



SOBRE OS LIMITES DA TEORIA DA ADAPTAÇÃO (O DESAFIO DA CONVERSÃO DE OBRAS NÃO-NARRATIVAS EM NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS)

Rosenberg Fernando de O. Frazão

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sertão Pernambucano

rosenbergfrazao@yahoo.com.br

Quando se fala da relação entre teoria da adaptação e literatura, logo nos vem à mente uma série de instruções sobre como fazer a transposição de obras literárias para o universo cinematográfico, com destaque para aquelas que, por sua dinâmica narrativa, facilitariam consideravelmente o trânsito de um a outro espaço de representação. Todavia, o que aconteceria se a intenção fosse adaptar uma obra não literária, destituída de categorias narrativas tradicionais e de natureza declaradamente teórica, ao invés de artística, para o cinema? É com vistas a analisar essa questão, que nos propomos, neste trabalho, a discutir sobre os limites da teoria da adaptação cinematográfica, tendo por base a proposta (não concretizada) do cineasta russo Sergei Eisenstein de produzir um filme a partir da adaptação de *O Capital*, de Karl Marx, mesmo que esta não seja uma obra dotada de caracteres artísticos ou narrativos, usualmente considerados como itens essenciais para que o processo de adaptação venha a ser concretizado. Por tratar-se de referência que não só atualiza, mas, ao mesmo tempo, estabelece um diálogo crítico-expositivo com versões anteriores da teoria da adaptação, tomarei, sobretudo, o trabalho de Linda Hutcheon, como base teórica nesta discussão.

Palavras-chave: literatura, cinema, teoria da adaptação, narratividade.

1. INTRODUÇÃO

Por mais que nos pareça surpreendente, é sabido que Eisenstein pretendia filmar *O Capital*, de Karl Marx, como deixou bastante claro em suas “Notas para um filme de *O Capital*”¹, talvez o mais ambicioso de seus projetos inacabados.

Apesar do rigor analítico, complexidade estrutural e, é claro, dimensões grandiosas, da obra que muitos consideram o ponto culminante do pensamento marxista, a julgar pela quantidade de ideias em suas *Notas*, o projeto de Eisenstein parecia estar bastante adiantado. Mais que isso, considerando-se que alguns obstáculos não atropelariam o gênio criativo do cineasta, tudo sugere que, com razoável apoio, teria demonstrado, mais uma vez, a capacidade de levar às telas o que, para muitos, era improvável, tanto do ponto de vista histórico-documental (mas que já havia feito em *Outubro* - 1928); quanto do pragmatismo revolucionário (mas que já havia feito em *A Greve* - 1925); ou ainda, neste caso específico, do ponto de vista *teórico*.

¹Também conhecidas como “Notas para a filmagem de *O capital* - 1927-28” (Cf. XAVIER, 2008, p. 132).



Não que fosse tarefa fácil realizá-lo, a despeito da habilidade e disposição do autor em levar adiante projetos ousados, conforme já demonstrara em outros momentos de sua carreira. Na verdade, longe de duvidar, cabe-nos mais lamentar o fato de não ter podido realizar o projeto e, por extensão, refletir sobre as possibilidades extraordinárias que se perderam por interferência de circunstâncias ou interesses menores, que, no caso de Eisenstein, realmente não foram poucos: complicações de ordem político-partidária, incompreensão da crítica, recepção duvidosa fora da União Soviética, morte prematura etc..

É tomando, portanto, esses questionamentos, que pretendemos conduzir este breve artigo. Não necessariamente para refletir sobre as potencialidades do cinema de Eisenstein (até porque enveredar por essa trilha significaria, no máximo, reeditar antigas opiniões, as quais não carecem, nesse momento, passar por nenhuma revisão crítica), mas, simplesmente, para atender a propósitos bem menos ambiciosos e mais concisos: em primeiro lugar, discutir o alargamento dos parâmetros que definem um processo de adaptação, ao reconhecer na proposta de Eisenstein um estímulo considerável a essa ideia. Em segundo lugar, desenvolver esse debate, acreditando que possamos contribuir, em alguma medida, para manter a “agitação” em torno do tema, podendo, desse modo, aprofundá-lo.

