

Do literário ao fílmico: a adaptação na perspectiva dos Estudos Culturais

A permanente interacção estabelecida entre a literatura e o cinema tem dado origem a numerosos estudos e a uma quantidade substancial de debates críticos. Independentemente das diversas conclusões teóricas que resultam da aproximação entre os dois *media*, é reconhecido que o cinema, desde cedo, se serviu de romances como fonte de inspiração, a nível diegético, e de forma continuada como suporte estrutural ⁽¹⁾.

* Investigadora do Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa e bolsreira de doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia

⁽¹⁾ Embora estas conexões não se esgotem na adaptação romanesca, esta apresenta uma maior visibilidade. A transposição de romances em filmes começou nos primórdios da indústria cinematográfica – em 1902, George Méliès baseou a película *A Trip to the Moon* no romance escrito por Júlio Verne (*Boyum*, 3) – e tem

Para além destes usos, os cineastas também empregaram a adaptação numa tentativa consciente de entender ao filme o prestígio do romance, condição que favorecerá, à partida, o êxito comercial da produção.

A influência recíproca entre literatura e cinema constata-se, igualmente, no facto de o mediatismo do autor do romance se transferir para a adaptação cinematográfica. Com a venda de direitos sobre obras literárias ao cinema verifica-se um fenómeno semelhante: não só o filme beneficia comercialmente ao adaptar um *best-seller*, mas também esse romance é revalorizado com uma adaptação que poderá possibilitar sucessivas reedições ⁽²⁾.

A história dos estudos sobre a adaptação foi delineada de modo mais sistemático nas obras de Brian McFarlane (*Novel to Film* de 1996), James Naremore (*Film Adaptation* de 2000) e Robert Stam (*Reflexivity in Film and Literature* de 2000), entre outros, pelo que será apenas sintetizada aqui. Neste estudo pretendemos elaborar uma resenha crítica daquelas que, a nosso ver, serão as principais abordagens teóricas sobre a adaptação fílmica propostas até à data. Dividimos, ainda que artificialmente, a crítica da adaptação fílmica em quatro subconjuntos, facilitadores da sua exploração: a abordagem baseada na fidelidade à fonte, a abordagem comparativista, a abordagem paradigmática e a abordagem intertextual. Propomo-nos avaliar as suas contribuições para o campo, detectando li-

mites e problemas, e identificando a abordagem mais apropriada na perspectiva dos Estudos Culturais: a intertextual.

1. A abordagem baseada na fidelidade à fonte

A pressuposição de que existe um núcleo de eventos, espécie de âmago singular, que pode ser transferido de um romance para a sua adaptação cinematográfica, está no cerne do debate em torno da fidelidade da adaptação ao original. Nesta óptica, o texto literário disporá de *um sentido*, pelo que a transposição fílmica será analisada na perspectiva de uma estrita fidelidade a esse significado imanente.

Para além de uma manifesta subordinação do cinematográfico ao literário, esta abordagem sustenta, à partida, a possibilidade hermenêutica de uma verdade textual. Todavia, quando críticos, espectadores ou leitores denunciam traços de infidelidade em versões fílmicas de textos literários, incidindo o seu foco na dissecação analítica do que foi ignorado e alterado e naquilo que, não se encontrando na matriz original, foi criado, fazem-no desconsiderando a literatura e o cinema como máquinas de construir leituras.

Em particular, a aplicação do critério da fidelidade constitui um enigma à luz da teoria da literatura contemporânea, a qual, informada pelas teorias de Roland Barthes, entre outros, é dominada pelo conceito de texto enquanto lugar de múltiplos sentidos e leituras. Apesar destes desenvolvimentos na crítica literária, Ginette Vincendeau ainda poderia escrever com exactidão hoje que a recepção crítica de adaptações literárias tem sido atormentada pelo impulso de avaliar o quão “fiel” a versão fílmica é em relação ao seu “original” (xii). Stam é ainda mais incisivo, notando a utilização moralista na crítica da fidelidade de palavras de conotação pejorativa como *infidelity, betrayal, deformation, violation, vulgarization* e *desecration* (54).

Com frequência, a fidelidade tem servido para o qualificar do filme, ao passo que a ausência de fidelidade o remete para o refugio dos subprodutos de consumo rápido. Opondo-se a um estudo subjectivo de feição impressionista da adaptação cinematográfica, para McFarlane o julgamento crítico deve basear-se no tipo de adaptação pretendida para o filme, e não na suposição que existe apenas uma maneira – a maneira fiel – de adaptar um livro.

