



O FILME COMO LEITOR DO TEXTO LITERÁRIO: REFLEXÕES TEÓRICAS

REYES, Josmar de Oliveira (UNISC- R.S.)
reyes@viavale.com.br

RESUMO: Refletir sobre a adaptação literária nos conduz a pensar diferentemente este fenômeno semionarratológico. O que é adaptar? Por que a necessidade de transformar um texto? Como se opera esta transformação, esta passagem de um meio a outro? Como abordar a problemática da transformação? Que relação, em nível semionarratológico, pode-se estabelecer entre o texto original e o texto receptor em relação ao contexto histórico e cultural e em relação à subjetividade? Sabe-se de antemão que não há compreensão de si próprio que não seja mediada por signos, símbolos e textos. A compreensão de si coincide em última instância com a interpretação aplicada a estes mediadores. Antes de serem submetidos à interpretação, os símbolos são interpretantes da ação. A adaptação é portanto uma transformação de ordem semântica (sentido), semiótica (signo) e sintática (narratividade). Diversas teorias, não necessariamente calcadas na adaptação literária, abordam com precisão o fenômeno.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade; hermenêutica; dialogismo; adaptação literária; estética da recepção.

RÉSUMÉ D'AUTEUR: Réfléchir sur l'adaptation littéraire nous amène à penser différemment le phénomène sémio-narratologique transformationnel du passage du littéraire vers le filmique. Qu'est-ce que l'adaptation? Pourquoi le besoin de transformer un texte? Comment s'opère-t-il cette transformation, ce passage d'un médium à l'autre? Comment peut-on aborder la problématique de la transformation? Quel rapport, au niveau sémio-narratologique, peut-on établir entre le texte originel et le texte récepteur vis-à-vis du contexte historico-culturel et de la subjectivité? Ces questions, et d'autres encore, nous ont hanté au long de cette recherche. Nous avons compris dès le départ de ce travail qu'il n'est pas de compréhension de soi qui ne soit pas médiatisée par des signes, des symboles et des textes. La compréhension de soi coïncide à titre ultime avec l'interprétation appliquée à ces termes médiateurs. Comprendre une histoire, c'est comprendre à la fois le langage du "faire" et la tradition culturelle de laquelle procède la typologie des intrigues. Avant d'être soumis à l'interprétation, les symboles sont des interprétants internes de l'action. L'adaptation est donc une transformation d'ordre sémantique (sens), sémiotique (signe) et syntaxique (narrativité). Si l'on pense au processus transformationnel du littéraire au filmique, on est amené à poser la question du fonctionnement même du tiers interprétant: Où et quand opère-t-il dans ses reconstructions, comment retravaille-t-il le matériau qu'il emprunte? Quel en est le résultat? Quelle en est la signification?

MOTS-CLÉS: Intertextualité; herméneutique; dialogisme; adaptation cinématographique; esthétique de la réception.

Partimos do postulado de que todo objeto pode ser transformado e que o ser humano brinca com esta possibilidade de transformação que está no seio da discussão sobre o conceito de *mimèsis*. No final das contas, representar ou imitar é uma transformação, uma passagem do mundo real ao mundo ficcional. Esta transformação conduzirá à recepção, já prevista no processo, estabelecendo um diálogo *ad infinitum*.

O estudo da adaptação reflete no estudo do cinema propriamente porque ele cristaliza alguns problemas teóricos (o da especificidade fílmica, da representação e da escrita cinematográfica versus escrita literária). Mas sobretudo porque ele induz e permite posicionar o cinema no campo da antropologia cultural e porque ele induz a se questionar sobre as relações entre literatura e cinema, relação que não é das duas linguagens ou artes em termos semiológicos e estéticos mas de dois fenômenos, vetores e indutores de cultura, portadores de mentalidades e de mitos. Trata-se de uma prática, de um fenômeno cultural. Não se trata de uma simples operação fatural que colocaria o cinema na dependência da literatura. É preciso ver a adaptação como um feixe de realidades semióticas e estéticas numa relação dinâmica entre literatura e cinema. A adaptação é o testemunho do diálogo que uma época, uma categoria sociocultural, uma sociedade estabelece com a substância viva da literatura. Leitura da obra literária, aspecto de sua riqueza e de sua influência, ela é uma outra forma de semiotização onde se inscreve e se estrutura uma parte importante do imaginário do homem atual.

