reciclagem de mensagens, onde cada consumidor individual se torna um adaptador – enfatizam esta necessidade.

A análise aqui realizada pode simplesmente ser estendida a um *corpus* de análise mais substancial, de forma a permitir conclusões mais representativas. Analisando, por exemplo, o grau de fidelidade de filmes genericamente avaliados positivamente e outros genericamente avaliados como maus, poder-se-ia procurar uma relação entre fidelidade e qualidade. Assim, estabelecer-se-ia de forma sistemática se, de facto, a fidelidade é ou não condição da qualidade de uma adaptação (e, nomeadamente, quais serão esses critérios de qualidade).

A questão da recepção não foi explorada neste trabalho. Um inquérito à forma como o público encara a adaptação e a fidelidade chegou a ser realizado, mas não houve espaço para inseri-lo no relatório, para além de que a investigação tomou outra direcção: a da enunciação (quem produz o discurso e as suas intenções) e a do enunciado (o próprio discurso), nos quais se baseou a análise empírica. Para além dos estudos realizados nos campos do cinema e da literatura isoladamente, pouco ou nada tem, tanto quanto sabemos, sido feito a este respeito no campo da adaptação. Considerando que a fidelidade é um critério ilusoriamente associado à qualidade das adaptações pelo público, seria também interessante explorar esta dimensão, complexa por ser frequentemente inconsciente, mas um factor vital para a compreensão do fenómeno e, assim, para a garantia da rentabilidade da indústria.

Referências Bibliográficas

- Costa, J. A. & Melo, A. S. (1995) *Dicionário da Língua Portuguesa* (7ª edição), Porto: Porto Editora.
- Andrew, D. (1984) *Concepts in Film Theory*, Oxford: Oxford University Press.
- Bakhtin, M. (1975) *Esthétique et Théorie du Roman*, S/L: Gallimard (1978, data da ed. consultada).
- Barthes, R. et al. (1966) *Análise Estrutural da Narrativa. Selecção de Ensaios da Revista "Communications"*, Rio de Janeiro: Editora Vozes (1982, data da ed. consultada).
- Barthes, R. (1966) 'Introdução à Análise Estrutural da Narrativa' in Barthes, R. et al. (1966) *Análise Estrutural da Narrativa. Selecção de Ensaios da Revista "Communications"*, Rio de Janeiro: Editora Vozes, pp. 19-60.
- Barthes, R. (1977) *Image, Music, Text*, London: Flamingo. (1982, data da ed. consultada)
- Bazin, A. (1948) 'Adaptation, or the Cinema as Digest' in Naremore, J. (2000) *Film Adaptation*, New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 19-27.
- Benjamin, W. (1969a⁷⁴) 'The task of the Translator' in Arendt, H. (ed.) (1969) *Illuminations. Walter Benjamin – Essays and Reflections*, New York: Schocken Books.
- Benjamin, W. (1969b) 'The Work of Art in the Age of the Mechanical Reproduction' in Arendt, H. (ed.) (1969) *Illuminations. Walter Benjamin – Essays and Reflections*, New York: Schocken Books.
- Bluestone, G. (1957) *Novels into Film*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press (2003, data da ed. consultada).
- Bordwell, D. & Thompson, K. (1979) *Film Art: An Introduction*, New York: McGraw-Hill (2004, data da última edição e revisão).
- Bordwell, D. (1985) *Narration in the Fiction Film*, Londres: University of Wisconsin Press.

⁷⁴ A data deste artigo, tal como a de outros do autor, por ter sido publicado postumamente, não é clara. Aqui, indicamos a data da actual compilação.

- Bordwell, D. (1989) *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard: Harvard University Press.
- Bordwell, D. (2008) 'Minding Movies' [On line], [http://www.davidbordwell.net/blog/?p=2004, acedido em 31-03-2010].
- Bordwell, D. (2009) 'Who Will Watch the Movie Watchers?' [On line], [http://www.davidbordwell.net/blog/?p=4804, acedido em 03-03-2010].
- Bowie, J. (2008) *Leer el Cine. La Teoría Literaria en la Teoría Cinematográfica*, Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- Branigan, E. (1992) *Narrative Comprehension and Film*, London: Routledge.
- Bremond, C. (1973) *Logique du Récit*, Paris: Éditions de Seuil.
- Carmo, H. & Ferreira, M. (1998) *Metodologia da Investigação. Guia para Auto-aprendizagem*, Lisboa: Universidade Aberta.
- Chatman, S. (1990) *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press.
- Chatman, S. (1981) 'What novels can do that films can't (and vice versa)', in *Critical Inquiry*, 7(1), pp.121-40.
- Cook, P. & Bernink, M. (eds.) (1999) *The Cinema Book*, London: BFI Publishing.
- Costa, J. (org.) (1994) *100 Dias 100 Filmes*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa & Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura.
- Currie, G. (1995) *Image and Mind. Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Derrida, J. (1996) *Le Monolinguisme de l'Autre ou la Prothèse d'Origine*, Paris: Galilée.
- Eco, U. (2003) *Dizer Quase a Mesma Coisa. Sobre a Tradução*, Algés: Difel.
- Elliot, K. (2004) 'Novels, films, and the word / image wars' in Stam, R. & Raengo, A. (eds.) (2004) *A Companion to Literature and Film*, Oxford: Blackwell, pp. 1-22.
- Fiske, J. (1990) *Introdução ao Estudo da Comunicação*, Rio Tinto: Edições Asa (2004, data da ed. consultada).
- Foucault, M. (2001) *L'Herméneutique du Sujet: Cours au Collège de France (1981-1982)*, Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (2002) *O que é um autor?*, Lisboa: Vega.
- Freeland, C. (1997) 'Cognitive Science and Film Theory' [On line], [http://www.class.uh.edu/COGSCI/CogSciFilmTheory.html, acedido em 28/01/2010].

- Galatariotou (2005) 'The Defences' in Budd, R. & Rusbridger, R. (eds.) (2005) *Introducing Psychoanalysis: Essential Themes and Topics*, Cornwall: Routledge, pp. 15-38.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (1995) *El Relato Cinematográfico*, Barcelona: Paidós.
- Gaudreault, A. & Marion, P. (2004) 'Transécriture and Narrative Mediativity. The Stakes of Intermediality' in Stam, R. & Raengo, A. (eds.) (2004) *A Companion to Literature and Film*, Oxford: Blackwell, pp. 58 - 70.
- Genette, G. (1966) 'Fronteiras da Narrativa' in Barthes, R. et al. (1966) *Análise Estrutural da Narrativa. Seleção de Ensaios da Revista "Communications"*, Rio de Janeiro: Editora Vozes, pp. 255-274.
- Genette G. (1972) *Figures III*, Paris: Éditions du Seuil.
- Genette G. (1982) *Palimpsestes. La Littérature au Second Degré*, Paris: Éditions du Seuil.
- Genette G. (1983) *Nouveau Discours du Récit*, Paris: Éditions du Seuil.
- Hutcheon, L. (2006) *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge.
- Jenkins, H. (2007) 'Transmedia Storytelling 101' [On line], [http://henryjenkins.org/transmedia_storytelling_101/, acessado em 20-06-2009].
- Kristeva, J. (1981) *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Oxford: Basil Blackwell.
- Lacan, J. (1966) *Écrits*, Paris: Éditions du Seuil.
- Leitch, T. (2003) 'Twelve fallacies in contemporary adaptation theory' [On line], *Criticism*, 45 (2), pp. 149-171. [http://findarticles.com/p/articles/mi_m2220/is_2_45/ai_n6143332/, acessado em 25-03-2010].
- Lodge, D. (1993) 'Adapting Nice Work for television' in Reynolds, P. (ed.) (1993) *Novel Images: Literature in Performance*, London and New York: Routledge, pp. 191-203.
- Long, G. (2007) *Transmedia Storytelling. Business, Aesthetics and Production at the Jim Henson Company*, tese de mestrado em Comparative Media Studies, Massachusetts Institute of Technology.
- Lyra, M. (S/D) 'O Adaptador - Fernando Meirelles discute a dificuldade de adaptar obras literárias difíceis de traduzir em imagens' [On line], [<http://revistalingua.uol.com.br/textos.asp?codigo=11643>, acessado em 01-09-2009].
- Mattelart, A. & Mattelart, M. (1997) *História das Teorias da Comunicação*, Porto: Campo de Letras.
- McFarlane, B. (1996) *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford: Oxford University Press (2004, data da ed. consultada).