Para além desta insuficiência da análise baseada na fidelidade, uma outra detectada pela crítica é a dificuldade em identificar aquilo a que o filme deve ser fidedigno. Na verdade, a questão torna-se

representado uma parte substancial da produção fílmica pelo menos desde 1910. Na verdade, o facto de a longa-metragem constituir o modo principal de produção fílmica deve-se em grande parte à adaptação de romances. (7) Embora estas conexões não se esgotem na adaptação romanesca, esta apresenta uma maior visibilidade. A transposição de romances em filmes começou nos primórdios da indústria cinematográfica – em 1902, George Méliès baseou a película *A Trip to the Moon* no romance escrito por Júlio Verne (*Boyum*, 3) – e tem representado uma parte substancial da produção fílmica pelo menos desde 1910. Na verdade, o facto de a longa-metragem constituir o modo principal de produção fílmica deve-se em grande parte à adaptação de romances.

Do literário ao fílmico

difícil de analisar quando os estudiosos têm pressupostos divergentes sobre o que entendem por *fidelidade*. Se esta é relativamente fácil de medir quando está confinada a características tais como tema, intriga, personagens, enquadramentos históricos, geográficos ou sociais, a sua verificação torna-se mais problemática quando se dirige à análise do *espírito* ou à *essência* do romance.

A ausência de princípios teóricos, aceites por todos os comentadores, que permitam medir a fidelidade da adaptação cria incoerência e desentendimento mesmo em relação à mesma obra. Subentende-se que o principal problema que rodeia a questão da fidelidade parece ser o seu carácter anómalo enquanto termo crítico. Assim sendo, aquela é estigmatizada enquanto critério de avaliação, estando o seu uso circunscrito a um termo descritivo.

A noção de que a obra literária possui um significado imutável que tem de ser preservado através do processo de adaptação induz a uma discussão relacionada com as práticas actuais dos estudos literários e fílmicos. Neste contexto, alguns críticos têm apontado que a influência desta abordagem se deve ao facto de o meio académico alimentar a contenda em torno da fidelidade das adaptações cinematográficas. De facto, o critério da fidelidade expandiu-se a partir de duas tendências institucionalizadas: em primeiro lugar, a estética modernista, segundo a qual um clássico numa arte poderia não o ser noutra, pois cada arte encerra uma essência própria; e, em segundo lugar, a partir de meados do século XX, o entendimento, por parte dos académicos, da existência de um cânone literário como uma relíquia que necessitava ser acautelada das investidas da cultura popular.

Ao adoptar esta abordagem, os críticos julgam o filme, na prática, como insuficiente em comparação com o livro. Neste sentido, Stam observa que as práticas institucionais avaliativas da adaptação fílmica reinscrevem a superioridade axiomática da arte literária em relação ao filme. Isto deve-se a uma pressuposição culturalmente enraizada – a *logofilia* – que defende que as artes visuais são necessariamente inferiores às artes verbais, alicerçada na depreciação platónica e neoplatónica do mundo da aparência fenomenal e na valorização dos textos sagrados pelas práticas religiosas.

De facto, a história relativamente curta do cinema, quando comparada com a de outras artes, torna-se uma consideração primordial quando se avalia a relação entre o filme e a literatura. Para além disso, o receio do capitalismo de Hollywood pode correlacionar-se com uma concepção de adaptação fílmica postulada em termos de fidelidade ao original, na medida em que o fenómeno da adaptação tende

a ser lido como uma invasão da tradicional cultura da literacia pela cultura visual.

Como observa McFarlane, a antiguidade da arte literária confere-lhe um estatuto transcendental a venerar e proteger, especialmente quando se trata de obras clássicas. Confrontados com um cenário de colonização institucional, os estudos fílmicos não deixaram de reagir; porém, como nota Vincendeau, tais contramovimentos são tão puristas como as práticas institucionalizadas dos estudos literários, o que explica a escassez de publicações sobre filme e literatura no campo dos estudos fílmicos.

Conclui-se que a produção teórica actual sobre a interacção entre cinema e literatura revela a desadequação da questão da fidelidade e tenta desconstruir a relação hierárquica entre a literatura e o filme. Parece-nos, no entanto, que os analistas têm revelado alguma incapacidade em propor um enquadramento alternativo àquele que criticam, como procuraremos evidenciar no tratamento das abordagens comparativista e paradigmática.