A adaptação não é um simples veículo de conteúdos e assuntos. Ela é, em primeira instância, uma operação de leitura que depende da cultura e do mundo de referência do autor e do espectador. Mas o cinema não necessita retomar explicitamente a substância de uma obra literária para tratar o tema. Não existe neste sentido hierarquia entre a literatura e o cinema tanto quanto entre obras literárias quando as consideramos como produtos de uma escrita

O cinema é realista na medida em que mostra as coisas ao invés de as sugerir através de um texto. No entanto, o que se vê na tela não é jamais uma cópia rasa da realidade exterior, mas pertence à ordem mais secreta de uma verdade interior. Na medida em que o cinema trabalha diretamente com a realidade dos objetos e dos homens, e não, como a escrita literária, com a representação abstrata dada pelas palavras, a obra é o fruto de uma luta que em certos momentos torna-se inglória. Mesmo que o cinema seja uma escrita, é sempre sua radical diferença com as palavras que impressiona, porque esta escrita é capaz de exprimir outra coisa que as palavras

não dizem. A imagem pontua o real, tentando evitar sua opacidade e introduzindo a distância reflexiva através de uma formatação conceitual. A imagem não é a realidade, e a participação fascinante que ela engendra no espectador não é um compromisso com o real, mas com sua representação. Nenhuma voz vem, de maneira explícita, auxiliar no deciframento do que parece ser enviado sem resposta ao olhar do espectador.

No entanto, o espaço concebido pela imagem, se ele não é identificável ao espaço real, não mais do que ao «espaço de expressão» controlado pela imagem, não se esconde por isso na insensatez absoluta. Ele se assemelha fundamentalmente a um outro tipo de espaço dito imaginário que é o espaço mítico. Assim como ele, trata-se de um espaço de representação profundamente imerso no sentimento e no emocional do espectador. Assim como ele, suscita a cristalização, em formas relativamente simples e universalmente reconhecidas, de uma participação íntima, vivida individualmente no que ela tem de único e de incomunicável. O esquematismo da imagem, tão redutor ao olhar da sutileza das palavras, não tem valor senão porque ele é o suporte imaginário desta experiência de pertencimento ao mundo. Este, por essa razão, adquire um sentido que não é da ordem das significações conceituais, mas diz respeito à intuição quase sensorial. A imagem não é o mundo, mas, como o mito, permite representá-lo sob uma forma fechada e organizada que é, em si, uma maneira de explicá-lo no que ele tem de mais diretamente incorpóreo à aventura individual, no seio de uma experiência coletiva. Das palavras às imagens, as narrativas se purificam na medida em que, através da presença opaca das personagens, elas adquirem uma densidade de vida para o espectador.

O termo adaptação é aplicado a filmes tendo origem numa obra literária, recorrendo explicitamente ao seu conteúdo e estrutura narrativa e suas personagens. Este termo designa uma operação deliberada de transferência. Não é por acaso que a questão da fidelidade esteja sempre no centro do debate. Mas trata-se de um valor normativo mais do que um conceito. É preciso abordar de uma outra maneira e não normativamente o que não é somente uma prática fatural, mas um fenômeno tendo diferentes graus de ocorrência. Não é tanto o destino do conteúdo que conta mas o devir de uma nova realidade semiótica tomada a partir do imaginário literário. Ao encontro de uma inspiração literária e da utilização da linguagem cinematográfica nasceram obras que, não se contentando em explorar temas ou formas literárias, de serem unicamente um receptáculo, elaboram formas artísticas que são um novo estado do texto, cujo questionamento elas prolongam ou renovam. É preciso situar a adaptação na interseção, como um lugar de intercâmbio e de circulação. A adaptação modifica o sentido e a amplitude da narrativa. A passagem da literatura ao cinema

induz uma mudança de espécie narrativa como nos diz Paul Ricoeur. Não se deve portanto falar somente de dependência, ou ao inverso de aspiração à autonomia, nem em procura da especificidade, mas apreender a relação dialética aqui está presente entre os conteúdos das duas linguagens e das duas artes.

A relação do filme com o texto literário é de uma outra ordem. Na adaptação, o transformador da obra é um criador, ele age como o leitor do texto original. Um leitor ativo porque ele faz desta leitura uma transformação concreta. A adaptação literária, como qualquer texto na história da criação humana, faz parte de um processo de engendramento e de mutações perpétuas onde estão envolvidos, simultaneamente, o emissor e o receptor. Ele é um testemunho, quando se considera a amplitude do fenômeno, de que o cinema é mais elaborado talvez pelas estruturas do imaginário que pelos temas e pelas formas das obras literárias. A adaptação literária é um testemunho da persistência da arte da narrativa. Ela não tem a pretensão de ser uma simples busca de equivalência semântica e expressiva de dois enunciados. A transformação de um registro semiótico para um outro é o efeito refratário da imaginação do receptor/transformador do texto que transforma o texto segundo suas capacidades criadoras, sua experiência, sua memória, suas escolhas narrativas e enunciativas, e as restrições, devido às especificidades cinematográficas.