Para isso, como base teórica, adotaremos, sobretudo, o trabalho de Linda Hutcheon (2011), por tratar-se de referência que não só atualiza, mas, ao mesmo tempo, estabelece um diálogo crítico-expositivo com versões anteriores da teoria da adaptação.

Como metodologia, não pretendemos buscar, no arcabouço teórico, os conceitos já sedimentados diacronicamente, nem os paradigmas já lapidados pela experiência acadêmica, com o fim único de descrevê-los, nem, tão pouco, contestá-los. Diferentemente disso, a ideia é firmar o olhar sobre questões pontuais, que nos ajudem não só a avançar a discussão, mas também a demover um pouco da ortodoxia que ainda persiste, teimosamente, em redor desse assunto.

Em suma, queremos alargar as perspectivas em torno do conceito de “adaptação”, entendendo-a não como um processo voltado exclusivamente para a transposição de narrativas originais, mas também de objetos de natureza *teórica* (dentre outras), conforme a própria iniciativa de Eisenstein e as discussões trazidas por Hutcheon estimulam-nos a pensar e, obviamente, a debater, de forma conjunta.

Feitos, portanto, esses esclarecimentos, passemos ao cerne de nossa discussão.

2. SOBRE O QUE PODE TRANSITAR PARA O CINEMA



A troca de uma fonte de natureza artística, ficcional, narrativa; por uma de natureza teórica e científica, implicaria numa renúncia obrigatória ao rótulo de “adaptação”, se por acaso o atribuíssemos ao projeto de Eisenstein?

Não é difícil imaginar que, a alguns, a simples classificação do produto como “projeto” já seria suficiente para desqualificá-lo como adaptação, uma vez que sequer teria saído do papel.

Pensá-lo como filme possível, no entanto, também não ajudaria a diminuir as implicações negativas de uma tal classificação, ao menos para os mais ortodoxos, no modo de ver a adaptação como um processo relacionado apenas ao universo artístico (ou seja: subordinado a uma relação estrita de *arte para a arte*; jamais da *ciência* (ou qualquer outra fonte) *para a arte*) e voltado exclusivamente à expressão narrativa, considerada, neste caso, tanto como ponto de partida (fonte), quanto como ponto de chegada (produto) do processo adaptativo.

Sobre a questão artística, a propósito, o entendimento sobre adaptação como “revisitação anunciada, extensiva e deliberada de uma *obra de arte* em particular” (HUTCHEON, 2011; p. 224, grifo meu), já nos imporia um desafio de caráter conceitual ou classificatório, anterior a qualquer procedimento de intenção analítica; qual seja: definir o que é “artístico”, quando em meio aos muitos segmentos “adaptáveis” é possível citar alguns (jogos de *videogame*², biografias, relatos históricos etc.), que teriam sua condição “artística” firmemente contestada por analistas de posição mais conservadora ou, pelo menos, cautelosa.

Depois, embora não possamos negar que a condição narrativa seja fator decisivo à sua viabilidade, não vemos como obstáculo à realização de uma adaptação fílmica o fato de um objeto não dispor, ao menos em princípio, de categorias internas, que nos permitam classificá-lo como sendo de natureza essencialmente “narrativa”.

Mas isso é assunto para daqui a pouco.

Por hora, tentemos discutir alguns aspectos elementares, com base nos quais poderíamos identificar, com relativa segurança, uma *adaptação* fílmica em termos de “produto”³, independentemente dos vários processos disponibilizados para sua construção.

3. CARACTERÍSTICAS ESSENCIAIS DE UMA ADAPTAÇÃO

Segundo Hutcheon (2011, p. 30), uma adaptação poderia ser descrita, em resumo, como:

² Embora Hutcheon privilegie como exemplo a adaptação de filmes para *videogames*, o trânsito oposto também é possível, conforme atestam as adaptações de jogos como *Mortal Kombat* (1995), *Lara Croft – Tomb Raider* (2001), *Resident Evil* (2002), entre outros, para o cinema.

³ A referência é de Hutcheon, que chama a atenção para o duplo significado do termo “adaptação”: ora como “processo”, ora como “produto” (Cf. HUTCHEON, 2011, p. 17, 29 e 39).



Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;
Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação;
Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.