2. A abordagem comparativista

Parte significativa dos estudos de adaptações cinematográficas concentra-se nos modos como um romance é traduzido num filme, privilegiando as semelhanças e as diferenças entre ambos. Em contraponto a leituras impressionistas, esta metodologia de análise pode ser designada de *comparativista* na medida em que procura identificar regras e princípios na tradução fílmica da obra literária.

Comparar e contrastar os dois *media* parece ter sido uma abordagem recorrente, o que é evidenciado pelos títulos de obras influentes neste campo de investigação, centradas invariavelmente em pares de palavras compostas por literatura/romances/ficção e filme/cinema/ecrã⁽³⁾. No entanto, esta abordagem acaba por se fundamentar nas especificidades de cada *medium*: mesmo quando não interessados directamente na fidelidade a uma fonte, depreende-se pelos títulos que estes estudos académicos acabam por restringir a análise da adaptação a dicotomias simples – literatura *versus* cinema, cultura erudita *versus* cultura popular e original *versus* cópia – elaboradas por deferência ao texto precursor.

Tamanho respeito pela fonte valeu a esta metodologia interpretativa a designação irónica de *Great-Novels-Into-Great-Films theme* (Naremore, 10) constatando-se, desde logo, que a influência do eli-

(3) Por exemplo, Bluestone, George (1957) *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, McFarlane, Brian (1996) *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* e Klein, Michael and Gillian Parker (eds.) (1981) *The English Novel and the Movies*.

Do literário ao fílmico

tismo cultural arnoldiano se estende para além da fronteira da disciplina literária aos estudos fílmicos. Parece-nos também que esta ascendência terá sido fortalecida pela tradição leavisita, segundo a qual a mudança cultural, em específico, a emergência da cultura popular, é entendida como declínio, concepção que os Estudos Culturais procuram contestar.

Como obra maior desta abordagem destaca-se *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema* (1957) de George Bluestone. Este texto introduziu conceitos de referência no debate relativo à adaptação, ao ponto de uma secção importante da crítica actual poder ser interpretada como uma defesa ou uma refutação destas concepções. Seguindo uma estética modernista, a qual coloca a ênfase no julgamento de uma obra particular com base nos seus próprios méritos, um filme é “bom” ou “mau” quer seja adaptação ou original. Em termos gerais, os argumentos de Bluestone baseiam-se no pressuposto de que a literatura e o filme são intrinsecamente incompatíveis, possuindo propriedades artísticas exclusivas, o que conduz a uma avaliação do filme desvinculada da fonte literária.

Logo no prefácio de *Novels into Film* estabelece-se uma oposição binária entre os dois *media*: o ensaísta norte-americano define a literatura e o cinema como *duas formas de ver*, distinguindo-se entre si porque a metáfora fílmica trabalha com o espaço, ao ter um fronteira delimitada à experiência visual, enquanto a imagem literária lida com o tempo, por se estender ao domínio da imaginação. Segundo esta lógica, a representação de noções abstractas de tempo, sentimentos, pensamento, memória ou estados de espírito pertencerá ao campo da literatura, pelo que esta não poderá ser adaptada cinematograficamente com êxito.

Note-se, portanto, que a independência artística dos dois *media* sustentada na argumentação de Bluestone preserva o carácter ímpar da literatura e sublinha as limitações do filme. Inferre-se das palavras do autor que o romance é intrinsecamente superior ao filme, o que os coloca, à partida, em termos irreconciliáveis.

Ao questionar a primazia da fidelidade enquanto critério de avaliação, considera-se que uma apropriação fílmica de uma obra da literatura corresponderá a *uma leitura* desta, sendo que nenhuma leitura detém, de modo inequívoco ou absoluto, o significado de um dado texto. O cineasta não é um tradutor, mas sim um novo autor, como conclui Bluestone.