As análises semionarratológicas da transformação do literário ao fílmico¹ tendem a observar os acréscimos e os cortes. A partir do momento em que a tradução exige uma fidelidade, em que é preciso encontrar equivalentes no outro sistema, toda a idéia de acréscimo e corte é contraditória aos princípios de base da tradução². Esta seria, segundo Bakhtin, uma leitura monológica. Ela não estabelece um diálogo entre as obras pelo simples fato da 'necessidade' de encontrar a palavra exata num outro registro intrasemiótico ou interlinguístico. Na tradução, não há intertexto, uma outra voz. Trata-se de uma mesma voz (ou quase). Em contra partida, o texto fílmico, no princípio do dialogismo, nasce enquanto reação. No filme, resultado de uma transformação textual explícita e evidente, se encontrará os 'rastros' de um outro texto, de uma outra voz.

Os defensores da fidelidade, convencidos da primazia absoluta da literatura, encontrarão sempre uma relação de dependência entre a obra literária e o filme e falarão da vulgarização do texto literário pelo cinema. Bazin apreende a especificidade como um valor positivo, exigindo do cineasta uma busca de equivalências que, longe de significar uma simples ilustração, casa com a idéia de trabalho criativo, dando ensejo ao nascimento de uma nova estética. A busca minuciosa e sistemática de transposições termo a termo permite compreender a natureza intraduzível do romance. Eric Rohmer³ distingue a adaptação que transforma o mito ou o fato policial

em obra de arte daquela que se restringe a veicular o mito. É preciso, portanto, abandonar o termo de adaptação e seus corolários na intenção de escapar da idéia de fidelidade.

Durante toda a mutação histórica do cinema, a transformação fílmica representou um papel primordial para facilitar o casamento do cinema com a narratividade. A adaptação foi o campo de enfrentamento, não somente das duas artes, mas também de duas maneiras de abordar o real. Nesta passagem, é preciso criar pelas imagens, pensar em imagens. Dizer o real pelo intermédio das palavras é dizer algo diferente sobre ele comparado ao que as imagens podem dizer/mostrar. Deve-se diferenciar os modos específicos segundo os quais a representação icônica opera sobre o real recortes que não coincidem com aqueles com os quais as palavras operam. Trata-se de uma idéia fundamental para abordar a transformação textual e para abolir o princípio de fidelidade textual. O que se diz com as palavras não poderá jamais ser igual ou semelhante àquilo que se mostra e diz no cinema. A adaptação se aparenta à criação autônoma na medida em que, mesmo que ela peça emprestado certas idéias diretrizes da obra anterior, ela conserva a liberdade de explimi-las sob uma forma que ela escolhe. Por outro lado, questionar-se sobre o problema da adaptação sob o ângulo de sua única relação com a obra inicial resultaria numa redução considerável.

Bakhtin demonstrou que qualquer texto estabelece um «diálogo» com aqueles que o antecederam ou com aqueles que coexistem com ele numa determinada época. A história e a sociedade são elas próprias textos que o escritor lê e no qual ele se insere quando escreve. Assim, da fábula ao discurso da fábula, da organização das imagens visuais e sonoras ao discurso profundo do filme, se cumpre um percurso da significação que permite ao leitor penetrar no interior do texto e de reconhecer conexões, analogias ou oposições que constituem a sua verdadeira riqueza. O dialogismo proposto por Mikhail Bakhtin pertence às teorias que explicam a problemática da transformação fílmica. Esta, enquanto diálogo, pode ser percebida, de acordo com a idéia de Bakhtin como reação. Para ele, a escrita é uma leitura de um texto literário anterior absorvido e do qual ele constitui uma réplica. No texto, temos duas vozes que se entrecrocaram: o 'eu' do autor mais a voz do 'outro'. O dialogismo incita assim a discussão em torno da noção de intertextualidade.