- McKee, R. (1997) *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, New York: Harper-Collins Publishers.
- McLuhan, M. (1964) *Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem*, Lisboa: Relógio D'Água, pp. 95-101; 167-86; 289-300 (2008, data da ed. consultada).
- McQuillan, M. (ed.) (2000) *The Narrative Reader*, London: Routledge.
- Meirelles, F. (2008a) *Diário de Blindness*, Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- Metz, C. (1964) 'Le cinema: Langue ou Language' [on-line], *Communications*, 4 (4), pp. 52-90. [www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1028, acessado em 08-06-2010].
- Naremore, J. (2000a) *Film Adaptation*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- Naremore, J. (2000b) 'Introduction: Film and the Reign of Adaptation' in Naremore, J. (2000) *Film Adaptation*, New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 1-16.
- Quivy, R. & Campenhoudt, L. (2008) *Manual de Investigação em Ciências Sociais*, Lisboa: Gradiva.
- Ray, R. (2000) 'The Field of "Literature and Film"' in Naremore, J. (2000) *Film Adaptation*, New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 38-53.
- Reis, C. & Lopes, A. (2007) *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Almedina.
- Saramago, J. (1995) *Ensaio sobre a Cegueira*, Lisboa: Caminho (1999, data da ed. consultada).
- Scolari, C. (2009) 'Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production', in *Proceedings for the Annual Meeting of the International Communication Association*, Chicago.
- Serelle, M. (2007) 'Memória Ficcional na Cultura das Mídias' [On line], *Libero*, 10 (20). [http://revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/libero/article/viewDownloadInterstitial/4647/4371, acessado em 06-10-2009].
- Silva, C. (2002) 'Adaptação Cinematográfica de "Mrs. Dalloway" como Tradução' [On line], *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, 2 (2). [http://www.lettras.ufmg.br/rbla/2002_2/artigo11.pdf, acessado em 27-05-2009].
- Sohat, E. (2004) 'Sacred word, Profane Image. Theologies of Adaptation' in Stam, R. & Raengo, A. (eds.) (2004) *A Companion to Literature and Film*, Oxford: Blackwell, pp. 23-45.
- Stam, R. & Raengo, A. (eds.) (2004) *A Companion to Literature and Film*, Oxford: Blackwell.
- Stam, R. & Raengo, A. (eds.) (2005) *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Oxford: Blackwell.

- Stam, R. (2005) 'Introduction' in Stam, R. & Raengo, A. (eds.) (2005) *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Oxford: Blackwell, pp. 1-52.
- Todorov, T. (1966) 'As Categorias da Narrativa Literária' in Barthes, R. *et al.* (1966) *Análise Estrutural da Narrativa. Seleção de Ensaios da Revista "Communications"*, Rio de Janeiro: Editora Vozes, pp. 209-254.
- Todorov, T. (1981) *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris: Éditions du Seuil.⁷⁵
- Zani, R. (2003) 'Intertextualidade: Considerações em torno do dialogismo' [On line], *Em Questão*, 9 (1).
[<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/viewPDFInterstitial/65/25>,
acedido em 21-06-2009].

Outras Fontes

- Burton, T. (real.) (2008) *Sweeney Todd. The Demon Barber of Fleet Street* [DVD] Warner Bros. Pictures e Dreamworks Pictures (prod.), CLMC – Multimédia (distrib. ed. portuguesa).
- Meirelles, F. (real.) (2008b) *Blindness* [DVD]. Focus Features International (prod.), Castello Lopes Multimédia (distrib. ed. portuguesa).
- Jonze, S. (real.) (2003) *Adaptation* [DVD], Columbia Pictures (prod.), LNK Vídeo (distrib. ed. portuguesa).

⁷⁵ Foi usada esta obra por não se ter conseguido aceder àquela onde Bakhtin desenvolve a ideia do dialogismo: Bakhtin, M. (1975) *The Dialogic Imagination: four essays*, Austin: University of Texas Press.

Anexos

Anexo 1

Metodologia de classificação dos filmes enquanto originais e adaptações

A presente classificação foi realizada através da informação disponível nos sítios www.imdb.com e www.wikipedia.com. Estas fontes foram seleccionadas por serem de fácil acesso, por incluírem informação sobre uma grande quantidade de filmes e por serem as mais comumente consultadas na rede.

A informação constante nestes sítios nem sempre se revelou clara ou suficiente para tomar decisões rigorosas. Para evitar a ambiguidade, decidiu-se adoptar os seguintes **critérios de classificação**: a) sempre que era creditado⁷⁶ o autor de uma obra anteriormente formalizada e nomeada a própria obra em ambas as fontes consideradas (na alínea “escrito por” da página do IMDb, e, cumulativamente, na página da wikipedia, na mesma alínea e/ou no texto descritivo), os filmes foram considerados adaptações; b) nos casos em que eram indicados apenas os autores do argumento e da “ideia”, por não haver indícios de que essa ideia tenha sido previamente formalizada (ainda que o possa ter sido), os filmes foram considerados originais; c) nos casos, também verificados, em que a informação era ambígua ou contraditória, procurámos encontrar, caso a caso, em todos os dados fornecidos pelas fontes (nomeadamente a sua possível nomeação para galardões de Melhor Argumento Adaptado ou Original), qual a classificação mais adequada⁷⁷; d) no caso da listagem *100 Dias 100 Filmes*, nem todos os filmes constam no sítio wikipedia, pelo que foi usada também a descrição constante no próprio catálogo para a sua classificação.

⁷⁶ Por “creditado”, entendemos “ao qual foi atribuído crédito ou reconhecimento pela autoria”, de acordo com o sentido da terminologia anglo-saxónica “credited” ou “uncredited”.

⁷⁷ A justificação para a classificação de cada filme foi apresentada, nas páginas seguintes, em nota de rodapé.

Anexo 2

Listagem dos 250 Melhores Filmes de Sempre, pelo sítio www.imdb.com⁷⁸

O presente ranking foi constituído através dos votos dos utilizadores do sítio Internet Movie Database. A inclusão e posição dos filmes no ranking foram determinadas através de uma razão (descrita no final da listagem) entre: a) o número de votos contabilizados para cada filme, e b) a classificação média que lhes foi atribuída pelos votantes, numa escala de 0 a 10 valores. A estes critérios referem-se respectivamente as colunas 4 e 2 da tabela; a última coluna refere-se à nossa classificação dos filmes como original ou adaptação. A listagem inclui uma maioria de filmes norte-americanos e ingleses, mas também filmes produzidos um pouco por todo o mundo.

Posição	Classif.	Título	Votos	Original / Adaptação
1.	9.1	The Shawshank Redemption (1994)	430,406	Adaptação
2.	9.1	The Godfather (1972)	355,756	Adaptação
3.	9.0	The Godfather: Part II (1974)	207,242	Adaptação
4.	8.9	Il buono, il brutto, il cattivo. (1966)	127,701	Original
5.	8.9	Pulp Fiction (1994)	352,897	Original
6.	8.9	Schindler's List (1993)	234,546	Adaptação
7.	8.8	The Dark Knight (2008)	375,422	Adaptação ⁷⁹
8.	8.8	12 Angry Men (1957)	92,289	Adaptação
9.	8.8	One Flew Over the Cuckoo's Nest (1975)	180,037	Adaptação
10.	8.8	Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back (1980)	241,592	Original
11.	8.8	Casablanca (1942)	146,761	Adaptação
12.	8.8	Star Wars (1977)	283,896	Original
13.	8.8	The Lord of the Rings: The Return of the King (2003)	310,128	Adaptação

⁷⁸ Informação constante em <http://www.imdb.com/chart/top>, acedido em 26-06-2009. Aí consta também informação sobre a fórmula de cálculo das votações.

⁷⁹ Apesar de a narrativa do filme ser, *strictu senso*, original, ela é uma sequela da saga baseada nas histórias em banda desenhada *Batman*, questão mencionada por ambos os sítios, que a consideram um trabalho derivativo. Ainda que questionável esta classificação, consideraremos aqui, como é prática corrente, o filme como adaptado.