Se entendermos o filme como percepção da imagem visual e o romance como conceptualização da imagem mental, as distinções fun-

(*) Para Me...
é o primeiro...
da adaptaçã...
apresenta u...
da narrativa...
"Introdução...
Narrative"...
transferível...
outro. Na s...
de narrativa...
nível médi...
As funções...
essenciais...
consistência...
catalisador...
complemen...
que podem...
na narrativa...
A partir da...
pelo teórico...
"funções" e...
do que os "f...
as "funções...
nos momen...
permanece...
transferível...
catalisador...
as primari...

damentais que incompatibilizam as duas linguagens radicam na sua própria essência. Já na década de 20 do século xx, de acordo com Vincendeau, a teorização fílmica vivia obcecada com a criação e a especificidade cinematográficas, procurando identificar a natureza do cinema e a distância face a outras artes, especialmente em relação ao romance e ao teatro.

Desde logo, parece-nos que considerar um filme em particular, ou qualquer obra de arte, não tendo em conta os seus intertextos, incluindo a sua relação com formas preexistentes, pode resultar numa análise estéril e puramente formalista. Para além deste aspecto, conjecturar que cada arte tem a sua essência coloca uma pergunta sem resposta: qual é a *essência* do filme?

No que concerne a metodologias de análise da transposição fílmica de romances, uma das mais recentes e profusamente citadas tentativas de escapar à oposição binária fidelidade *versus* autonomia é apresentada em *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* de McFarlane. Mostrando-se céptico relativamente à avaliação da adaptação fílmica baseada na fidelidade ao texto literário original, o autor sugere um enquadramento teórico que permitirá reconsiderar a relação entre o filme e a literatura.

Apoiado no facto de os dois *media* se organizarem através de um forte pendor narrativo, mas divergirem de modo fundamental em termos de enunciação, o estudo concentra-se na distinção entre o que pode ser *transferido* do livro para o ecrã – a narrativa (4) – e o que precisa ser *adaptado* – a *mise en scène*. Se apenas alguns elementos podem ser transferidos de uma forma de arte para a outra, como defende McFarlane, os argumentos apresentados em *Novel to Film* sustentam a ideia de que tanto o cinema como a literatura constituem sistemas significativos próprios que se diferenciam das restantes artes.

É certo que o autor reafirma continuamente que os estudos de adaptação se devem afastar da “supremacia do texto impresso” (McFarlane, 22), devendo ocupar-se de outros tipos de abordagem, como a de entender o filme enquanto comentário do romance. Porém, a indagação do que é possível transferir do romance para o filme parece-nos estar subordinada à noção de fidelidade, quando se sugere que o último é incapaz de traduzir o primeiro de forma precisa ou apropriada. De facto, embora tente afastar-se da aplicação do critério de fidelidade, o autor sugere que se o filme conservar as funções cardinais de origem, poder-se-á então falar de fidelidade ao texto original.

(4) Para McFarlane o processo narrativo é o primeiro aspecto a considerar no estudo da adaptação romanesca. Como tal, o autor apresenta uma teoria, derivada da análise da narrativa realizada por Barthes em “Introduction to the Structural Analysis of Narrative” (1977), para distinguir a parte transferível da narrativa de um meio para outro. Na sua teoria, Barthes aponta três níveis de narrativas: narração (nível superior), acção (nível médio) e funções (nível inferior). As funções cardinais são os elementos essenciais de uma história por validarem a sua consistência, enquanto que as funções catalisadoras representam elementos complementares, tais como acções secundárias que podem conduzir a um momento crucial na narrativa, i.e., a uma função cardinal. A partir das funções narrativas delimitadas pelo teórico francês, McFarlane declara que as “funções” são mais relevantes para a adaptação do que os “indícios”; para além do referido, as “funções cardinais” – que correspondem aos momentos decisivos da narrativa, devendo permanecer intactas (24) – são mais transferíveis do que as “funções catalisadoras”, cujo papel é de complementar as primeiras (14).

Do literário ao fílmico

Face ao exposto, esta metodologia baseia-se, a nosso ver, de igual forma, na abordagem comparativista. Como já tivemos ocasião de verificar, os estudos que comparam a literatura e o cinema em termos de especificidade de *medium* fracassam na tentativa de se afastarem da questão da fidelidade. Ao estar interessada em resumir o que pode e não pode ser transferido da literatura para o filme, a abordagem de McFarlane não constituirá, desta forma, um progresso significativo no sentido de ultrapassar o critério da fidelidade.

No âmbito de outras abordagens que procuram ir além do contraste entre adaptação e fonte encontram-se as exemplificadas nas obras *Private Novel, Public Film* (1988) de Judith Mayne e *Literature and Film as Modern Mythology* (2000) de William Ferrell. Em ambas, a questão da fidelidade da adaptação à fonte não é operativa, sendo o romance e o filme analisados em termos de uma noção mais abrangente como o uso do espaço doméstico *versus* espaço público, no texto de Mayne e o recurso ao mito, no de Ferrell. Especificamente, o propósito de Mayne é mostrar como a relação entre a vida privada e a vida pública, característica das sociedades industrializadas, tem sido negociada nos romances e nos filmes. Por seu lado, Ferrell procura investigar como é que as obras cinematográficas e literárias providenciam um padrão para a existência humana.

Examinar as adaptações a partir de um enquadramento temático mais abrangente pode libertar-nos de avaliações comparativas com o original; no entanto, é importante ressaltar que mesmo nestes estudos se mantém a prerrogativa da fonte literária.

3. A abordagem paradigmática

Considerando que a discussão em torno das adaptações cinematográficas tende a ser orientada pela (in)capacidade de a representação fílmica traduzir a obra literária, alguns estudiosos procuraram valorizar a diversidade das versões fílmicas organizando-as segundo uma abordagem paradigmática. Nesta perspectiva, a tradução fiel de um romance é entendida como apenas *uma* das muitas maneiras de adaptar, sendo os desvios num filme interpretados como espaços de significado e não sinais de falta de fidelidade.

Michael Klein propõe uma taxonomia em que identifica três abordagens à adaptação. Começa por apontar a metodologia segundo a qual muitos dos filmes produzidos a partir de romances clássicos procurariam constituir-se como traduções literais daqueles textos,

por força das expectativas da audiência. De acordo com esta classificação, a segunda forma de adaptar corresponde à reinterpretação ou desconstrução da fonte pela obra fílmica, mantendo-se o âmago da estrutura narrativa; por outras palavras, tendo em mente uma determinada perspectiva sobre a fonte literária, o realizador reinterpreta-a de modo novo e significativo, relacionando-a muitas vezes com o mundo contemporâneo. Para Klein, a terceira abordagem à adaptação entende a obra literária meramente como matéria-prima, no fundo, como um pretexto para o filme, à semelhança do que fez Francis Ford Coppola em *Apocalypse Now* (1979).

Dudley Andrew situa este debate no contexto de uma prática cultural mais ampla, sugerindo também três modos de analisar a relação entre o filme e o texto literário: empréstimo, intersecção e fidelidade de transformação. Através do *empréstimo* – o modo de adaptação mais frequentemente empregue – o artista emprega o material, a ideia ou a forma de um texto anterior de modo a que a obra adaptada retenha a existência do original enquanto arquétipo cultural. A *intersecção* descreve um modo oposto de adaptação, pelo qual a fonte é preservada ao ponto de ser intencionalmente deixada por assimilar na adaptação, afirmando a sua singularidade. Na última categoria – *fidelidade de transformação* – o cineasta procura encontrar equivalentes estilísticos para traduzir o *espírito* do texto de origem, consistindo a sua tarefa em traduzir os elementos básicos do texto, como a estrutura narrativa e o enquadramento geográfico; assim, nas palavras do autor, “o esqueleto do original torna-se o esqueleto de um filme” (Andrew, 100).

Os paradigmas sugeridos por autores como Klein e Andrew, apesar de variarem nos termos usados e no alcance atribuído a cada categoria, partilham o princípio em que se baseia a categorização da adaptação fílmica: a distância que esta mantém em relação à fonte literária. Até que ponto o filme se afastou do texto original e a independência do resultado final constituem preocupações dominantes para os críticos, que tentam invalidar a questão da fidelidade legitimando a variedade das versões fílmicas. Contudo, as categorias continuam a reger-se por níveis de fidelidade: por exemplo, o sistema de classificação proposto por Andrew descreve, no fundo, três tipos de fidelidade ao original.

Pelo que foi dito, o estudo de filmes sob a abordagem paradigmática assemelha-se a uma análise comparativista, visto que a afinidade do filme com o romance original se torna a referência para a classificação. Concluímos, de novo, que os estudos sobre a adaptação cine-

Do literário ao fílmico

matográfica parecem estar presos às ferramentas que criticam e às práticas que denunciam. Tais propostas operam sobre uma base paradoxal, revertendo a análise ao ponto de onde se pretendeu afastá-la.

É verdade que a crítica mais recente tem procurado desconstruir e reavaliar criticamente algumas categorias conceituais clássicas, organizadas frequentemente segundo uma lógica binária, como literatura/cinema, cultura erudita/cultura popular e original/cópia. Todavia, para nós, tem sido incapaz de gerar um enquadramento e um método que permita analisar as adaptações de obras literárias na perspectiva dos Estudos Culturais.

4. A abordagem intertextual

Um dos argumentos usados para demonstrar a irrelevância da questão da fidelidade a uma fonte quando se avalia a sua adaptação tem por base a diferença entre as produções literária e fílmica. Neste sentido, Stam atesta que a exigência da fidelidade ignora o processo efectivo de produção de um filme, por exemplo, no que respeita às disparidades nos custos e modos de produção. Segundo este raciocínio, enquanto uma obra literária constitui um trabalho solitário levado a cabo, regra geral, por um único indivíduo, um filme resulta de trabalho colaborativo, recebendo contributos dos vários elementos que compõem uma equipa. Para além disto, o autor refere que, ao contrário do romance, a realização de um filme é afectada por contingências financeiras e materiais.

O argumento de Stam apresenta lacunas, na medida em que ignora filmes produzidos por um único indivíduo e negligencia o facto de um romance poder exigir vários tipos de trabalho de equipa que incluem, entre outros, as acções envolvidas na publicação e *marketing* de um produto a ser consumido pelo público. Contudo, evidencia a existência de factores a considerar na análise da adaptação para além dos textos como o *apparatus* comercial, a audiência e a indústria cultural académica.

Neste sentido, convirá frisar que McFarlane usa o termo *intertextualidade* não só para designar a relação entre o texto fílmico e outros textos, mas também para se referir a factores externos tais como as condições impostas pela indústria cinematográfica, ou pelo “clima social e cultural dominante” (McFarlane, 21). Assim, assuntos relacionados com o cinema enquanto indústria cultural, relativos à audiência dos filmes, aos realizadores e às estrelas cinematográfi-

cas que protagonizam as películas, constituem aspectos a ter em consideração na leitura crítica das adaptações.

A nosso ver, uma compreensão intertextual da adaptação fílmica partilha com as abordagens comparativista e paradigmática a característica fulcral de não privilegiar a obra literária preexistente. No entanto, diferencia-se destas de modo significativo, oferecendo uma visão mais abrangente das adaptações e respectivas fontes ao concentrar-se na interacção entre obras.

A questão-chave da leitura intertextual de uma adaptação é que nesta poderão confluír vários textos: uma obra pode interagir não só com uma fonte, mas também com outros romances, adaptações mais antigas e uma variedade de textos noutros *media*. Além disso, a intertextualidade não é linear e sim multidireccional, logo, esta perspectiva crítica reconhece que, apesar de o romance preceder o filme, o indivíduo pode encontrar a adaptação primeiro. A abordagem intertextual, sintetizada em seguida por Stam, interessa-nos, portanto, ao situar-se na convergência entre artes e ao reconhecer a multiplicidade de ligações entre estas:

The source text forms a dense informational network, a series of verbal cues that the adapting film can then take up, amplify, ignore, subvert, or transform. The film adaptation of a novel performs these transformations according to the protocols of a distinct medium, absorbing and altering the genres and intertexts available through the grids of ambient discourses and ideologies, and as mediated by a series of filters: studio style, ideological fashion, political constraints, auterist predilections, charismatic stars, economic advantage or disadvantage, and evolving technology. (68-69)

Uma compreensão mais ampla da intertextualidade mostra que não existe uma única fonte para uma dada obra. Cada filme, no fundo, cada artefacto representacional, pode ser encarado como uma adaptação de muitos artefactos anteriores. Na verdade, o pós-estruturalismo e o pós-modernismo têm sido comumente empregues pelos teóricos no intuito de questionar a ideia de que a obra literária detém uma essência. Relacionando esta questão com a intertextualidade, Stam escreve:

... there is no such transferable core: a single novelistic text comprises a series of verbal signals that can generate a pletho-

Do literário ao fílmico

ra of possible readings, including even readings of narrative itself... The text feeds on and is fed into an infinitely permutating intertext, which is seen through ever-shifting grids of interpretation. (57)

O autor sugere as noções bakhtiniana de dialogismo intertextual e de transtextualidade de Gerard Genette como combate à “armadilha” de fidelidade. Apresentando os cinco tipos de relações transtextuais apontados por Genette, Stam entende a hipertextualidade como a mais útil para o estudo da adaptação cinematográfica. Neste âmbito, as adaptações fílmicas são compreendidas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, sendo que as várias adaptações prévias formam um hipotexto cumulativo disponível aos cineastas. As adaptações entendem-se, aqui, no contexto complexo e mais abrangente da referência e da transformação intertextual, onde os textos geram outros textos “num processo interminável de reciclagem, transformação e transmutação, sem nenhum ponto distinto de origem” (Stam, 66) (°).

Evitando um tom perigosamente celebratório, devemos reconhecer, para concluir, que mesmo permitindo alguma flexibilidade na interpretação das intertextualidades patentes nas adaptações, a abordagem que defendemos acaba por não libertar inteiramente do espectro das fontes. Com efeito, se, por um lado, podemos argumentar que a comparação entre um filme e o romance a partir do qual foi adaptado não tem sentido, por outro, condicionantes como a publicidade em torno dos livros e filmes e até a nossa própria experiência enquanto leitores e espectadores compelem-nos, se não a fazer um julgamento comparativo, pelo menos a ver um à luz do outro. ▼

Referências bibliográficas

(°) Na introdução a *Film Adaptation*, Naremore recorda o prognóstico de André Bazin no ensaio “Adaptation, or the Cinema as Digest” (1948) segundo o qual, no domínio da adaptação, a noção de unidade da obra de arte seria destruída. Note-se que o jogo pós-moderno da reciclagem, pastiche e alusões que as adaptações literárias promovem tem sido objecto de controvérsia para escritores e críticos: uns vêm-no como um sinal de decadência e de falta de imaginação, outros estão mais abertos para aceitar os prazeres pós-modernos da auto-referencialidade e da ironia proporcionados pelas actuais adaptações literárias.

ANDREW, DUDLEY (1984) *Concepts in Film Theory*, New York: Oxford University Press.

BLUESTONE, GEORGE (1966) [1957] *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

BOYUM, JOY GOULD (1985) *Double Exposure: Fiction into Film*, New York and Scarborough: Plume.

FERRELL, WILLIAM (2000) *Literature and film as modern mythology*, Westport, Conn.: Praeger.

KLEIN, MICHAEL (1981) "Introduction: Film and Literature" in *The English Novel and the Movies*, eds. Michael Klein and Gillian Parker (1981), New York: Frederick Ungar, 1-13.

MAYNE, JUDITH (1988) *Private Novel, Public Film*, Athens: University of Georgia Press.

MCFARLANE, BRIAN (1996) *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford: Oxford University Press.

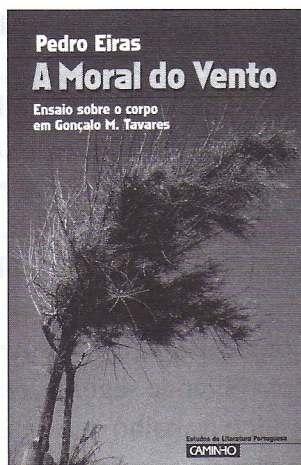
NAREMORE, JAMES (ed.) (2000) *Film Adaptation*, New Brunswick: Rutgers University Press.

STAM, ROBERT (1992) *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York: Columbia University Press.

VINCENDEAU, GINETTE (2001) "Introduction" in *Film/Literature/Heritage: A Sight and Sound Reader*

CAMINHO

A MORAL DO VENTO



Pedro Eiras

O que é um corpo?
 Onde se esconde a moral?
 De que lado fica a mão direita?
 Em que órgão vive Deus?
 O que acontece à boca quando encontra um instrumento de sopro?
 O que é ter fome?
 Como se dá forma política a um corpo?
 Onde é que o corpo lê?
 Como se alcança a salvação?

A Moral do Vento é um ensaio sobre os primeiros dezasseis livros de Gonçalo M. Tavares, sobre a impossível cartografia dos corpos inventados.

Editorial Caminho, SA.
 Av. Almirante Gago Coutinho, 121
 1700-029 Lisboa
 Telefones 218 429 830. Fax 218 429 849
 www.editorial-caminho.pt
 caminho@editorial-caminho.pt

P.V.P.: 18,90 €