Com base nesta definição e nas de outros autores (vistos dentro e fora de Hutcheon), decidimos organizar uma pequena lista das características que consideramos imprescindíveis a qualquer adaptação, sem que haja, nessa atitude, qualquer intenção radicalmente contestatória ou reformadora de definições anteriores. Trata-se, tão somente, de uma maneira pessoal de interpretar as mesmas ideias, redefinindo-as muito mais em sua terminologia do que, propriamente, em seu conteúdo.

Narratividade

Talvez seja esta a mais importante característica capaz de definir – ou, até mesmo, permitir – uma adaptação fílmica, por diversos motivos. Se não, consideremos alguns aspectos:

Se *O Capital* é uma obra de natureza *teórica*, caberia ao projeto de Eisenstein o mesmo rótulo de “adaptação”, com que normalmente identificamos adaptações de narrativas ficcionais feitas para o cinema, desde a sua origem?⁴ Ou a natureza radicalmente teórica da obra inviabilizaria uma tal classificação? Noutras palavras: haveria implicações de *gênero*, *qualidade* ou *origem*, capazes de comprometer a adaptação de uma narrativa para o cinema ou o reconhecimento de um produto fílmico como “adaptação”, simplesmente por não derivar de uma fonte artística e/ou narrativa?

Pessoalmente, cremos que não. Afinal, acreditar no contrário seria o mesmo que condenar antecipadamente uma adaptação, pelo simples fato de o objeto adaptado, a depender de sua origem, não ser “adaptável”- levando-nos, pois, a um beco sem saída. Todavia, conforme acreditamos, a origem do objeto é muito menos relevante do que o potencial que ele possua (ou venha a possuir) para que seja submetido a um processo de adaptação, alcançando resultados bastante positivos.⁵

Do mesmo modo, retornando ao ponto fundamental de nossa abordagem, bem sabemos que uma teoria não é, a rigor, uma narrativa (e nem poderia, cientificamente, acolher tal pretensão), muito embora a simples disposição de Eisenstein para fazê-lo e o fato de ter deixado um esboço para o projeto, sejam indícios importantes de que a conversão de teorias ao cinema pode ser tanto exequível, quanto de que isto pouco depende da natureza intrínseca do objeto a ser adaptado. Com

⁴ Tema obrigatório entre os autores que abordam a adaptação, o largo emprego de romances da segunda metade do século XIX, para criação de roteiros fílmicos nos primórdios do cinema, aparece em inúmeras referências. Entre elas, podemos citar: Woolf (1978), Xavier (1983; em diversos artigos), McFarlane (1996), Benjamin (1992) e Brito (2006).

⁵ Sob a perspectiva da “reavaliação”, podemos admitir que nenhum objeto corre o risco de perder valor quando adaptado para o cinema, podendo, ao contrário, até ser melhorado, graças aos recursos cinematográficos. Vide, por exemplo, a questão das refilmagens, *spin offs* e outras iniciativas que possibilitam essa regeneração ou melhoramento em relação ao original.



isso, percebe-se que a não concretização do projeto de Eisenstein pode ter impedido uma das maiores demonstrações de viabilidade desse processo, ainda numa fase embrionária do desenvolvimento da sétima arte.

Entretanto, duas coisas bem distintas não de ser consideradas neste momento: primeiro, ainda que o fundamento ideal para criar uma narrativa cinematográfica não seja uma teoria de cunho “científico”, isto não impediria, a princípio, que se pudesse utilizá-la num processo adaptativo, desde que houvesse, é claro, o cuidado de não preservá-la em seu formato puramente “teórico” e, portanto, inapropriado ao ritmo frenético e à base imagética de que se constitui o discurso cinematográfico. Segundo, por mais que o processo de adaptação ameace esvaziar a “carga teórica” de um objeto, a possibilidade de que isso ocorra se nos afigura bastante remota, sobretudo diante do fato de que podemos, sem muito esforço, divisar os componentes dessa mesma “carga” nas entrelinhas do produto fílmico final, como uma de suas várias “lâminas”⁶ constitutivas internas.

Ademais, saliente-se que quando referimo-nos a “teoria”, não é encarando-a unicamente como “tema” ou “estímulo”, mas apontando à sua capacidade de exercer, em meio a produções cinematográficas, outros tipos de função tão ou mais relevantes, que aquelas que lhe são normalmente atribuídas. Entre as principais, poderíamos citar:

a) *Argumento motivador* de um texto fílmico, do qual não seria, propriamente, o “tema”, mas, sim, o pretexto para a discussão de vários temas interligados. Sob esta perspectiva, *O Capital* de Eisenstein não seria, tematicamente falando, apenas um filme sobre *O Capital* de Karl Marx. Na verdade, seria um complexo multitemático no qual, questões como a luta de classes; a exploração do homem pelo homem no capitalismo moderno; o *modus operandi* do sistema de exploração burguês; as condições, estratégias e perspectivas de ação da classe trabalhadora no contexto histórico dos séculos XIX e XX; as contribuições do marxismo para a mudança social, entre outras, poderiam ser exploradas como temáticas decisivas, amplamente interligadas, em um mesmo contexto fílmico.

b) *Conjuntos de conhecimentos acumulados, capazes de auxiliar no estudo* de textos fílmicos, dependendo dos temas que eles venham a explorar. Nesse caso, *O capital*, de Karl Marx, seria não só o argumento motivador (ver item “a”), mas a principal teoria capaz de auxiliar na abordagem crítico-interpretativa dos possíveis temas presentes em *O Capital*, de Eisenstein.

Como síntese, portanto, do encadeamento dessas funções, poderíamos dizer que: *se não “tudo” pode ser adaptado, muita coisa é, no entanto, adaptável*, muito embora seja necessário, para

⁶ Voltarei a falar sobre as “lâminas” de Hutcheon, no tópico 3 – *Estratificação*.



que isso se torne realidade, atender à óbvia condição de que o objeto adaptado *já possua* ou *venha a assumir* um formato narrativo, que permita incorporá-lo ao formato cinematográfico e torná-lo, desse modo, inteligível ao público em geral. Trata-se, aliás, de condição tão decisiva, que, em várias passagens de seu livro, Hutcheon a aponta, como quando cita Shakespeare, Ésquilo, Racine, Goethe e da Ponte – todos autores, por sinal, de narrativas – como notáveis adaptadores de histórias já conhecidas em suas culturas (2011, p. 22); ou não nos deixa esquecer, através de Metz (1974, p. 44; *apud* HUTCHEON, 2011, p. 23), que o cinema “nos conta histórias contínuas; ele ‘diz’ coisas que também poderiam ser expressas na linguagem das palavras, porém as diz de modo distinto”.

Embora não haja nenhuma novidade no fato de o cinema dispor de um “modo distinto” – ou, como diríamos, “próprio” – de contar histórias, o que se deve ressaltar aqui é o quanto essa referência põe em destaque a *narratividade* como critério, advertindo-nos quanto ao fato de que ela não é um fator meramente acessório à construção de adaptações, mas um fator, a bem da verdade, *imprescindível*, a que elas aconteçam.

(Re)interpretação e (Re)criação do modelo original

Numa das passagens mais importantes de seu estudo, Hutcheon (2011, p. 29) esclarece que uma adaptação, como um “*processo de criação (...)*, sempre envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação” dos seus modelos originais.

Assim, se podemos considerar que adaptar é *antes interpretar, para depois criar*, qual seria, pois, o limite da interpretação de um dado objeto, submetido ao olhar atrevido de um diretor com pretensões declaradamente revolucionárias, como era o caso de Sergei Eisenstein?

Se uma dada narrativa - ou, no nosso caso, *teoria* - é trazida para um filme sem qualquer alteração, significa que o cineasta não soube aproveitar-se da liberdade que lhe é concedida, para criar um novo produto a partir da (re)interpretação/(re)criação pessoal dos motivos inspiradores de seu trabalho, mesmo que estes apresentem formatos bem distintos do cinematográfico.

Mas é claro que Eisenstein, ou qualquer outro cineasta de igual competência, não iria adaptar uma teoria científica conforme os rigores de seu formato original, mesmo propondo um cinema que, segundo XAVIER (2008, p. 133), “*pensa por imagens*”, ao invés de, simplesmente, “*narrar por imagens*”. Isso implica dizer, portanto, que antes de transportá-la à tela do cinema, uma narrativa



precisaria ser “arrancada da teoria”, sem que disso resultasse qualquer obstáculo ao reconhecimento, em suas entrelinhas, dos aspectos relativos à teoria que a inspirou.⁷

Noutros termos, aqui não perceberíamos o traçado comum de uma adaptação fílmica, na qual, partindo-se da *narrativa-objeto*, chegar-se-ia ao texto fílmico como produto final - ou *narrativa-produto*, por assim dizer. Neste caso, teríamos um percurso um pouco mais complexo, iniciando com a passagem da teoria científica para o formato narrativo (sob a forma de um roteiro adaptado comum), para, só a partir daí, passar ao texto fílmico, propriamente dito.

Como resultado final, nos caberia a tarefa de identificar nas narrativas cinematográficas com esse perfil as informações de natureza teórica que elas jamais nos ofereceriam de forma direta e objetiva: mais ou menos como se a elas coubesse a esquivar-se como atitude, enquanto que a nós, pesquisadores, a ingrata tarefa de “confrontá-las”, “cercá-las”, “encurralá-las” para que não nos pudessem escapar as marcas intrínsecas das teorias que lhes servissem de fundamento, diluídas em seu corpo, sob a linguagem cinematográfica – ou, melhor, dizendo, “através” dela.

Estratificação

Quer visualizemos um roteiro adaptado ou original; ou desconsideremos a vontade consciente do roteirista ou diretor ao manipulá-lo, sempre haverá algum indício, de alguma teoria, acomodado nas reentrâncias dos ícones cinematográficos - sobretudo se considerarmos, para esse caso, a seguinte opinião, advinda de Hutcheon (2011, p. 28): “Embora as adaptações também sejam objetos estéticos em seu próprio direito, é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas *como adaptações*”.

Nesse momento, o que se pretende defender não é o direito de realizar, a partir de uma categoria teórica “pura”, um estudo relativo à adaptação fílmica. Defende-se, simplesmente, a ideia de que a natureza “multilaminada” de que nos fala a autora não diz respeito exclusivamente a adaptações, mas a qualquer texto fílmico de alto gabarito, sem exceção. Em vista disso, parece-nos correto afirmar que, num texto fílmico, muitas lâminas haverão de sobrepor-se umas às outras, a fim de compô-lo em sua totalidade. Noutras palavras, a “estratificação” será um fator sempre presente, quer relativa a apenas um, ou a vários dos aspectos (temático, enredístico, cronológico, teórico etc.), que compõem um texto fílmico.

⁷ Sobre a possibilidade de preservação da teoria nas entrelinhas do texto fílmico, baseamo-nos, sobretudo, na afirmação de Hutcheon (2011, p. 229, 230), de que a adaptação, por seu caráter “palimpsestuoso”, envolveria não só a “mudança”, mas também a “memória”; não só a “variação”, mas também a “persistência”. Embora empregados num outro contexto discursivo, acredito que esses são argumentos válidos para defender a ideia de que a “memória” e a “persistência” (funcional, referencial) de uma teoria, estão entre os fatores que mais contribuem para sua sobrevivência “palimpséstica” no interior de um texto fílmico.



A teoria que poderá subjazer à sua estrutura profunda, caracteriza-se, portanto, como uma lâmina finíssima – porém, apenas *mais uma* - dentre as muitas que estarão articuladas na composição de um texto fílmico, permitindo que vejamos, para além da superfície, uma das múltiplas camadas que lhe dão sustentação.

Com isso, quando se adapta um objeto, acredito que ele jamais é respeitado em sua ontologia, a ponto de ser transportado para a tela mantendo o grau máximo de originalidade. Muito pelo contrário! Nesse caso, é preciso entendê-lo não como única lâmina presente ou conscientemente manipulada pelo cineasta ao compor um filme, mas, isto sim, como parte de uma sequência de lâminas integradas, por meio das quais podemos não só atestar a complexidade estrutural de um texto fílmico, mas também ampliar nossas perspectivas analíticas, ao aceitar a estratificação como elemento imprescindível, jamais dispensável, à sua realização.