14.	8.8	Shichinin no samurai (1954)	83,539	Original
15.	8.7	Goodfellas (1990)	193,822	Adaptação
16.	8.7	Rear Window (1954)	101,388	Adaptação
17.	8.7	Cidade de Deus (2002)	136,033	Adaptação
18.	8.7	Raiders of the Lost Ark (1981)	214,494	Original
19.	8.7	C'era una volta il West (1968)	60,401	Original
20.	8.7	The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (2001)	337,661	Adaptação
21.	8.7	Fight Club (1999)	320,227	Adaptação
22.	8.7	Up (2009)	22,824	Original
23.	8.7	The Usual Suspects (1994)	232,515	Original
24.	8.7	Psycho (1960)	122,228	Adaptação
25.	8.6	The Silence of the Lambs (1991)	210,082	Adaptação
26.	8.6	Sunset Blvd. (1950)	45,655	Original
27.	8.6	Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (1964)	137,502	Adaptação
28.	8.6	The Matrix (1999)	327,536	Original
29.	8.6	Memento (2000)	230,295	Adaptação
30.	8.6	North by Northwest (1959)	80,292	Original
31.	8.6	It's a Wonderful Life (1946)	88,291	Adaptação
32.	8.6	Se7en (1995)	234,029	Original
33.	8.6	Citizen Kane (1941)	122,979	Original
34.	8.6	The Lord of the Rings: The Two Towers (2002)	282,613	Adaptação
35.	8.6	Léon (1994)	162,102	Original
36.	8.6	Apocalypse Now (1979)	150,429	Adaptação ⁸⁰
37.	8.5	American Beauty (1999)	254,754	Original
38.	8.5	Taxi Driver (1976)	131,030	Original
39.	8.5	American History X (1998)	187,884	Original

⁸⁰ O filme foi aqui considerado adaptado porque ambas as fontes consultadas apontam o romance de Joseph Conrad *Heart of Darkness* como fonte de inspiração, ainda que, na página do sítio IMDb, essa inspiração seja indicada como não creditada.

40.	8.5	Lawrence of Arabia (1962)	69,646	Adaptação
41.	8.5	Vertigo (1958)	78,557	Adaptação
42.	8.5	WALL·E (2008)	129,896	Original
43.	8.5	Forrest Gump (1994)	251,042	Adaptação
44.	8.5	Paths of Glory (1957)	37,794	Adaptação
45.	8.5	Le fabuleux destin d'Amélie Poulain (2001)	150,422	Original
46.	8.5	M (1931)	33,674	Original ⁸¹
47.	8.5	Double Indemnity (1944)	31,131	Adaptação
48.	8.5	To Kill a Mockingbird (1962)	71,988	Adaptação
49.	8.5	Alien (1979)	153,271	Original
50.	8.5	A Clockwork Orange (1971)	165,449	Adaptação
51.	8.5	The Treasure of the Sierra Madre (1948)	28,076	Adaptação
52.	8.5	The Shining (1980)	149,072	Adaptação
53.	8.5	The Departed (2006)	217,321	Adaptação
54.	8.5	The Third Man (1949)	43,974	Adaptação
55.	8.5	Das Leben der Anderen (2006)	56,882	Original
56.	8.5	Saving Private Ryan (1998)	233,477	Original
57.	8.5	Terminator 2: Judgment Day (1991)	199,305	Original
58.	8.4	Chinatown (1974)	66,855	Original
59.	8.4	The Pianist (2002)	108,943	Adaptação
60.	8.4	Sen to Chihiro no kamikakushi (2001)	82,593	Original
61.	8.4	Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004)	184,839	Original
62.	8.4	City Lights (1931)	22,305	Original
63.	8.4	Aliens (1986)	145,308	Original
64.	8.4	Slumdog Millionaire (2008)	127,146	Adaptação
65.	8.4	Requiem for a Dream (2000)	154,175	Adaptação
66.	8.4	L.A. Confidential (1997)	145,606	Adaptação

⁸¹ Há quem afirme que o filme foi baseado no caso real do assassino em série Peter Kürten, conhecido como “Assassino de Dusseldorf”, mais especificamente num artigo de Egon Jacobson sobre o caso. Por esta inspiração não ter sido creditada por nenhuma das fontes consultadas considerámos aqui o filme original.

67.	8.4	Das Boot (1981)	61,619	Adaptação
68.	8.4	Monty Python and the Holy Grail (1975)	137,137	Original
69.	8.4	The Bridge on the River Kwai (1957)	51,154	Adaptação
70.	8.4	Reservoir Dogs (1992)	180,688	Original
71.	8.4	El laberinto del fauno (2006)	125,344	Original
72.	8.4	Rashômon (1950)	32,223	Adaptação
73.	8.4	Raging Bull (1980)	76,876	Adaptação
74.	8.4	The Maltese Falcon (1941)	44,822	Adaptação
75.	8.4	All About Eve (1950)	30,423	Adaptação ⁸²
76.	8.4	Gran Torino (2008)	72,756	Original
77.	8.4	Modern Times (1936)	29,571	Original
78.	8.4	Singin' in the Rain (1952)	47,699	Original
79.	8.3	Some Like It Hot (1959)	57,794	Original
80.	8.3	Rebecca (1940)	30,162	Adaptação
81.	8.3	Der Untergang (2004)	66,926	Adaptação
82.	8.3	Metropolis (1927)	32,998	Original ⁸³
83.	8.3	The Prestige (2006)	163,198	Adaptação
84.	8.3	The Apartment (1960)	30,513	Original
85.	8.3	Amadeus (1984)	83,599	Adaptação
86.	8.3	The Elephant Man (1980)	48,631	Adaptação
87.	8.3	La vita è bella (1997)	89,684	Original
88.	8.3	2001: A Space Odyssey (1968)	139,056	Adaptação
89.	8.3	Nuovo Cinema Paradiso (1988)	37,892	Original
90.	8.3	The Great Dictator (1940)	30,692	Original
91.	8.3	Once Upon a Time in America (1984)	60,320	Adaptação
92.	8.3	Full Metal Jacket (1987)	128,126	Adaptação

⁸² O filme foi aqui considerado adaptado porque ambas as fontes consultadas apontam o romance de Mary Orr *The Wisdom of Eve* como fonte de inspiração, ainda que, na página do sítio IMDb, essa inspiração seja indicada como não creditada.

⁸³ O guião de *Metropolis* foi escrito por Thea von Harbou; posteriormente, a autora transformou a história em romance, o qual acabou por ser publicado antes do lançamento do filme. Ainda assim, considerámos o filme original visto que a ideia foi primeiramente pensada para filme.

93.	8.3	The Great Escape (1963)	53,006	Adaptação
94.	8.3	Ladri di biciclette (1948)	22,180	Adaptação
95.	8.3	Back to the Future (1985)	170,630	Original
96.	8.3	The Sting (1973)	56,643	Original
97.	8.3	Mr. Smith Goes to Washington (1939)	28,723	Original
98.	8.3	Star Trek (2009)	74,975	Adaptação
99.	8.3	Sin City (2005)	217,683	Adaptação
100.	8.3	Touch of Evil (1958)	27,993	Adaptação
101.	8.3	On the Waterfront (1954)	35,029	Adaptação
102.	8.3	The Wrestler (2008)	60,073	Original
103.	8.3	Braveheart (1995)	208,682	Original
104.	8.3	Det sjunde inseglet (1957)	30,716	Adaptação
105.	8.3	Hotel Rwanda (2004)	76,747	Original
106.	8.3	Batman Begins (2005)	231,758	Adaptação
107.	8.3	Indiana Jones and the Last Crusade (1989)	150,634	Original
108.	8.3	Jaws (1975)	119,102	Adaptação
109.	8.3	No Country for Old Men (2007)	163,057	Adaptação
110.	8.3	Strangers on a Train (1951)	28,716	Adaptação
111.	8.3	The Green Mile (1999)	164,679	Adaptação
112.	8.3	Blade Runner (1982)	161,387	Adaptação
113.	8.3	Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi (1983)	185,249	Original
114.	8.3	Unforgiven (1992)	82,138	Original
115.	8.2	Gladiator (2000)	236,432	Original
116.	8.2	The Manchurian Candidate (1962)	30,748	Adaptação
117.	8.2	Notorious (1946)	26,666	Adaptação
118.	8.2	High Noon (1952)	29,399	Adaptação
119.	8.2	Per qualche dollaro in più (1965)	33,899	Original
120.	8.2	Oldboy (2003)	76,630	Adaptação
121.	8.2	Cool Hand Luke (1967)	38,439	Adaptação
122.	8.2	The Big Sleep (1946)	24,863	Adaptação