A adaptação é, por natureza, semionarratológica. A interpretação está subentendida ao processo. Tal como se articulam o gênero, a narrativa, a personagem, a imagem, o mito, o tema ou mitema, a adaptação vem a ser um modo de leitura. Levando em conta idéias desenvolvidas sobretudo por Hans Jauss em sua *Estética da Recepção*, qualquer adaptação vem a ser um testemunho, mesmo que ela não

tenha uma originalidade estética, de uma recepção da obra literária. Não se pode, nesta perspectiva, se ater unicamente às relações imediatas e/ou explícitas que ela estabelece com a obra adaptada. Ela é inseparável da rede de obras literárias e cinematográficas anteriores, mas também daquelas que são realizadas no mesmo campo histórico e cultural. Ela pode ser um simples produto da ideologia, da estética, da temática, da mitologia de uma época, tal como as serve a prática cinematográfica que ela ilustra. A obra é aberta, não porque diferentes interpretações estariam presentes, mas porque ela não existe senão no devir do texto e de sua recepção, da qual ela é resultante. Ela é o fruto do diálogo entre um sujeito presente e um discurso passado. A comunicação se efetuando nos dois planos da forma e do sentido, este sujeito percebe a "forma artística" do discurso passado como resposta a uma questão que lhe é de direito de se fazer por sua vez. Se apropriando da forma artística de um discurso passado cujo sentido não é fechado, ele dá uma interpretação ou, melhor dizendo, ele efetua uma reinterpretação, uma interpretação no sentido dialógico. Não se trata de extrair 'o sentido' da obra, mas, antes de tudo, de dar um sentido à obra no processo de recepção. É preciso sobretudo contar com a existência de um sujeito (individual ou coletivo) para ler a obra (*lector in fabula*). O escritor que concebe sua obra em função do modelo- positivo ou negativo- de uma obra anterior é primeiramente um leitor, antes de estabelecer com a literatura uma relação de reflexão que se torna por sua vez produtiva. Há uma relação de troca e de evolução entre a obra tradicional, o público e a nova obra com a compreensão com o auxílio de categorias, como mensagem e destinatário, questão e resposta, problema e solução. Para que uma obra do passado continue viva, é preciso que ela suscite o interesse latente ou deliberado da posteridade que persegue sua recepção, ou restabeleça o fio rompido. O dialogismo encontra a espiral da estética da recepção e das teorias da leitura e da interpretação. As idéias hermenêuticas desenvolvidas por Umberto Eco e aquelas propostas por Hans Jauss e Wolfgang Iser sobre a recepção textual e a teoria da leitura se assemelham e contribuem para a reflexão acerca da transformação fílmica. Esta se dá, no plano narrativo, sob os aspectos espacial, temporal e enunciativo. No entanto, este processo excede a narratividade assim como a estrutura narrativa e constitui um fenômeno coletivo e subjetivo de recepção e de leitura que ultrapassa a problemática intrínseca das estruturas narrativas. O contexto determina as estratégias do texto, como nos assinala Wolfgang Iser⁴. Cada leitor, enquanto sujeito ideológico e psicanalítico, pode reagir individualmente a um texto, mas a recepção é um fator social. O leitor que reescreve o texto é marcado por certos valores cronotópicos, ideológicos e socioculturais. Para ilustrar a recepção do texto pelo filme, é preciso levar em conta um duplo processo de recepção; não somente o

texto literário é reescrito e recebido pelo filme. Este, por sua vez, será recebido pelo espectador, mas ainda o primeiro processo transformacional e de recepção se inscreve no segundo.

Uma análise da experiência estética do leitor ou de um coletivo de leitores, presente ou passado, deve considerar os dois elementos constitutivos da concretização do sentido- o efeito produzido pela obra, que é função da obra ela mesma, e a recepção, que é determinada pelo destinatário da obra- e compreender a relação entre texto e leitor como um processo estabelecendo uma relação entre dois horizontes ou operando sua fusão. A relação com o texto é sempre ao mesmo tempo receptiva e ativa. O leitor não tem como "fazer falar" um texto, ou seja, concretizar numa significação atual o sentido potencial da obra, a não ser que ele insira sua pré-compreensão do mundo e da vida no quadro de referência literária estabelecida pelo texto. Esta compreensão do leitor inclui suas expectativas concretas que correspondem ao seu horizonte de interesses, desejos, necessidades, imaginação e experiências (inclusive literárias) tais como eles são determinados pela sociedade e pela classe à qual ele pertence assim como por sua história individual. Eco fala de "gozar de uma obra de arte"(ECO, 1965, p. 17). O ato de leitura fílmica, ancorado num contexto histórico, cultural e social, realiza e constitui a interação entre o texto e o filme que lê o texto para o reescrever. No processo de recepção fílmica, é preciso insistir na importância do espectador, porque este, reescrevendo o texto, é marcado por certos valores cronotópicos, ideológicos e socioculturais. Para Eco, o leitor lerá segundo suas motivações e intenções, levando em conta uma estratégia complexa de interações e sua competência da língua como patrimônio social. A leitura será concomitantemente de ordem semântica (o leitor dá sentido ao texto) e de ordem crítica ou semiótica (as escolhas estruturais explicam as interpretações semânticas). A interpretação ou percepção de um texto não é natural e nata. Há vários elementos que contribuem, como a enciclopédia do leitor, suas preferências e seus hábitos, suas convicções intelectuais e tendências emotivas, que resultam ambas da educação, ela própria fruto do meio natural, histórico e social. Outra ideia fundamental para estabelecer a relação do leitor com o texto lido concerne a isotopia, ou seja, a coerência interpretativa, ideia oriunda de Greimas.

Próximo das ideias de Umberto Eco, Tzvetan Todorov é um dos primeiros a ter definido a leitura do texto como uma "construção"⁵. Longe de ser arbitrária, a leitura é controlada por restrições. Há, sobretudo, uma lógica da leitura, que permite construir o sistema de ideias e de valores subjacentes ao texto. Para Todorov, a leitura é uma construção e o leitor constrói um universo imaginário diferente daquele proposto pelo autor. Por sua vez, Marie-Claire Ropars (ROPARS-WUILLEUMIER,

1990, P. 58) prefere falar de reescritura ou de transcrição fílmica para designar a operação na qual o filme e o texto, ser híbrido, são o espaço de uma reflexão recíproca. Não há adaptação, mas reescritura, porque o processo que se convencionou chamar de adaptação reflete o processo engajado na leitura do texto. A transcrição fílmica trabalha antes de tudo na adoção do texto, insuflando um excesso de signos e uma perda de sentido. Ropars ultrapassa incontestavelmente o fluxo conceitual das terminologias tradicionais (tradução, transposição, adaptação). O conceito se elabora a partir de análises de textos e de filmes que se posicionam como pertencendo a uma modernidade estética e narrativa. O trabalho de Ropars se constrói na esteira do pensamento de Maurice Blanchot. Para este, escrever é não escrever reescrevendo, apagar escrevendo por cima aquilo que não está ainda escrito, obrigando a pensar que havia alguma coisa antes e por isso se comprometendo no processo ilusório do eterno decifrar. A reescritura para Blanchot retraça a linha intrínseca da imaginação. O filme não ilustra o livro, ele desorienta, no livro, a possibilidade de pôr imagens sob os signos a serem lidos. A reescritura se distingue da escritura pelo movimento de separação que projeta sobre a escrita ao mesmo tempo o rastro e o chamamento de uma outra escrita não materializada. Ler é ler a escrita e desta maneira fazer ler a reescritura na escrita.

Jeanne-Marie Clerc e Monique Macaire-Carcaud, e sua análise sociocrítica, contribuem para o alargamento sobre a problemática da adaptação literária. Seu método analítico retoma a teoria da interpretação proposta por Umberto Eco e a estética da recepção de Jauss. Elas concebem uma leitura do filme adaptado a partir das dissonâncias entre as duas obras, dissonâncias devido ao meio e às influências 'culturais' do adaptador. A escolha do texto-suporte para o adaptador é ela também determinada por um contexto histórico, sociocultural e estético que influencia a leitura, privilegiando certos elementos que serão atualizados pela reescritura fílmica, e rejeitando outros que permanecerão em estado de virtualidade à margem do roteiro. Este mecanismo é uma operação de leitura e de reescritura do texto-suporte, uma redistribuição midiática pela escrita fílmica e seu contexto sociocultural, de uma primeira mediação já contextualizada. Trata-se de compreender os mecanismos de regulação e as razões destas flutuações de unidades de sentido, destas fixações provisórias dos significados segundo o contexto de produção e de recepção. Nesta leitura interpretativa, a mensagem torna-se, às vezes, intencionalmente bastante distante da obra-referência a partir de uma nova contextualização (a obra está ancorada em seu tempo). E então ela será recebida pelo espectador que fará ele próprio sua leitura. O texto torna-se assim o lugar onde se intercambia e se produz sentido. A análise sociocrítica se limita à análise do texto e unicamente do texto, não

vislumbrando o “além” social senão na medida em que ele se inscreve. Trata-se, portanto, de estudar a organização interna da obra, seu sistema de funcionamento, suas redes de sentido, e o encontro nela de saberes e de discursos, ligados ao social, mas reconhecíveis através das formas textuais. O procedimento operacional consiste na análise do funcionamento semionarratológico da obra, escrita ou filmada.

A semiótica textual proposta por Linda Coremans cerne sobremaneira o conjunto dos códigos ou esquemas globais, permitindo ao filme funcionar como objeto significante num contexto particular. Trata-se antes de tudo da semiótica tricotômica (meio-objeto-interpretante) de Peirce do que da semiótica dicotômica de Saussure. Um texto está ligado ao *ego-hic-nunc* do ato de comunicação pelo qual são postos em relação a um emissor e a um receptor em condições pragmáticas de comunicação. A coerência da adaptação sendo o resultado de um ajuste permanente de um locutor e de um auditório através de uma cultura variável. A intenção do sujeito enunciador está inscrita como estratégia⁶ no texto fílmico. O texto é o objeto e o espaço de múltiplas interpretações da qual cada uma é apenas uma abordagem desta estrutura subjacente ou esta regra sistemática que se cria através do jogo das relações textuais. Numa perspectiva intertextual, Coremans define a transformação fílmica de um texto literário como o resultado de um ato interpretativo que atualiza as estruturas propostas pelo texto literário, situado em novas condições pragmáticas, pondo em relação o sujeito enunciador, o destinatário e o intertexto. Linda Coremans, na esteira de Eco e de Jauss, dirá que cada transformação fílmica de um texto literário pode ser considerada como o resultado de uma interpretação particular da obra literária, em que se pode observar a presença de códigos específicos de cada meio, como as convenções determinadas por um gênero particular, as restrições devido à posição institucional do texto (filme experimental ou comercial) e às condições pragmáticas nas quais se concretiza um texto particular ou dos códigos não específicos que estão presentes em qualquer narrativa independentemente do meio como os códigos narrativos e culturais. O filme transformador torna-se, por sua vez, o lugar onde se produz sentido pela interação comunicacional que se estabelece entre os interlocutores em novas condições pragmáticas (contexto e intertexto).

Patrick Cattrysse busca as normas, modelos e sistemas do fenômeno, acentuando as diferenças entre o sistema de chegada e o sistema de partida, sobre as normas e o funcionamento do processo de transposição. A equivalência é, para ele, o conceito que designa o resultado da transposição, o funcionamento real do processo. A adaptação literária é apenas uma das ocorrências e uma das formas deste processo transversal e transemiótico. Ele se importa mais com suas normas e condições, com aquilo que se poderia chamar de superestrutura, do que com seu

funcionamento linguístico, semiótico e semântico. Ele desenha, em termos pragmáticos e estruturais, o panorama da leitura que o cinema faz dos textos literários mais do que descreve, em termos semânticos, esta leitura.

Para Francis Vanoye, a transferência histórica e cultural se exerce em termos sócio-históricos, estéticos e autorais. Assumida ou recusada, qualquer adaptação é por esta razão ao mesmo tempo apropriação e interpretação. A neutralidade, expressão da recusa desta restrição que é a apropriação ao contexto, é ela própria estética e ideológica. Enquanto produção numa determinada época de um filme que transpõe a matéria de uma obra literária anterior, qualquer adaptação é, mesmo quando ela não modifica o contexto, a intriga e as personagens, uma mudança de perspectiva onde estão comprometidos as concepções estéticas e os dados ideológicos do momento de produção. O estudo da roteirização feito por Francis Vanoye nos permite compreender as diferentes abordagens da adaptação literária. O roteiro implica a presentificação, a atualização da representação, indicação daquilo que se vê e se escuta a cada momento. Três categorias do problema se impõem quando da transformação: técnicos, escolhas estéticas e processos de apropriação. Vanoye vislumbra três possibilidades de relação com o texto literário referente: seguir passo a passo, cena por cena, decupando o texto em seqüências e respeitando ao máximo a ordem das ações; apreender as cenas-chave do livro e construir o roteiro nesta orientação e finalmente apreender elementos da intriga, personagens e situações e elaborar um roteiro quase original. O autor estabelece igualmente uma tipologia de gêneros de adaptação.

Para Gérard Genette, um hipertexto pode evocar mais ou menos manifestamente o hipotexto sem no entanto falar necessariamente dele ou citá-lo. O leitor é que terá a tarefa de identificar os elos textuais. Aquilo que Eco chama de enciclopédia do leitor. Para ele, a problemática da transformação fílmica não se restringe a uma realidade modal, mas se estende a problemas tais como a transformação diegética e estilística. O intertexto é analisado como relação intrínseca entre textos, como nos diz Gérard Genette⁷, como processo de engendramento mesmo do texto ou de um fragmento, segundo Julia Kristeva⁸ ou ainda como modo de percepção, de acordo com Michael Riffaterre⁹. Para este, o que conta é a recepção do texto. O receptor ocupa um lugar preponderante. É ele que perceberá a relação entre uma obra e outras anteriores ou posteriores. Genette caminha no mesmo sentido de Riffaterre, considerando o espaço do leitor fundamental na produção da significância a partir de suas inferências. Para Julia Kristeva, todo texto se insere no conjunto dos textos enquanto escrita-réplica de um(uns) outro(s) texto(s). Ela insiste no aspecto polifônico da intertextualidade, na multiplicação dos sujeitos do discurso. Ela retoma

neste sentido a ideia de Bakhtin, afirmando que o autor escreve lendo o corpus literário anterior ou sincrônico. Ela afirma ainda que todo texto se contrói como um mosaico de citações e que todo texto é absorção e transformação de um outro texto. O exercício intertextual permite que um autor insira um novo sentido, servindo-se da palavra do outro, estabelecendo uma relação de distanciamento ou de apropriação sem relativismo. A transformação fílmica, enquanto processo de engendramento, trará novos sentidos, transgredindo as leis da gramática, renovando a linguagem poética pela criação metafórica, por exemplo, o que instaura a subjetividade.

André Helbo, tratando do texto dramático, dirá que a representação teatral pode ser considerada como uma recepção ou reinterpretação deste texto existente. Transformar um texto dramático em representação cênica é recebê-lo, interpretá-lo e reescrevê-lo. Mesmo considerando-se o texto uno, suas diversas encenações não serão jamais idênticas. Elas constituem outro texto, sua ressonância, seu jogo de eco no espectador. Helbo fala de esquecimento e de memória em relação à obra original nesta relação de transformação textual. A recepção distinta entre uma peça de teatro e um filme solicita comportamentos diferentes de leitura, estratégias de leitura distintas. Helbo chama configuração sociodiscursiva as contingências institucionais suscetíveis de regular a produção do sentido. Há duas competências sociodiscursivas: a competência espetatorial (“estamos no teatro” - a convenção que reside no enquadramento, nas marcações e na separação do espaço cênico do não-cênico, ou ainda a enunciação coletiva) e a competência ficcional. A estratégia cognitiva da produção atrai a necessidade de buracos a serem preenchidos. No caso do filme, a competência espetatorial não tem a mesma importância. Não existe a dupla enunciação e o espectador une enquadramento espacial e temporalmente separado face ao fluxo discreto de visões fílmicas. O ato ficcional abre mundos possíveis ao receptor a partir de fatos narrados. Este universo é caracterizado pelo fingimento e pela simulação, mas com o qual o receptor se identifica.

A relação entre um texto literário e um filme, se esta relação existe, se situa no nível do desejo e do prazer. É preciso haver uma liberdade em relação ao texto inicial. No trabalho de recriação viva de narrativas, é necessário recompor a boa distância com a obra inicial, distância feita de esquecimentos e de apropriações, de distanciamentos e de aproximações, como o movimento de um pêndulo que parte à procura de um ponto de equilíbrio cada vez mais preciso, numa amplitude cada vez mais reduzida.

Data de recebimento: 23/10/2009

Data de aceite para a publicação: 17/09/2010

NOTAS

*Possui graduação em Letras Português/Francês pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1989), mestrado em Estudos Francófonos pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1994) e doutorado em Ciências da Informação e da Comunicação, Novas Tecnologias e Artes do Espetáculo pela Université de Paris III (Sorbonne Nouvelle) (2008). Atualmente é professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC).

1 Observamos que a análise semionarratológica, enquanto suporte teórico, não abarca a complexidade do processo transformacional, interpretativo e de leitura a que se presta a adaptação literária. Ela explica, no entanto, de maneira imanente e evidente o que pode ser o processo. A abordagem semionarratológica não esquece o leitor do texto: simplesmente, ela o estuda como sujeito da percepção, como instância inscrita no texto e no filme.

2 O princípio pragmático da tradução é oposto ao princípio dialógico que é a base da transformação fílmica. Si baseamos os princípios da transformação fílmica nas teorias da tradução (Patrick Catrysse-tradução e processo de transferência), cairemos na armadilha, já observada por Bazin ou Garcia, da fidelidade textual. Trata-se, portanto, de uma idéia redutora que esquece o caráter recepcional, subjetivo, imaginativo e criador do fenômeno. Querer comparar a tradução e a adaptação literária coloca um problema intransponível de começo, pelo simples fato da diferença semiótica.

3 *Leçon d'un échec*, Cahiers du Cinéma, nº67, Janvier 1957, retomado em *Le goût de la beauté*, Cahiers du Cinéma/Editions de l'Etoile, 1984.

4 ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles: P. Mardaga, 1985.

5 É o mesmo título de um artigo publicado em *Poétique de la prose*.

6 referência a Umberto Eco

7 Ver *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

8 Ver Séméiotikè, *Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, coll. Points, 1969.

9 Ver *La Production du texte*. Paris, Seuil, 1979.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil, Collection Le Point, 1970.

BALOGH, Anna Maria. *Adaptações. Conjunções-disjunções-transmutações*. (Do literário ao fílmico e ao televisual). Tese de livre-docência. São Paulo, 1991.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: Cerf, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

_____. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

_____. *Le Pas au-delà*. Paris: Gallimard, 1973.

CARCAUD-MACAIRE, Monique et CLERC, Jeanne-Marie. *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique: propositions méthodologiques*. Montpellier: Ed. du CERS, 1995.

CATTRYSSE, Patrick. *Pour une théorie de l'adaptation fílmique. Le film noir américain*. Berne: Peter Lang, 1992.

CLERC, Jeanne-Marie. *Ecrivains et cinéma. (Des mots aux images, des images aux mots- adaptations*

- et ciné-romans). Presses universitaires de Metz/ Klincksieck, 1985.
- COREMANS, Linda. *La transformation filmique. Du Contexto à Cadaveri eccellenti*. Berne: Peter Lang, 1990.
- COSTA LIMA, Luis. *A literatura e o leitor*. Seleção, tradução e introdução aos textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979.
- ECO, Umberto. *L'oeuvre ouverte*. Paris: Seuil, 1965.
- _____. *Lector in fabula (le rôle du lecteur)*. Paris, Grasset, 1985.
- _____. *Les Limites de l'interprétation*. Paris: Edition Grasset & Fasquelle, 1992.
- _____. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.
- GARCIA, Alain. *L'adaptation du roman au film*. Paris: IF diffusion-Dujarric, 1990.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GREIMAS, A. J. *Du Sens*. Paris: Seuil, 1970.
- HELBO, André. *L'adaptation (Du théâtre au cinéma)*. Paris: Armand Colin/Masson, 1997.
- ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles: P. Mardaga, 1985.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978-2001.
- _____. *Pour une herméneutique littéraire*, coll. "Bibliothèque des idées", Paris: Gallimard, 1988.
- KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, coll. Points, 1969.
- _____. "Une poétique ruinée", préface à la traduction française de *La poétique de Dostoïevski* de Bakhtine.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit* (3 tomes). Paris: Seuil, 1983, 1984, 1985.
- RIFATERRE, Michael. *La Production du texte*. Paris, Seuil, 1979,
- _____. "La trace de l'intertexte". In: *La Pensée*, nº 215, octobre 1980, Paris.
- _____. "Le syllepse de l'intertextualité". In: *Poétique*, nº 40, Paris, Seuil, novembre 1979.
- ROHMER, Eric. *Le goût de la beauté*. Paris: Cahiers du cinéma, Editions de l'Etoile, 1984.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *De la littérature au cinématographique*. Paris: A. Colin, 1970.
- _____. *Ecraniques. Le film du texte*. Presses universitaires de Lille, 1990.
- _____. "Entre films et textes: retour sur la réécriture". In: *Cinéma et Littérature*. Bruxelles: Vubpress, 1991.
- SABOURAUD, Frédéric. *L'adaptation au cinéma: le cinéma a tant besoin d'histoires*. Paris: Cahiers du Cinéma, coll. dirigée par Joël Magny, 2006.
- SERCEAU, Michel. *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*. Liège: Editions du Céfal, 1999.
- TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1981.
- _____. "La lecture comme construction". In: *Poétique*, 24, Seuil, 1975.
- VANOYE, Francis. *Scénarios modèles, modèles de scénarios*. Paris: Nathan, 1991.
- _____. "Le scénario comme genre, le scénario comme texte". In: *Littérature et Cinéma*. Poitiers: La Licorne, 1995.

SOBRE O AUTOR

Josmar de Oliveira Reyes possui graduação em Letras Português/Francês pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1989), mestrado em Estudos Francófonos pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1994) e doutorado em Ciências da Informação e da Comunicação, Novas Tecnologias e Artes do Espetáculo pela Université de Paris III (Sorbonne Nouvelle) (2008). Atualmente é professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). Tem experiência na área das Literaturas Brasileira e Francesa, do Cinema Brasileiro, da Teoria da Literatura, da Narratologia e da Semiótica. Publicou o livro *Le Film comme Lecteur du Texte Littéraire: L'Heure de l'Étoile et Les Nuits du Sertão* pela ANRT da Université de Lille.