Quando se adapta um poema, por exemplo, dessa fonte original leva-se não apenas a ideia ou motivo inspirador à narrativa cinematográfica, mas também o lastro, segmento ou “lâminas” concernentes à linguagem, aos significados, às simbologias, às implicações temáticas, sociais, religiosas, políticas, à teoria literária que lhe é subjacente, entre tantas outras, cuja presença não podemos, simplesmente, ignorar, como se nada disso pudesse, realmente, estar ali.

A quem contempla o texto fílmico em caráter científico, assiste o direito de fazê-lo a partir de qualquer daqueles segmentos ou “lâminas”, sem que resulte desse esforço nenhum trauma paralisante ou incômodo terminológico, face à intenção de classificá-lo como um estudo sobre adaptação.

Receptividade

Seria empolgante alargar consideravelmente o conceito (ou alcance) da teoria da adaptação, baseado na ideia de que sua definição dependeria, sobretudo, de como o público a que se destina acolheria o produto final. Entretanto, apesar do significativo papel do receptor em qualquer relação comunicativa (JAKOBSON, 2001; BAKHTIN, 1997), aí incluindo-se, certamente, também a relação dialógica entre o público e a obra de arte⁸, é preciso ver as coisas com certa cautela, a fim de não comprometermos o andamento do debate e subvertermos o processo que, de fato, o motiva.

Citemos um exemplo baseado em Hitchcock: sabemos que, apesar dos artifícios do diretor (na verdade, alguns cortes camuflados) para dar uma impressão de linearidade à narrativa de *Festim*

⁸ Bakhtin, ao desenvolver suas teorias do romance (1993a) e da carnavalização (1993b); Aristóteles (1997), ao discutir a função catártica do drama clássico grego; Xavier (2008), ao tratar das intenções revolucionárias subsumidas ao projeto de Eisenstein; são alguns dos autores que nos permitem, por ângulos diversos, entender essa relação.



Diabólico (1948), ao espectador, esses artifícios não são suficientes para fazê-lo romper com a ideia de que há por trás de tudo um enorme plano-sequência. Ou seja: às vezes, o que menos importa para atestar a presença de um fenômeno ou reconhecer um dado processo (como o adaptativo, por exemplo) na elaboração de um texto fílmico é a intencionalidade de seu autor. Ao contrário, suas intenções são, por vezes, tão inacessíveis ao grande público, que acabam convertidas em lendas de bastidores ou, ao cabo de tudo, não desfrutam, sequer, de credibilidade ou durabilidade significativas.

Nesse caso, vale o modo como o público recebe o produto, como o entende, ou o efeito que este provoca naqueles que o consomem, até porque uma adaptação não deve ser entendida apenas como um processo de “criação”, mas também de “recepção”, segundo Hutcheon (2011, p. 39)⁹, entre outros.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base na discussão sobre o projeto de Eisenstein, quatro fatores foram apontados como sendo fundamentais à realização de uma adaptação em moldes semelhantes: narratividade, (re)interpretação/(re)criação do modelo original, estratificação e receptividade, os quais se interdependem de maneira indiscutível; afinal, distante de um formato narrativo, não haveria como promover a conversão de qualquer objeto à linguagem fílmica, independentemente de seu formato ou proposta original. Além disso, uma narrativa “crua”, tida como mera cópia do modelo inspirador e claramente incapaz de reinterpretá-lo e recriá-lo de modo construtivo, mostrar-se-ia bastante limitada em seus objetivos mais importantes, entre os quais destacaríamos não só a necessidade de apresentar estratos variados de composição, capazes de atestar sua complexidade estrutural e valor didático, mas também de garantir - ou pelo menos facilitar - sua receptividade junto ao público.

Não foi à toa que vimos com bons olhos a sugestão de um objeto não-convencional como alvo de um possível exercício adaptativo, o que ajuda a explicar porque tantos especialistas ressaltam a expressiva quantidade de fontes e mídias passíveis de emprego numa adaptação, além do notável crescimento dessa prática.¹⁰

⁹ Ao discutir as observações de Bryant sobre recepção, Hutcheon (2011, p. 226-227) traz outras opiniões interessantes sobre o assunto.

¹⁰ É o que faz Hutcheon, mesmo ressaltando que: “nem todas as adaptações envolvem necessariamente uma mudança de mídia ou de modo de engajamento, embora isso ocorra em inúmeros casos” (HUTCHEON, 2011, p. 226). Outra referência importante sobre o papel das novas mídias no processo cinematográfico encontra-se no artigo de Robert Stam & Ella Shohat, “A espetatorialidade na era dos “Pós”” (In: RAMOS, 2005, p. 393-424).



Por outro lado, poderíamos questionar se não haveria um pouco de “logofilia” ou “sacralização da palavra” (Stam, 2000, p. 58), por trás das opiniões mais conservadoras, ainda que, aqui, consideremos não o texto literário, mas, sim, o teórico, que mesmo não sendo narrativo é igualmente sacralizado tanto por sua reputação (de que *O Capital*, aliás, é um ótimo exemplo); quanto por sua condição iminentemente científica, a que valores igualmente “elevados” e, mais que isso, ideocêntricos, parecem agregar-se insistentemente.

Talvez isso coloque os cineastas na incômoda posição de “profanadores”, mesmo quando dispostos a mexer somente com teorias e não com obras literárias¹¹, uma vez que ambas possuem, a despeito de suas naturezas completamente distintas, certa “aura” de intocabilidade que, segundo seus mais ardorosos “defensores”, poderia ser maculada pelo olhar atrevido de uma câmera.

Talvez, a esses mesmos devotos, exista um desnível considerável quando se pensa nos longos anos de investimento para construção de uma teoria científica, então reduzidos às poucas dezenas de minutos de um filme, que, por essa via, não lhe faria jus nem à importância nem, tão pouco, às extraordinárias dimensões axiológicas.

Talvez, quem sabe, haja o comprometimento dos grandes ideais que movem a produção científica, os quais acabariam tristemente reduzidos ao interesse comercial da indústria do entretenimento¹² ou ao descaso proporcionado pela experiência lúdica e aparentemente descompromissada dos espectadores de cinema.

Talvez, para resumir todos os desníveis anteriores, possamos dizer que se eles não exibem um claro exemplo de “logofilia”, quem sabe não tragam, por outro lado, uma representação do que Robert Stam (2000, p. 58) chama de “iconofobia”; ou seja: uma séria “desconfiança em relação ao visual”?¹³

Todavia, vale ressaltar, embora centrado na ideia de uma *teoria* (não de uma narrativa; e, muito menos, literária) como objeto de adaptação, as reflexões aqui desenvolvidas nos permitem cogitar outros tipos de objeto como sérios candidatos a ocupar esse posto - o que não nos põe, aparentemente, em desacordo com Hutcheon, sobretudo quando ela afirma que

Nós, pós-modernos, claramente herdamos esse mesmo hábito [dos vitorianos, de “adaptar quase tudo”], mas temos ainda outros materiais à nossa disposição – não apenas o cinema, a televisão, o rádio e as várias mídias eletrônicas, é claro, mas

¹¹ Sobretudo em seus primeiros tempos, não foram poucos os ataques (mais ou menos violentos) recebidos pelo cinema, em virtude de sua disposição em adaptar a literatura, afetando-a, segundo alguns, em sua “sacralidade”. Nesse sentido, podemos citar: Woolf (1978) e Epstein (“O Cinema do Diabo (excertos)”. In: XAVIER (Org.), 1983, p. 294-295).

¹² Aspecto amplamente discutido por Hutcheon (2011) no Capítulo III – *Quem? Por quê?*, sobretudo na parte “Os atrativos econômicos” – p. 117-156; e, antes disso, no Capítulo I – *Começando a teorizar a adaptação* – p. 24-26.

¹³ Sobre a mesma questão vide, ainda: Brito (2006); Benjamin (1992).



também os parques temáticos, as representações históricas e os experimentos de realidade virtual. Resultado? A adaptação fugiu ao controle. É por isso que seremos incapazes de entender seu apelo e até mesmo sua natureza se considerarmos somente filmes e romances. (2011, p. 11)

A afirmação: “a adaptação fugiu ao controle”, pode nos dar a falsa impressão de que tudo, *a priori*, pode ser adaptado, muito embora isso não corresponda, sob nenhuma circunstância, à realidade. Além disso, é preciso esclarecer que entre os objetivos dessa discussão, não estava o de pregar nem a falta de limites; nem, por outro lado, a existência de limites radicais, capazes de tolher o amplo exercício da adaptação, a partir de qualquer fonte, rumo ao cinema.

Por essa razão, em nossa abordagem sobre uma teoria como objeto de uma adaptação, fizemos questão de afirmar a necessidade de sua conversão, primeiro, *ao formato narrativo*, para só a partir daí ser convertida em texto fílmico, de modo a ultrapassar a ideia impeditiva de que manter esse objeto em seu formato originalmente científico tornaria inviável sua adaptação.

Por esse ângulo, teríamos um processo desenvolvido em três estágios - um a mais que o tradicional - já que não passaríamos direto do objeto teórico para o texto fílmico, mas, primeiro, daríamos a esse objeto uma “cara” narrativa, favorecendo, assim, sua posterior conversão aos moldes cinematográficos, em todas as suas especificidades.

Não bastasse contribuir para combater a visão da crítica acadêmica e da resenha jornalística, que, no entender de Naremore (*Apud* HUTCHEON, 2011, p. 22), encaram as adaptações populares contemporâneas como “tardias, convencionais ou então culturalmente inferiores”¹⁴, tudo isso, cremos, ajudaria a ampliar os limites da teoria (ou nossa visão, inicialmente limitada, a esse respeito), a fim de evitar sua estagnação e o grande desperdício em que isso implicaria, especialmente, em termos acadêmicos.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. “Arte poética”. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética Clássica**. Trad. Jaime Bruna. 7^a ed., São Paulo: Cultrix, 1997, p. 17-52.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética** – a teoria do romance. 3^a ed., São Paulo: Unesp/ Hucitec, 1993a.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 3^a ed., São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. Univ. de Brasília, 1993b.

_____. (V. N. Volochínov). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 8^a ed., São Paulo: Hucitec, 1997.

¹⁴ A preocupação é tão latente em Hutcheon, que já em seu *Prefácio* a autora ocupa-se em demonstrá-la (Cf.: HUTCHEON, 2011, p. 12-14).



- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**; ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 4^a ed., São Paulo: Brasiliense, 1992 (Obras escolhidas, I).
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1985 (Coleção Primeiros Passos, 57).
- BRITO, J. B. de. "Narrativas em conflito: três questões diferentes sobre a diferença entre literatura e cinema". In: **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006, p. 157-169.
- EISENSTEIN, Sergei. "Notas para um filme de *O Capital*". IN: http://revolucoes.org.br/v1/sites/default/files/notas_para_um_filme_de_o_capital.pdf.
- HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MCFARLANE, Brian. "Backgrounds, issues and a new agenda". In: IDEM. **Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation**. Oxford: Clarendon Press, 1996, p. 1-30.
- NAREMORE, James. "Introduction: film and the reign of adaptation". In: IDEM (ed.). **Film Adaptation**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000, p. 1-17.
- STAM, Robert. "Beyond fidelity: the dialogics of adaptation". In: NAREMORE, James. (ed.). **Film adaptation**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000, p.54-76.
- STAM, Robert & SHOAT, Ella. "A espectralidade na era dos "pós". IN: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema, volume 1: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Editora SENAC, 2005, p. 393-424.
- WOOLF, Virginia. "The Cinema". In: **The Captain's Death Bed and Other Essays**. New York and London: A Harvest/HBJ Book, 1978, p. 180-186.
- XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Ed. Graal; Embrafilme, 1983 (Coleção Arte e Cultura – vol. 5).
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 4^a Ed., São Paulo: Paz e Terra, 2008.

6. REFERÊNCIAS FÍLMICAS

- A Greve** (*Stachka*). Direção: Sergei Eisenstein; URSS - 1925, 82 min.
- Outubro** (*Oktyabr*). Dir.: Sergei Eisenstein e Grigori Aleksandrov; URSS - 1928, 103 min.
- Festim Diabólico** (*Rope*). Direção: Alfred Hitchcock; EUA - 1948, 80 min.
- Mortal Kombat** (*Idem*). Direção: Paul Anderson; EUA - 1995, 101 min.
- Lara Croft: Tomb Raider** (*Idem*). Direção: Simon West; EUA - 2001, 100 min.
- Resident Evil - O Hóspede Maldito** (*Resident Evil*). Direção: Paul Anderson; EUA - 2002, 100 min.