123.	8.2	Die Hard (1988)	154,973	Adaptação
124.	8.2	Fargo (1996)	143,991	Original
125.	8.2	The Wizard of Oz (1939)	89,066	Adaptação
126.	8.2	The General (1926)	16,774	Adaptação
127.	8.2	Mononoke-hime (1997)	55,121	Original
128.	8.2	Witness for the Prosecution (1957)	14,782	Adaptação
129.	8.2	There Will Be Blood (2007)	106,196	Adaptação
130.	8.2	The Hangover (2009)	27,593	Original
131.	8.2	Donnie Darko (2001)	178,560	Original
132.	8.2	Smultronstället (1957)	17,112	Original
133.	8.2	It Happened One Night (1934)	21,117	Adaptação
134.	8.2	Yojimbo (1961)	24,747	Original
135.	8.2	Heat (1995)	122,739	Original
136.	8.2	Kind Hearts and Coronets (1949)	10,839	Adaptação
137.	8.2	Annie Hall (1977)	55,712	Original
138.	8.2	Ran (1985)	29,707	Adaptação
139.	8.2	The Deer Hunter (1978)	75,136	Original ⁸⁴
140.	8.2	The Sixth Sense (1999)	209,004	Original
141.	8.2	Ben-Hur (1959)	50,176	Adaptação
142.	8.2	Kill Bill: Vol. 1 (2003)	196,366	Original
143.	8.2	Judgment at Nuremberg (1961)	11,544	Original
144.	8.2	Platoon (1986)	93,307	Original
145.	8.2	Into the Wild (2007)	70,905	Adaptação
146.	8.2	Les diaboliques (1955)	11,603	Adaptação
147.	8.2	Le salaire de la peur (1953)	11,505	Adaptação
148.	8.2	Le notti di Cabiria (1957)	8,889	Adaptação
149.	8.2	Million Dollar Baby (2004)	116,786	Adaptação
150.	8.1	Butch Cassidy and the Sundance Kid (1969)	49,495	Original

⁸⁴ Apesar de ser assumido, no sítio wikipédia, que os autores do filme se inspiraram livremente no livro *Three Comrades*, de Erich Maria Remarque, nenhum dos sítios consultados atribui créditos autorais a esta obra, pelo que o filme foi aqui considerado original.

151.	8.1	The Bourne Ultimatum (2007)	119,153	Adaptação
152.	8.1	8½ (1963)	23,397	Original
153.	8.1	Life of Brian (1979)	80,692	Original
154.	8.1	The Grapes of Wrath (1940)	19,733	Adaptação
155.	8.1	The Big Lebowski (1998)	148,846	Original
156.	8.1	Snatch. (2000)	143,019	Original
157.	8.1	The Gold Rush (1925)	17,459	Original
158.	8.1	The Night of the Hunter (1955)	21,202	Adaptação
159.	8.1	The Graduate (1967)	66,418	Adaptação
160.	8.1	Finding Nemo (2003)	137,732	Original
161.	8.1	Stand by Me (1986)	77,190	Adaptação
162.	8.1	The Killing (1956)	20,816	Adaptação
163.	8.1	Ratatouille (2007)	106,525	Original
164.	8.1	Gandhi (1982)	42,752	Original
165.	8.1	Amores perros (2000)	51,426	Original
166.	8.1	Dog Day Afternoon (1975)	49,621	Adaptação
167.	8.1	Brief Encounter (1945)	10,884	Adaptação
168.	8.1	Gone with the Wind (1939)	66,863	Adaptação
169.	8.1	Trainspotting (1996)	129,156	Adaptação
170.	8.1	The Lion King (1994)	110,379	Original
171.	8.1	Scarface (1983)	126,960	Adaptação ⁸⁵
172.	8.1	Sunrise: A Song of Two Humans (1927)	9,120	Adaptação
173.	8.1	The Wild Bunch (1969)	26,576	Original
174.	8.1	The Thing (1982)	63,715	Adaptação
175.	8.1	V for Vendetta (2005)	184,947	Adaptação
176.	8.1	Groundhog Day (1993)	113,836	Original
177.	8.1	The Terminator (1984)	151,000	Original
178.	8.1	Sleuth (1972)	14,373	Adaptação

⁸⁵ O filme foi considerado adaptado pois, apesar de os créditos da sua autoria serem atribuídos apenas a Oliver Stone, este é um *remake* do filme com o mesmo nome de 1932, realizado por Howard Hawks, e ambos os sítios fazem referência a esta inspiração.

179.	8.1	Harvey (1950)	19,836	Adaptação
180.	8.1	Toy Story (1995)	119,881	Original
181.	8.1	The Kid (1921)	10,671	Original
182.	8.1	The Hustler (1961)	21,735	Adaptação
183.	8.1	The Princess Bride (1987)	111,056	Adaptação
184.	8.1	Umberto D. (1952)	7,075	Original
185.	8.1	Shadow of a Doubt (1943)	17,745	Original
186.	8.1	The Best Years of Our Lives (1946)	14,902	Adaptação
187.	8.1	The Incredibles (2004)	133,825	Original
188.	8.1	The Curious Case of Benjamin Button (2008)	96,088	Adaptação
189.	8.1	Twelve Monkeys (1995)	144,881	Adaptação
190.	8.1	Lock, Stock and Two Smoking Barrels (1998)	104,670	Original
191.	8.1	Children of Men (2006)	131,142	Adaptação
192.	8.1	Låt den rätte komma in (2008)	25,583	Adaptação
193.	8.1	Stalag 17 (1953)	17,838	Adaptação
194.	8.0	The Ox-Bow Incident (1943)	7,551	Adaptação
195.	8.0	Hotaru no haka (1988)	27,938	Adaptação
196.	8.0	Casino (1995)	90,440	Adaptação
197.	8.0	Duck Soup (1933)	22,874	Original
198.	8.0	La battaglia di Algeri (1966)	11,066	Original
199.	8.0	The Lady Vanishes (1938)	14,942	Adaptação
200.	8.0	The African Queen (1951)	29,585	Adaptação
201.	8.0	Dial M for Murder (1954)	24,262	Adaptação
202.	8.0	Letters from Iwo Jima (2006)	45,345	Adaptação
203.	8.0	Anatomy of a Murder (1959)	13,486	Adaptação
204.	8.0	In Bruges (2008)	69,610	Original
205.	8.0	The Adventures of Robin Hood (1938)	19,861	Original
206.	8.0	A Streetcar Named Desire (1951)	28,238	Adaptação
207.	8.0	The Conversation (1974)	27,564	Original
208.	8.0	King Kong (1933)	33,110	Original

209.	8.0	The Exorcist (1973)	87,328	Adaptação
210.	8.0	The Lost Weekend (1945)	10,222	Adaptação
211.	8.0	Ed Wood (1994)	62,950	Adaptação
212.	8.0	La strada (1954)	14,620	Original
213.	8.0	Who's Afraid of Virginia Woolf? (1966)	16,060	Adaptação
214.	8.0	Le scaphandre et le papillon (2007)	22,676	Adaptação
215.	8.0	His Girl Friday (1940)	17,684	Adaptação
216.	8.0	Rope (1948)	25,649	Adaptação
217.	8.0	Changeling (2008)	40,178	Original
218.	8.0	All Quiet on the Western Front (1930)	18,075	Adaptação
219.	8.0	Rosemary's Baby (1968)	41,369	Adaptação
220.	8.0	Bonnie and Clyde (1967)	34,642	Original
221.	8.0	Safety Last! (1923)	4,403	Original
222.	8.0	Crash (2004/I)	147,384	Original
223.	8.0	Sweet Smell of Success (1957)	7,454	Adaptação
224.	8.0	The Philadelphia Story (1940)	24,107	Adaptação
225.	8.0	Network (1976)	27,300	Original
226.	8.0	Manhattan (1979)	32,623	Original
227.	8.0	Frankenstein (1931)	19,873	Adaptação
228.	8.0	Patton (1970)	34,124	Adaptação
229.	8.0	Kill Bill: Vol. 2 (2004)	153,434	Original
230.	8.0	Great Expectations (1946)	8,361	Adaptação
231.	8.0	The Day the Earth Stood Still (1951)	29,574	Adaptação
232.	8.0	Big Fish (2003)	116,439	Adaptação
233.	8.0	Magnolia (1999)	106,922	Original
234.	8.0	Laura (1944)	12,086	Adaptação
235.	8.0	Arsenic and Old Lace (1944)	25,696	Adaptação
236.	8.0	Wo hu cang long (2000)	97,053	Adaptação
237.	8.0	Mystic River (2003)	98,329	Adaptação
238.	8.0	Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (1922)	25,053	Adaptação

239.	8.0	Little Miss Sunshine (2006)	126,058	Original
240.	8.0	Glory (1989)	49,513	Adaptação ⁸⁶
241.	8.0	Roman Holiday (1953)	26,335	Original
242.	8.0	Good Will Hunting (1997)	126,439	Original
243.	8.0	Rocky (1976)	77,779	Original
244.	8.0	La dolce vita (1960)	16,787	Original
245.	8.0	My Man Godfrey (1936)	6,637	Adaptação
246.	8.0	In the Heat of the Night (1967)	19,730	Adaptação
247.	8.0	Harold and Maude (1971)	24,639	Original
248.	8.0	Spartacus (1960)	43,182	Adaptação
249.	8.0	The Red Shoes (1948)	6,324	Adaptação
250.	8.0	Bringing Up Baby (1938)	20,649	Original

Razão entre filmes originais e adaptados neste ranking:

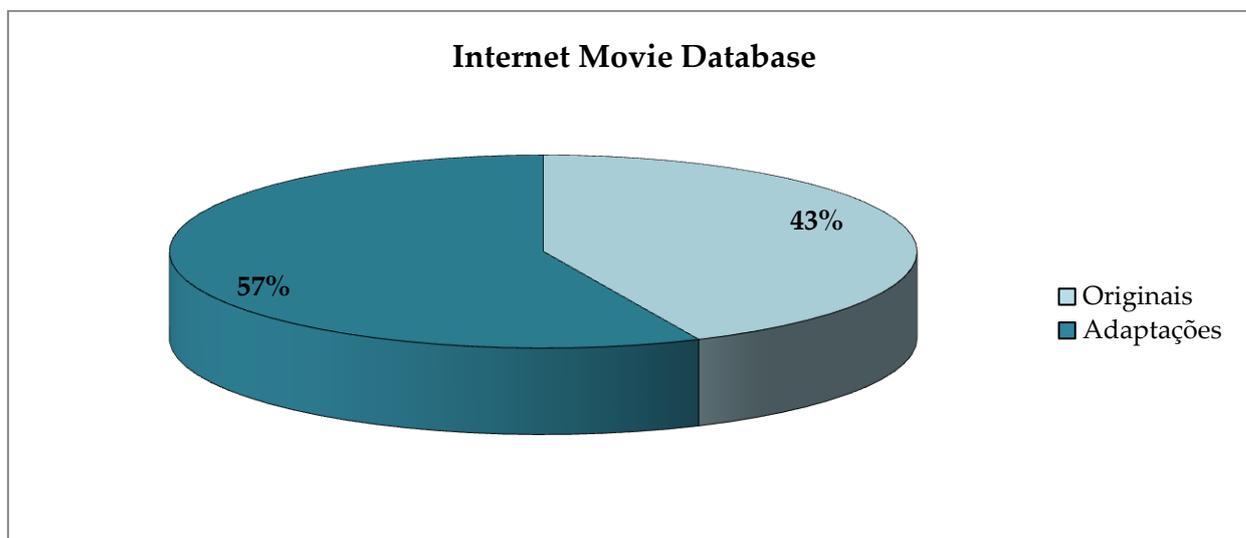


Gráfico 2. *Ratio* entre filmes originais e adaptados no ranking dos 250 melhores filmes de sempre, da IMDB – Internet Movie DataBase.

⁸⁶ Apesar de o sítio wikipédia identificar apenas como autor do filme o seu guionista, Kevin Jarre, considerámos o filme como adaptação visto que, em primeiro lugar, é assumido que a história é contada pelo ponto de vista do oficial Robert Gould Shaw, e, por outro, no sítio IMDb, é indicado que a história se baseia nas cartas deste oficial, bem como nos livros *Lay This Laurel*, de Lincoln Kirstein, e *One Gallant Rush*, de Peter Burchard.

Anexo 3

Ranking da AFI *100 Years... 100 Movies* (10th Anniversary Edition - 2007)⁸⁷

Este ranking foi constituído em 2007, pelo AFI – American Film Institute, e corresponde à actualização de uma primeira listagem, realizada em 1998. O ranking foi determinado pela votação de mais de 1500 artistas e figuras da indústria cinematográfica, de entre uma lista de 400 filmes escolhidos pelo AFI. Inclui apenas filmes norte-americanos.

Posição	Lista de 2007	Data	Original / Adaptação
1.	Citizen Kane	1941	Original
2.	The Godfather	1972	Adaptação
3.	Casablanca	1942	Adaptação
4.	Raging Bull	1980	Adaptação
5.	Singin' in the Rain	1952	Original
6.	Gone with the Wind	1939	Adaptação
7.	Lawrence of Arabia	1962	Adaptação
8.	Schindler's List	1993	Adaptação
9.	Vertigo	1958	Adaptação
10.	The Wizard of Oz	1939	Adaptação
11.	City Lights	1931	Original
12.	The Searchers	1956	Adaptação
13.	Star Wars Episode IV: A New Hope	1977	Original
14.	Psycho	1960	Adaptação
15.	2001: A Space Odyssey	1968	Adaptação
16.	Sunset Boulevard	1950	Original
17.	The Graduate	1967	Adaptação
18.	The General	1927	Adaptação
19.	On the Waterfront	1954	Adaptação
20.	It's a Wonderful Life	1946	Adaptação
21.	Chinatown	1974	Original
22.	Some Like It Hot	1959	Original

⁸⁷ Informação constante em <http://connect.afi.com/site/DocServer/100Movies.pdf?docID=301>, acedido em 26-06-2009.

23.	The Grapes of Wrath	1940	Adaptação
24.	E.T. the Extra-Terrestrial	1982	Original
25.	To Kill a Mockingbird	1962	Adaptação
26.	Mr. Smith Goes to Washington	1939	Original
27.	High Noon	1952	Adaptação
28.	All About Eve	1950	Adaptação ⁸⁸
29.	Double Indemnity	1944	Adaptação
30.	Apocalypse Now	1979	Adaptação ⁸⁹
31.	The Maltese Falcon	1941	Adaptação
32.	The Godfather Part II	1974	Adaptação
33.	One Flew Over the Cuckoo's Nest	1975	Adaptação
34.	Snow White and the Seven Dwarfs	1937	Adaptação
35.	Annie Hall	1977	Original
36.	The Bridge on the River Kwai	1957	Adaptação
37.	The Best Years of Our Lives	1946	Adaptação
38.	The Treasure of the Sierra Madre	1948	Adaptação
39.	Dr. Strangelove	1964	Adaptação
40.	The Sound of Music	1965	Adaptação
41.	King Kong	1933	Original
42.	Bonnie and Clyde	1967	Original
43.	Midnight Cowboy	1969	Adaptação
44.	The Philadelphia Story	1940	Adaptação
45.	Shane	1953	Adaptação
46.	It Happened One Night	1934	Adaptação
47.	A Streetcar Named Desire	1951	Adaptação
48.	Rear Window	1954	Adaptação
49.	Intolerance	1916	Original
50.	The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring	2001	Adaptação
51.	West Side Story	1961	Adaptação
52.	Taxi Driver	1976	Original

⁸⁸ O filme foi aqui considerado adaptado porque ambas as fontes consultadas apontam o romance de Mary Orr *The wisdom of Eve* como fonte de inspiração, ainda que, na página do sítio IMDb, essa inspiração seja indicada como não creditada.

⁸⁹ O filme foi aqui considerado adaptado porque ambas as fontes consultadas apontam o romance de Joseph Conrad *Heart of Darkness* como fonte de inspiração, ainda que, na página do sítio IMDb, essa inspiração seja indicada como não creditada.

53.	The Deer Hunter	1978	Original ⁹⁰
54.	MASH	1970	Adaptação
55.	North by Northwest	1959	Original
56.	Jaws	1975	Adaptação
57.	Rocky	1976	Original
58.	The Gold Rush	1925	Original
59.	Nashville	1975	Original
60.	Duck Soup	1933	Original
61.	Sullivan's Travels	1941	Original
62.	American Graffiti	1973	Original
63.	Cabaret	1972	Adaptação
64.	Network	1976	Original
65.	The African Queen	1951	Adaptação
66.	Raiders of the Lost Ark	1981	Original
67.	Who's Afraid of Virginia Woolf?	1966	Adaptação
68.	Unforgiven	1992	Original
69.	Tootsie	1982	Original
70.	A Clockwork Orange	1971	Adaptação
71.	Saving Private Ryan	1998	Original
72.	The Shawshank Redemption	1994	Adaptação
73.	Butch Cassidy and the Sundance Kid	1969	Original
74.	The Silence of the Lambs	1991	Adaptação
75.	In the Heat of the Night	1967	Adaptação
76.	Forrest Gump	1994	Adaptação
77.	All the President's Men	1976	Adaptação
78.	Modern Times	1936	Original
79.	The Wild Bunch	1969	Original
80.	The Apartment	1960	Original
81.	Spartacus	1960	Adaptação
82.	Sunrise: A Song of Two Humans	1927	Adaptação
83.	Titanic	1997	Original
84.	Easy Rider	1969	Original

⁹⁰ Apesar de ser assumido, no sítio wikipédia, que os autores do filme se inspiraram livremente no livro *Three Comrades*, de Erich Maria Remarque, nenhum dos sítios consultados atribui créditos autorais a esta obra, pelo que o filme foi aqui considerado original.

85.	A Night at the Opera	1935	Original
86.	Platoon	1986	Original
87.	12 Angry Men	1957	Adaptação
88.	Bringing Up Baby	1938	Original
89.	The Sixth Sense	1999	Original
90.	Swing Time	1936	Adaptação
91.	Sophie's Choice	1982	Adaptação
92.	Goodfellas	1990	Adaptação
93.	The French Connection	1971	Adaptação
94.	Pulp Fiction	1994	Original
95.	The Last Picture Show	1971	Adaptação
96.	Do the Right Thing	1989	Original
97.	Blade Runner	1982	Adaptação
98.	Yankee Doodle Dandy	1942	Original
99.	Toy Story	1995	Original
100.	Ben-Hur	1959	Adaptação

Razão entre filmes originais e adaptados nesta listagem:

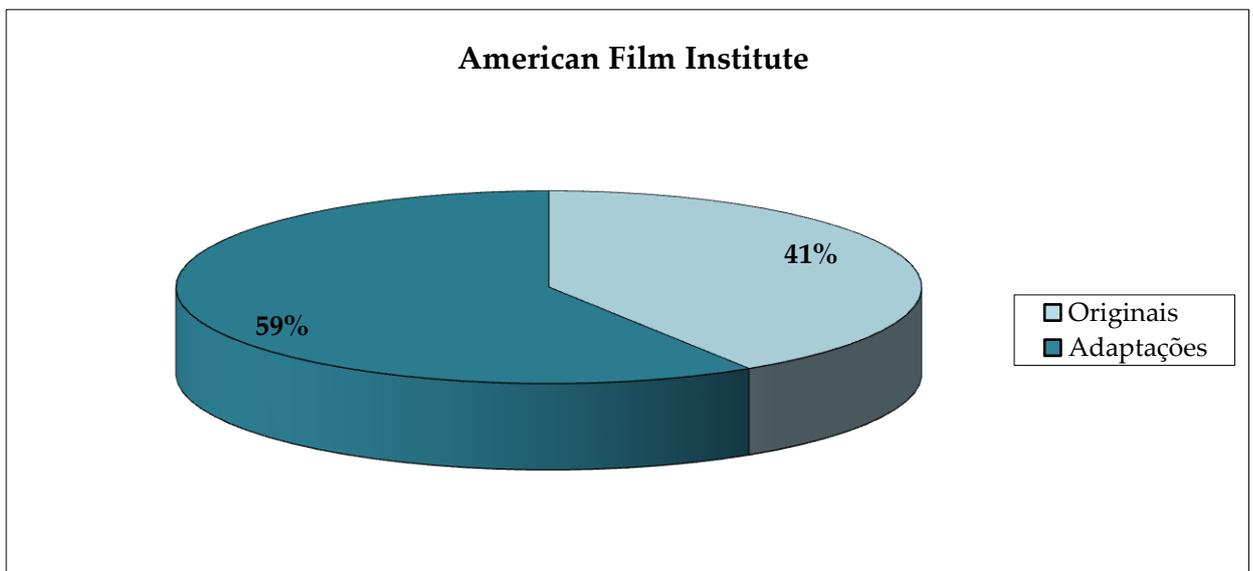


Gráfico 3. *Ratio* entre filmes originais e adaptados no ranking *100 Years... 100 Movies*, do American Film Institute

Anexo 4

Óscares da Academia para Melhor Filme⁹¹

Foram aqui considerados os Óscares atribuídos anualmente pela Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS), na categoria de Melhor Filme. Ainda que os filmes sejam actualmente agrupados sob este nome, os galardões considerados já tiveram diversas nomenclaturas desde que começaram a ser atribuídos, a saber: *Outstanding Picture* (de 1927/28 a 1928/29), *Outstanding Production* (de 1929/30 a 1940), *Outstanding Motion Picture* (de 1941 a 1943), *Best Motion Picture* (de 1944 a 1961) e *Best Picture* (de 1962 até ao presente). Os galardões premeiam sobretudo filmes americanos, mas também incluem produções estrangeiras, ainda que em muito inferior proporção.

Ano	Filme	Original / Adaptação
1920s		
1927-1928	Wings	Original
1928-1929	The Broadway Melody	Original
1929-1930	All Quiet on the Western Front	Adaptação
1930s		
1930-1931	Cimarron	Adaptação
1931-1932	Grand Hotel	Adaptação
1932-1933	Cavalcade	Adaptação
1934	It Happened One Night	Adaptação
1935	Mutiny on the Bounty	Adaptação
1936	The Great Ziegfeld	Original
1937	The Life of Emile Zola	Original
1938	You Can't Take It With You	Adaptação
1939	Gone with the Wind	Adaptação
1940s		
1940	Rebecca	Adaptação
1941	How Green Was My Valley	Adaptação
1942	Mrs. Miniver	Adaptação
1943	Casablanca	Adaptação
1944	Going My Way	Original

⁹¹ Informação constante em <http://www.oscars.org/awards/academyawards/oscarlegacy/bestpictures/index.html>, acedido em 26-06-2009. Inclui ainda informação recolhida entretanto, sobre Óscar atribuído em 2010, em http://oscar.go.com/oscar-night/winners?cid=10_oscars_gridLayout_hot, acedido em 14-03-2010.

1945	The Lost Weekend	Adaptação
1946	The Best Years of Our Lives	Adaptação
1947	Gentleman's Agreement	Adaptação
1948	Hamlet	Adaptação
1949	All the King's Men	Adaptação
1950s		
1950	All About Eve	Adaptação ⁹²
1951	An American in Paris	Adaptação ⁹³
1952	The Greatest Show on Earth	Original
1953	From Here to Eternity	Adaptação
1954	On the Waterfront	Adaptação
1955	Marty	Adaptação
1956	Around the World in 80 Days	Adaptação
1957	The Bridge on the River Kwai	Adaptação
1958	Gigi	Adaptação
1959	Ben-Hur	Adaptação
1960s		
1960	The Apartment	Original
1961	West Side Story	Adaptação
1962	Lawrence of Arabia	Adaptação
1963	Tom Jones	Adaptação
1964	My Fair Lady	Adaptação
1965	The Sound of Music	Adaptação
1966	A Man for All Seasons	Adaptação
1967	In the Heat of the Night	Adaptação
1968	Oliver!	Adaptação
1969	Midnight Cowboy	Adaptação
1970s		
1970	Patton	Adaptação
1971	The French Connection	Adaptação

⁹² O filme foi aqui considerado adaptado porque ambas as fontes consultadas apontam o romance de Mary Orr *The wisdom of Eve* como fonte de inspiração, ainda que, na página do sítio IMDb, essa inspiração seja indicada como não creditada.

⁹³ Apesar de ambas as fontes consultadas atribuírem os créditos de autoria apenas a Alan Jay Lerner, autor do guião, a história fundamental do filme foi assumidamente baseada na composição sinfónica de George Gershwin (1928). Sabemos que a adaptação de narrativas de meios muito diferentes, como acontece com a música, implica alterações (ou adições) muito significativas; no entanto, a narrativa sobre a qual se desenrola o filme já era sugerida por esta composição musical pelo que se considerou tratar-se de uma adaptação.

1972	The Godfather	Adaptação
1973	The Sting	Original
1974	The Godfather Part II	Adaptação
1975	One Flew Over the Cuckoo's Nest	Adaptação
1976	Rocky	Original
1977	Annie Hall	Original
1978	The Deer Hunter	Original ⁹⁴
1979	Kramer vs. Kramer	Adaptação
1980s		
1980	Ordinary People	Adaptação
1981	Chariots of Fire	Original
1982	Gandhi	Original
1983	Terms of Endearment	Adaptação
1984	Amadeus	Adaptação
1985	Out of Africa	Adaptação
1986	Platoon	Original
1987	The Last Emperor	Adaptação
1988	Rain Man	Original
1989	Driving Miss Daisy	Adaptação
1990s		
1990	Dances with Wolves	Adaptação
1991	The Silence of the Lambs	Adaptação
1992	Unforgiven	Original
1993	Schindler's List	Adaptação
1994	Forrest Gump	Adaptação
1995	Braveheart	Original
1996	The English Patient	Adaptação
1997	Titanic	Original
1998	Shakespeare in Love	Original
1999	American Beauty	Original
2000s		
2000	Gladiator	Original
2001	A Beautiful Mind	Adaptação
2002	Chicago	Adaptação

⁹⁴ Apesar de ser assumido, no sítio wikipédia, que os autores do filme se inspiraram livremente no livro *Three Comrades*, de Erich Maria Remarque, nenhum dos sítios consultados atribui créditos autorais a esta obra, pelo que o filme foi aqui considerado original.

2003	The Lord of the Rings: The Return of the King	Adaptação
2004	Million Dollar Baby	Adaptação
2005	Crash	Original
2006	The Departed	Adaptação
2007	No Country for Old Men	Adaptação
2008	Slumdog Millionaire	Adaptação
2009	The Hurt Locker	Original

Resultados da análise à razão entre filmes originais e adaptados nesta listagem:

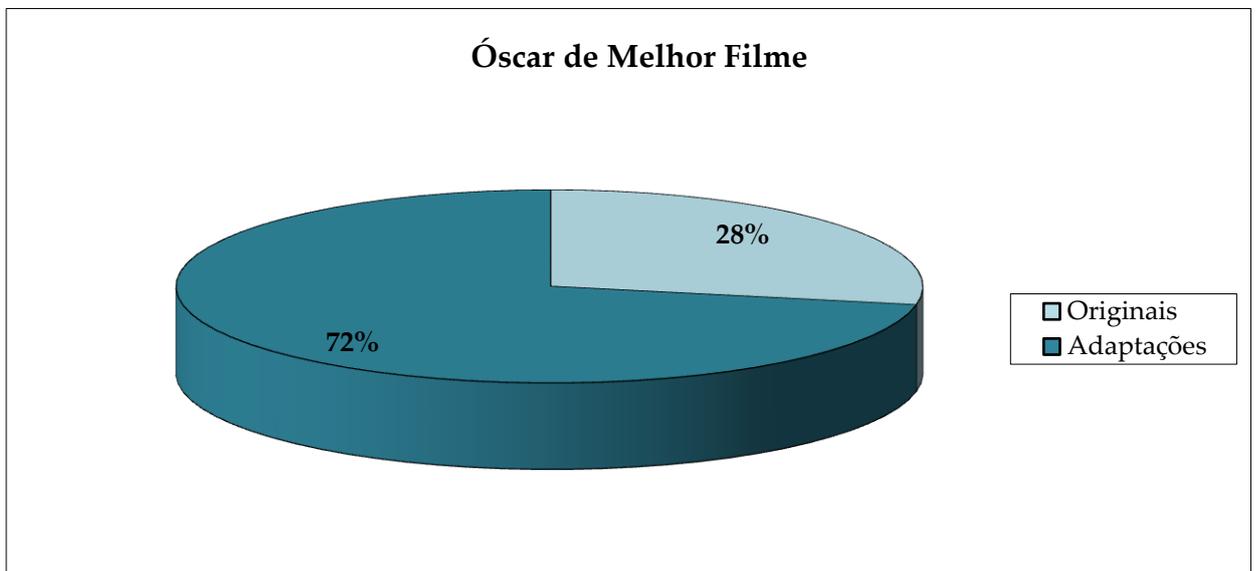


Gráfico 4. *Ratio* de filmes originais e adaptações, entre os Óscares de Melhor Filme.

Anexo 5

Catálogo 100 Dias 100 Filmes, Cinemateca Portuguesa e Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura

Esta listagem, que abarca apenas a produção cinematográfica europeia até 1994, está patente no catálogo com o mesmo nome, organizado pelo cineasta português João Bénard da Costa, director da Cinemateca Portuguesa, por ocasião da efeméride Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura (Costa, 1994). Foi constituída pelos resultados de um inquérito respondido por 70 personalidades ligadas ao mundo do cinema europeu e não coloca os filmes numa lógica hierárquica de valor.

Neste caso, alguns filmes da listagem não são descritos nos sítios consultados, pelo que usámos, para identificá-los como originais ou adaptados, a informação presente no próprio catálogo.

Nº	Título	Ano	Original / Adaptação
1	Nosferatu, eine symphonie dês grauens	1922	Adaptação
2	La règle du jeu	1939	Original ⁹⁵
3	M	1931	Original ⁹⁶
4	L'Atalante	1934	Original
5	Ivan Groznyy	1944	Original*
6	La Passion de Jeanne d'Arc	1928	Original ⁹⁷
7	Der blaue engel	1930	Adaptação
8	Napoléon	1927	Original
9	Viaggio in Italia	1954	Original ⁹⁸
10	Der Letzte Mann	1924	Original
11	Gertrud	1964	Adaptação
12	Roma, Città Aperta	1945	Original
13	À bout de souffle	1960	Original
14	Bronenosets Potyomkin	1925	Original

⁹⁵ Segundo o sítio wikipedia, o filme terá sido baseado numa comédia de costumes de seu nome *Les Caprices de Marianne*, de Alfred de Musset, mas nem uma fonte nem a outra atribui créditos ao autor, pelo considerámos aqui o filme original.

⁹⁶ Há quem afirme que o filme foi baseado no caso real do assassino em série Peter Kürten, conhecido como "Assassino de Dusseldorf", mais especificamente num artigo de Egon Jacobson sobre o caso. Por esta inspiração não ter sido creditada por nenhuma das fontes, considerámos aqui o filme original.

⁹⁷ O filme é baseado, segundo o sítio wikipedia, nos registos do julgamento de Joanne D'Arc, mas não são, em nenhuma das fontes, atribuídos créditos a outros autores que não os do filme.

⁹⁸ Ambos os sítios indicam uma possível inspiração no romance *Duo*, de Colette, mas em nenhum dos dois ela consta como creditada, pelo que o filme foi considerado original.

15	Le carosse d'or	1952	Adaptação*
16	Les Enfants du Paradis	1945	Original
17	Die büchse der Pandora	1929	Adaptação
18	Lola Montés	1955	Adaptação
19	The 39 steps	1935	Adaptação
20	Casque D'Or	1952	Adaptação
21	Viridiana	1961	Adaptação ⁹⁹
22	Ordet	1955	Adaptação
23	Il gattopardo	1963	Adaptação
24	Paisà	1947	Original
25	Pickpocket	1960	Original
26	Les Vacances de Monsieur Hulot	1953	Original
27	Vredens Dag	1943	Adaptação ¹⁰⁰
28	L'Avventura	1960	Original
29	Playtime	1967	Original
30	La Grande Illusion	1937	Original
31	Madame de...	1953	Adaptação
32	Senso	1954	Adaptação
33	Zemlia	1930	Original
34	Partie de campagne	1936	Adaptação
35	Persona	1966	Original
36	L'Age D'Or	1930	Original ¹⁰¹
37	Le plaisir	1952	Adaptação
38	Les 400 Coups	1959	Original ¹⁰²
39	Ladri di biciclette	1948	Adaptação
40	Otto e Mezzo	1963	Original
41	Pierrot le fou	1965	Adaptação

⁹⁹ O filme foi considerado adaptado porque ambas as fontes consideram que o filme foi inspirado no romance *Halma*, de Benito Pérez Galdós, ainda que o IMDb apresente esta inspiração com não creditada e a wikipedia o considere uma adaptação livre.

¹⁰⁰ Apesar de o sítio IMDb dar a inspiração na peça *Anne Pedersdotter*, de Hans Wiers-Jensen, como não creditada, ambas as fontes mencionam este texto como base para o filme, pelo que foi considerado adaptação.

¹⁰¹ O sítio IMDb menciona a inspiração em escritos de Marquês de Sade, sem especificar qual, mas como não creditada. O sítio wikipedia também menciona a inspiração em *Les 120 journées de Sodome ou l'école du libertinage*, do referido autor, mas apenas para inspiração de algumas cenas e títulos (intertitles) finais, pelo que o filme foi considerado original.

¹⁰² Apesar de o sítio IMDb apontar, nos créditos autorais, M. Moussy e F. Truffaud como responsáveis pela adaptação, não é mencionada qualquer obra anterior. Como, no sítio wikipedia, é referida a nomeação para o Óscar de Melhor Argumento Original, o filme foi considerado original.

42	Hiroshima, Mon Amour	1959	Original
43	Das Kabinett des Dr. Caligari	1920	Original
44	The lady vanishes	1938	Adaptação
45	Le mépris	1963	Adaptação
46	Metropolis	1927	Original ¹⁰³
47	Tristana	1970	Adaptação
48	Black Narcissus	1947	Adaptação
49	Jules et Jim	1962	Adaptação
50	Le voyage dans la lune	1902	Adaptação
51	Zéro de Conduite	1933	Original
52	Andrei Rubliov	1966	Original
53	Un Chien Andalou	1929	Original
54	Der tiger von eschnapur e Das indische grabmal	1959	Adaptação
55	La belle et la bête	1946	Adaptação
56	Berg – ejvind och hans hustru	1918	Adaptação
57	Un condamné à mort s'est échappé	1956	Adaptação
58	Smultronstället	1957	Original
59	Amarcord	1974	Original
60	Celovek s Kinoapparatom	1929	Original
61	Die Niebelungen	1924	Adaptação ¹⁰⁴
62	O Thiassos	1975	Original
63	Peeping Tom	1960	Original
64	Amor de perdição	1978	Adaptação ¹⁰⁵
65	Boudu sauvé des eaux	1932	Adaptação
66	Cabiria	1914	Adaptação
67	Dr. Mabuse, der spieler	1922	Adaptação
68	La dolce vita	1960	Original
69	Im Lauf der Zeit	1976	Original
70	La Maman et la Putain	1973	Original
71	Popiol i diament (Cinzas e Diamantes)	1958	Adaptação

¹⁰³ O guião de *Metropolis* foi escrito por Thea von Harbou; posteriormente, a autora transformou a história em romance, o qual acabou por ser publicado antes do lançamento do filme. Ainda assim, considerámos o filme original visto que a ideia foi primeiramente pensada para filme.

¹⁰⁴ Apesar de o sítio IMDb apenas atribuir os créditos de autoria do filme a Fritz Lang e Thea von Harbou, os guionistas, o sítio wikipedia refere que a história se baseia num poema épico *Nibelungenlied*, escrito em cerca de 1200 b.c., pelo que considerámos o filme adaptado.

¹⁰⁵ O sítio wikipedia não tem página específica sobre o filme, de 1978, mas referencia-o na filmografia do realizador António Lopes Ribeiro, tal como acontece com a obra original (1862), do escritor Camilo Castelo Branco.

72	The third man	1949	Adaptação
73	Aleksandr Niévskii	1938	Original
74	Belle de jour	1967	Adaptação
75	Faust	1926/60	Adaptação
76	Der Müde Tod (Weary Death)	1921	Original
77	French Can-Can	1955	Original ¹⁰⁶
78	Körkarlen (A carroça fantasma)	1921	Adaptação
79	Muriel, ou le Temps d'un Retour	1963	Original
80	Ossessione	1943	Adaptação
81	Les Parapluies de Cherbourg	1964	Original
82	Pasazerka (O passageiro)	1963	Adaptação
83	Rocco e i suoi fratelli	1960	Adaptação
84	Der sjunde inseglet (O Sétimo Selo)	1957	Adaptação
85	Stromboli	1950	Original
86	L'Année Dernière à Marienbad	1961	Original
87	Fanny och Alexander	1982	Original
88	Francisca	1981	Adaptação* ¹⁰⁷
89	Ma Nuit chez Maud	1969	Original
90	The servant	1963	Adaptação
91	Chimes at midnight	1965	Adaptação
92	Chronik der Anna Magdalena Bach	1968	Adaptação ¹⁰⁸
93	El Espiritu de la Colmena	1973	Original*
94	Herr arnes pengar (O Tesouro do Sr. Arnes)	1919	Adaptação*
95	Lola	1961	Original*
96	A Matter of Life and Death (aka Stairway to Heaven)?	1946	Original*
97	Uccellacci e Uccellini (Passarões e passarinhos)	1966	Original*
98	Umberto D.	1952	Original*
99	Vale Abraão	1993	Adaptação
100	Vampyr	1932?	Adaptação

¹⁰⁶ Apesar de o sítio IMDb atribuir a Jean Renoir os créditos autorais de adaptação, não é mencionado, em nenhuma das fontes, o discurso prévio em que o filme se baseou, pelo que este foi considerado original.

¹⁰⁷ Apesar de não constar do sítio wikipedia, o filme foi assumidamente adaptado, tal como indicado na respectiva página do IMDb, a partir do romance homónimo de Agustina Bessa-Luís.

¹⁰⁸ Apesar de o sítio wikipedia não mencionar fonte de inspiração outra que não as próprias obras de Johann Sebastian Bach, o sítio wikipedia acrescenta que a história foi construída a partir dos escritos auto-biográficos de Anna Magdalena, esposa do compositor (aliás, como o próprio título sugere), pelo que o filme foi considerado adaptado.

* Os filmes assinalados não constam no sítio wikipedia, pelo que foram levadas em consideração apenas as informações constantes no sítio IMDb e no catálogo *100 Dias 100 Filmes* (1994).

Resultados da análise à razão entre filmes originais e adaptados nesta listagem:

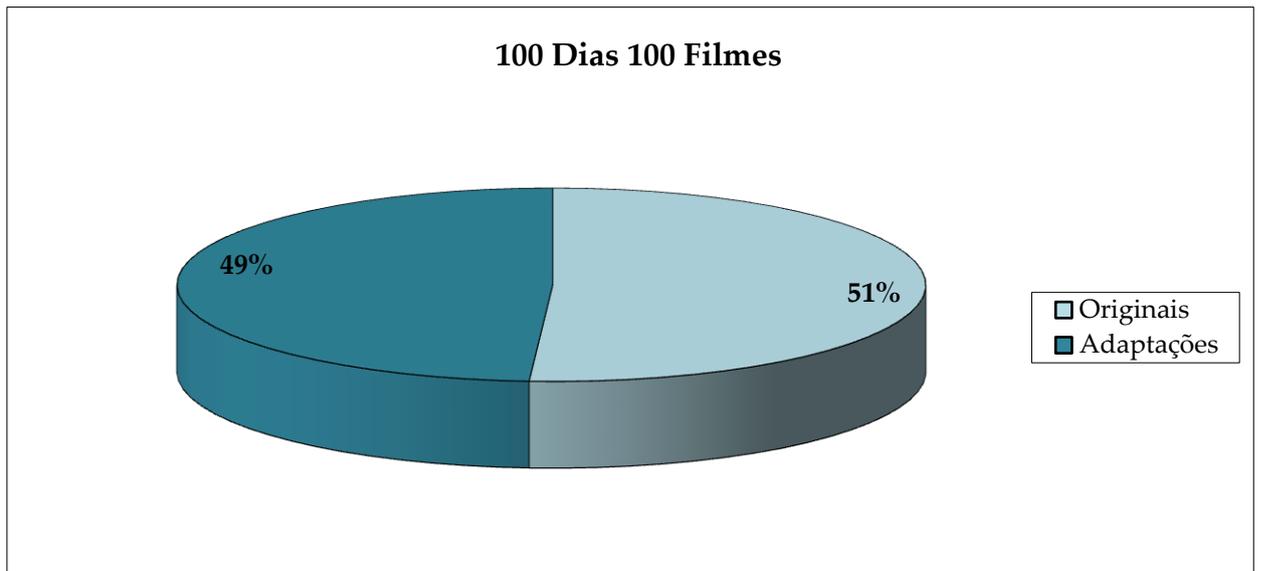


Gráfico 5. *Ratio* entre filmes originais e adaptados na listagem *100 Dias 100 Filmes*.

A NARRATIVA NA ENCRUZILHADA

A Questão da Fidelidade na Adaptação de Obras Literárias ao Cinema

Marta Noronha e Sousa

A adaptação fílmica de obras literárias tem tradicionalmente sido relegada para a periferia dos Estudos Narrativos e é frequentemente sujeita a duras críticas por parte da comunidade académica, do público e da crítica. No entanto, uma parte muito significativa dos melhores filmes alguma vez realizados é adaptada de romances ou outras obras literárias.

O critério mais comum para avaliar a "qualidade" dos filmes adaptados é o da fidelidade. Mas afinal, o que é a fidelidade? Deve ser-se fiel a quê? Será possível, em meios semioticamente tão diferentes, ser-se fiel? A fidelidade parece ser proclamada como condição obrigatória apenas quando o filme não é avaliado positivamente; quando o filme é, por si só, como produto autónomo, apreciado, então as questões da fidelidade não são geralmente colocadas. A questão lógica que, assim, se coloca, e que orientou o presente estudo, é: Será que o facto de um filme ser fiel ao livro original de alguma forma garante o seu sucesso ou apreciação positiva?

Este livro apresenta o projecto de investigação levado a cabo pela autora no âmbito do Mestrado em Ciências da Comunicação, na Universidade do Minho. O objectivo primeiro foi compreender como a adaptação - e a questão da fidelidade em particular - têm sido entendidas ao longo dos tempos e como as diferenças entre os dois *media* influenciam o processo adaptativo. Depois, ao nível empírico, foi realizado um estudo de caso, sobre a adaptação do romance de José Saramago *Ensaio sobre a Cegueira* ao cinema, em *Blindness* (2008). Com esta análise, procurou-se avaliar até que ponto a adaptação foi "fiel" ao original e deduzir se essa fidelidade, a confirmar-se, terá ou não sido a causa da sua avaliação positiva.

Uma Publicação:



Universidade do Minho

Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade