

DO TEXTO ÀS TELAS: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E TEORIA DA ADAPTAÇÃO¹

FROM TEXT TO SCREENS: INTERSEMIOTIC TRANSLATION AND ADAPTATION THEORY

Ariani dos Santos FONTES²

RESUMO: A transposição de textos literários para as mais variadas formas de mídia, com destaque para o cinema, apresenta-se como um processo dinâmico e, essencialmente, intertextual. Com a ascensão da prática adaptativa, difundida no Ocidente especialmente pela Era de Ouro do cinema hollywoodiano, o teórico Roman Jakobson, na década de 1960, torna-se o responsável por introduzir o conceito de “Tradução Intersemiótica” para descrever o processo de transcodificação entre sistemas semióticos diferentes, como da linguagem verbal para a linguagem visual – por exemplo, de um poema para um filme. Com isso, tendo em vista a adaptação como uma (re)textualização criativa entre meios distintos de expressão artística, este artigo tem como objetivo realizar uma revisão crítica de estudos considerados fundamentais no campo da Intersemiose (PLAZA, 2010) e da Teoria da Adaptação (XAVIER, 2003; SANDERS, 2006; HUTCHEON, 2013), explorando suas implicações na interação entre a literatura e o cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução Intersemiótica. Teoria da Adaptação. Literatura. Cinema.

ABSTRACT: A transposition of literary texts into various media forms, notably cinema, unfolds as a dynamic and essentially intertextual process. With the rise of adaptive practices, widely disseminated in the West, especially during the Golden Age of Hollywood cinema, the theorist Roman Jakobson, in the 1960s, becomes responsible for introducing the concept of “Intersemiotic Translation” to describe the process of transcoding between different semiotic systems, such as from verbal language to visual language – for instance, from a poem to a film. Considering adaptation as a creative (re)textualization across distinct means of artistic expression, this article aims to critically review studies considered foundational in the field of Intersemiosis (PLAZA, 2010) and Adaptation Theory (XAVIER, 2003; SANDERS, 2006; HUTCHEON, 2013), exploring their implications in the interaction between literature and cinema.

KEYWORDS: Intersemiotic Translation. Adaptation Theory. Literature. Cinema.

1. O artigo parte de um recorte da dissertação da autora, intitulada *Double Indemnity: um estudo sobre a ficção noir a partir de uma perspectiva intersemiótica* (FONTES, 2023), que foi realizada com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), Código de Financiamento 001.

2. Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL); Mestre em Cinema e Narrativas Sociais pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE); Universidade Federal de Sergipe (UFS), São Cristóvão, Sergipe, Brasil. E-mail: ariani_fontes@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8088-2060>.

“Traduzir significa conseguir efeitos
análogos com meios diferentes”

Paul Valéry

Aspectos introdutórios

O “texto fonte” e a “adaptação” são aceitos, nesta discussão, como produtos autônomos, uma vez que autor e tradutor, cada qual à sua maneira, tecem algo singular em forma de arte. Em relação à tradução, o poeta francês Henri Meschonnic escreveu que “traduzir não se limita a ser o instrumento de comunicação e de informação de uma língua a outra [...]” (2010, p. 22). Isto é, a tradução é plural e não se restringe a um único modo: como a passagem de uma língua para outra, sendo esta apenas uma das várias possibilidades do ato de traduzir. No panorama da tradução intersemiótica, considerando a definição de Roman Jakobson, em seu ensaio *On linguistic aspects of translation*³ de 1959, dá-se este nome à tradução entre sistemas semióticos distintos, por exemplo, quando há a transposição de um conjunto de códigos verbais para outro de signos não-verbais ou vice-versa. Essa definição proposta pelo referido autor estabelece, a priori, a base para a compreensão do processo intersemiótico, cujas implicações na arte contemporânea, com ênfase para a pintura, foram discutidas posteriormente por Julio Plaza, em *Tradução Intersemiótica*, obra publicada pela primeira vez em 1987.

Para além dos estudos da tradução, tem-se a abordagem metodológica fornecida pela teoria da adaptação, que tem como tese a recodificação entre mídias diferentes – livros, quadrinhos, jogos eletrônicos, filmes etc. (HUTCHEON, 2013). Nas últimas décadas, muito se tem pesquisado sobre a prática de transformar produções literárias em filmes, sendo possível afirmar que a adaptação acompanhou a evolução do próprio cinema, uma vez que, ao longo do século XX, a maioria dos produtores tentavam atrair a atenção do público, principalmente da camada burguesa, com adaptações de clássicos literários. Na contemporaneidade, com o advento da tecnologia e dos muitos serviços de *streaming*, como *Netflix*, *Prime Video*, *HBO Max*, entre outros, houve um aumento relevante das categorias e da quantidade de obras que são adaptadas para o cenário audiovisual mundial, com destaque para as adaptações de romances *best-sellers*.

Sendo assim, concebemos este texto com o propósito de discutir perspectivas relacionadas à tradução/adaptação de obras literárias para o âmbito cinematográfico, objetivando delinear um panorama dos principais pressupostos relacionados à tradução intersemiótica e à adaptação. Para tal fim, almejamos conduzir uma revisão crítica da literatura existente no âmbito acadêmico em que as críticas literária e cinematográfica fundamentam a investigação do processo de tradução/adaptação em vertentes teóricas que se aproximam epistemologicamente

3. No Brasil, foi traduzido como *Aspectos linguísticos da tradução* e incluído no livro *Linguística e Comunicação*, coletânea publicada pela Editora Cultrix em 1976, que reúne alguns dos principais ensaios de Jakobson.

e metodologicamente. Contudo, primeiramente, trataremos de evidenciar a natureza impura da própria arte, baseando-nos, especialmente em André Bazin (1991), que foi pioneiro em defender a intermedialidade como responsável pelas mais diversas possibilidades artísticas advindas da interação entre o cinema e as demais artes. Como resultado, busca-se aproximar a literatura e o cinema, concebendo-as como formas representativas já consagradas e legitimadas, cujo diálogo se inicia quase que em paralelo ao desenvolvimento deste último.

Desse modo, tendo em vista todos esses aspectos, o artigo se divide em duas seções que se mostram essenciais para a disposição da discussão pretendida, sendo a primeira delas intitulada “A longínqua relação entre a literatura e o cinema” e a segunda “Estudos: tradução e adaptação”. Não obstante, na interseção entre tais linhas teóricas, propõe-se compreender o potencial criativo e os limites fluidos entre diferentes tipos de linguagem durante a reconfiguração de significados.

A longínqua relação entre a Literatura e o Cinema

De início, a teoria cinematográfica surge preocupada em ponderar o cinema a partir da demarcação de métodos para a aplicação do que seria fazer cinema, mesmo sem ter definido de modo claro o seu objeto de estudo. Naquela época não existia unanimidade quanto ao cinema ser considerado uma nova arte, havendo debates acalorados sobre sua legitimidade e seu valor estético. Essa controvérsia também se devia à sua recente origem, que se iniciou com a primeira exibição dos irmãos Lumière⁴ no final do século XIX.

Um dos primeiros especialistas a se dedicar ao estudo da sétima arte foi Lev Kulechov. Segundo Ismail Xavier (2008), interessado em interpretar as técnicas de edição, em meados dos anos 1910, o cineasta russo começou a desenvolver pesquisas sobre os aspectos determinantes para o sucesso de filmes estadunidenses em detrimento de produções europeias, principalmente russas. Para tanto, passou a verificar a reação do público durante a exibição dessas películas, constatando que as pessoas tendiam a preferir a fórmula norte-americana. Como consequência, torna-se o “inaugurador da teoria da montagem”, pois, ao comparar as reações da plateia, chegou à conclusão de que a predileção popular era oriunda da “compatibilidade existente entre a montagem americana e o tipo de ficção desenvolvida em seus filmes” (2008, p. 46). Dentro dessa perspectiva, a sucessão de planos está intimamente atrelada à qualidade, indicando que um cinema de excelência se caracteriza sobretudo pela montagem.

A partir daí o raciocínio de Kulechov desdobra-se em duas conclusões fundamentais, sempre retornadas quando se fala na montagem: (1) o momento crucial da prática cinematográfica é o da organização do material filmado; (2) a justaposição e o relacionamento entre os vários planos expressam o que eles têm de essencial e produz o significado do conjunto. (XAVIER, 2008, p. 47).

4. Em 28 de dezembro de 1895, Auguste e Louis Lumière apresentaram a primeira exibição de uma imagem em movimento, era *A chegada do trem na estação*, um curta de apenas 50 segundos de duração.

Por outro lado, Serguei Eisenstein rebateu essa noção que dava ênfase à montagem, ao dizer que essa técnica seria somente mais uma das partes fundamentais para a estruturação de um filme, visto que se trata de “um componente tão indispensável da produção cinematográfica quanto qualquer outro elemento eficaz do cinema” (1990, p. 13). Com o desenvolvimento da sétima arte, outras abordagens foram surgindo para tentar compreender e analisar a sua linguagem, dentre elas está a Teoria do Autor, que enfatiza a figura do diretor e a singularidade de seu papel no processo de criação. Essa noção se estabelece a partir do ensaio *Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, publicado originalmente na *L’Écran Français* em 1948 pelo crítico francês Alexandre Astruc, que propõe uma analogia entre filmagem e escrita para evidenciar a relevância da visão autoral de quem dirige um filme. Para ele, “a *mise en scène* não é mais um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena, mas uma verdadeira escritura. O autor escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta⁵” (ASTRUC, 2012, p. 01).

Muitas das concepções relacionadas às técnicas cinematográficas foram pensadas a partir do que já havia sido estabelecido em outras artes, com destaque para os estudos literários. O reconhecimento desses vínculos possibilitou reflexões importantes sobre a essência do cinema, dado que a sua proximidade com as outras artes, em especial a fotografia e a literatura, enriqueceu a sua estrutura e se colocou como algo inerente ao seu produto criativo: o filme. Destaca-se, além disso, que a própria literatura sempre se posicionou como um modo artístico favorável à interligação com outras formas de linguagem.

Nesse sentido, “não é porque a fotografia é sua matéria prima que a sétima arte está fadada a dialética das aparências e à psicologia do comportamento” (BAZIN, 1991, p. 90). Dentre todas as interações factíveis, há aquela que é a mais discutida e documentada: a que se estabelece entre cinema e literatura ou “entre as artes da imagem e as artes da palavra” (MOSEER, 2006, p. 43). De fato, se pensarmos no cinema como um espaço de interações múltiplas, que também costuma envolver imagens e palavras, podemos enxergá-lo como um fruto cultural e impuro.

Por volta do final do século XIX e ao longo de todo o século XX, novas mídias se desenvolveram e se impuseram como mídias de massa: fotografia, fonógrafo, telefone, rádio, cinema, televisão, vídeo [...]. A informática e a tecnologia digital lhes permitiram uma difusão ao mesmo tempo ampla e acelerada, favorecendo a interação entre essas mídias. Em geral, houve uma tomada de consciência da “realidade das mídias”, consciência que se manifesta tanto nos planos teóricos quanto no plano da experiência quotidiana (MOSES, 2006, p. 54).

Pode-se dizer, diante disso, que a intermedialidade⁶ faz parte do processo evolutivo de qualquer mídia, seja o teatro, a televisão, a música, a pintura, entre outros, e com o cinema não

5. A citação foi retirada de uma versão traduzida para o português por Matheus Cartaxo e publicada na FOCO – Revista de Cinema em julho de 2012, cujo acesso está disponível no site: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/Stylo.htm>. Acesso em: 14 nov. 2023.

6. Para Lúcia Nagib, no âmbito dos estudos sobre a intermedialidade, o fenômeno intermediático não deve ser concebido como “um projeto acabado ou um fim em si mesmo, mas como um problema, quer dizer, o lugar de uma crise, a falta de uma mídia que requisita outra, procedimentos metafóricos na perspectiva de preencher uma lacuna que está no próprio núcleo da criação artística” (2014, p. 21, tradução nossa).

seria diferente. Aliás, o cinema surge como uma arte “impura”, pois, conforme Bazin (1991), a arte cinematográfica sempre esteve atrelada às outras artes, porém, isto não a impediu de conquistar a sua autonomia ou de traçar a sua própria trajetória. Contudo, em razão de seu surgimento ter sido mais recente, durante muito tempo ressaltou-se de modo negativo a sua relação com as outras expressões, o que a colocava em um lugar de suposta inferioridade. Faz-se necessário destacar que a concepção de uma arte imaculada é imprópria, visto que o processo evolutivo das demais mídias artísticas não se deu vedado a interferências.

Ismail Xavier (2003) observa que o romance clássico do século XIX interferiu diretamente na estruturação da narrativa fílmica, em especial em sua disposição representacional. Para exemplificar, Robert Stam (2003, p. 49) diz que “Griffith declarou ter tomado a montagem em paralelo de empréstimo a Dickens, ao passo que Eisenstein encontrou antecedentes literários de prestígio para as técnicas cinematográficas [...]”. De maneira similar, João Batista de Brito, em *Literatura no cinema* (2006, p. 05), declara que Griffith, ao imitar os romances dickensianos, “inventava uma linguagem específica, genuinamente cinematográfica”. Com isso, percebe-se que, em sua gênese, o cinema foi moldado a partir de modelos literários, “contando uma estória com começo meio e fim, e assumindo ser três coisas, ao mesmo tempo: ficcional, narrativo e representacional” (BRITO, 2006, p. 04).

Sabe-se que entre as palavras e as telas existe certa intimidade: nos textos, são os vocábulos empregados que mobilizam a consciência do leitor, que os converte em uma expressão imagética, enquanto as telas exibem fotogramas em movimento a fim de serem decifrados pelo público. Considerando que “a imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor” (PELLEGRINI, 2003, p. 16), pode-se concluir que “a literatura não vai ter nunca a mobilidade plástica do cinema, e este, por sua vez, nunca o nível de abstração da literatura” (BRITO, 2006, p. 62). Porém, ambos foram capazes, cada qual ao seu próprio modo, de trazer ao mundo “grandes narrativas, que dentro de um dado momento, conquistaram o público e o fizeram cativo” (BRITO, 2006, p. 158).

Faz-se relevante ressaltar que na época em que o cinema ainda estava construindo a sua forma, muitas vezes ele foi interpretado como inferior à literatura, o que ajudou a fomentar uma falsa noção de que seriam artes antagônicas. Isto se deu em virtude de a literatura ter sido durante muito tempo considerada uma fonte de maior qualidade, capaz de fomentar discussões, enquanto o cinema era entendido como um espaço destinado unicamente à diversão e ao entretenimento. Entretanto, ao longo do tempo, finalmente ele também passa a ser tido como uma área do conhecimento geradora de sentidos e críticas tornando-se objeto de pesquisa e análise.

Concluimos, por fim, que “o romance e o filme são basicamente iguais em termos de capacidade de significar. Eles significam, sim, diferentemente. Os dois meios, porém, usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar linguagem figurativa ou metafórica” (JOHNSON, 1982, p. 29). O que nos parece fundamental, então, é que “o cinema pode justa-

mente ser usado na elaboração de leituras possíveis do texto literário” (SOUSA, 2001, p. 35). A partir disso, surge o entendimento de que a parceria interartística entre tais manifestações não apenas persiste, mas se mostra como um campo frutífero para criação e (re)interpretação de suas essências narrativas.

Estudos: tradução e adaptação

Em relação à esfera acadêmica, há variadas vertentes a respeito dos estudos da tradução e da adaptação, tais como a tradução intersemiótica, conceito fundado pelo linguista russo Roman Jakobson (2013) e, posteriormente, desenvolvido por outros teóricos, a exemplo, Julio Plaza (2010), e a teoria da adaptação, que a interpreta tanto como produto quanto como processo, tendo como uma de suas principais especialistas Linda Hutcheon (2013).

1) A *tradução intralingual* ou *reformulação* (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. 2) A *tradução interlingual* ou *tradução* propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3) A *tradução intersemiótica* ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, 2013, p. 64-65, grifos nossos).

Essa terceira modalidade oportuniza uma fortuna de transposições, porém, como observa Michael Oustinoff, “Roman Jakobson parece limitar seus exemplos ao domínio artístico” (2011, p. 24-25), em que o processo intersemiótico permite a tradução entre cadeias de significantes artísticas, como do poema para a música, da pintura para o teatro ou da literatura para cinema, são infinitas as possibilidades. Em meados de 1970, com o desenvolvimento inicial de estudos sobre a atividade de tradução, muitos teóricos classificaram esta disciplina como uma área de pesquisa concentrada na Literatura Comparada. Por outro lado, essa relação foi invertida, com o avanço das discussões, visto que os estudos da tradução foram assumidos como uma área própria, deixando, assim, de ser considerados ao longo do tempo como um campo de conhecimento secundário e sem relevância científica (BASSNETT, 2003). Como resultado, “de fenômeno marginal, a tradução passou a ocupar um lugar central” (OUSTINOFF, 2011, p. 23).

Susan Bassnett, em *Estudos da tradução*, enfatiza a importância do diálogo entre língua e cultura no campo da tradução e, por extensão, da Literatura Comparada. Nele, a autora concebe a tradução como um processo semiótico, embora “tenha um núcleo central de atividade linguística”, na verdade, pertence a uma “ciência que estuda os sistemas ou estruturas dos signos, seus processos e suas funções” (2003, p. 36). Nessa perspectiva, o tradutor precisa ter conhecimento cultural e linguístico para empreender uma tradução adequada, visto que palavras isoladas não possuem a habilidade de transmitir sentidos que não estejam baseados em um conhecimento prévio do objeto discursivo.

O tradutor é visto como um libertador, alguém que liberta o texto dos signos fixos da sua forma original, acabando com a subordinação ao texto de partida, mas procurando visivelmente fazer a ponte entre o autor e o texto originais e os possíveis leitores da língua de chegada [...] (BASSNETT, 2003, p. 10).

O termo “tradução” se refere a uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis, ou seja, é uma prática interpretativa, cujo engajamento intertextual advém do ato de recuperar ou de se apropriar de uma obra “original”, ou obra “referência”. Faz-se necessário ressaltar que cada forma de tradução requer um envolvimento distinto por parte do tradutor, ou adaptador, e do público. Consoante a isso, em sua obra, “Tradução Intersemiótica”, Julio Plaza (2010) afirma que o processo de tradução cria algo inédito sobre o primitivo, gerando um vínculo entre passado-presente-futuro. Tendo em vista a tradução como uma retextualização que fornece um novo original, o autor recusa, de maneira implícita, o paradigma da fidelidade ao alegar que se trata de uma transação interpretativa entre linguagens distintas, de diferentes sistemas de signos, sem necessariamente precisar se manter fidedigna. Embora se refira a um exercício de conversão de signos, um procedimento independente e complexo e não apenas uma imitação do código primário, a tradução intersemiótica reconhece a singularidade das linguagens semióticas, como o teatro, a pintura, a literatura, a fotografia, o cinema, a televisão, o videogame, a história em quadrinhos etc., ao mesmo tempo em que admite um intercâmbio entre elas.

Do mesmo modo, a definição de adaptação se alinha a essa perspectiva, pois também discute a transcodificação entre sistemas distintos como um exercício de recriação interpretativa. Para tanto, Linda Hutcheon recorre à noção de “palimpsesto extensivo”, tomando emprestado da expressão “palimpsestuosas” do crítico Michael Alexander (apud HUTCHEON, 2013, p. 27). “Em resumo, a adaptação pode ser descrita do seguinte modo: 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” (HUTCHEON, 2013, p. 30).

Aliás, o termo “adaptação” por si só não comporta a heterogeneidade que implica o processo de transposição de códigos e de suportes midiáticos, dado que cada mídia tem princípios inerentes à sua forma. A incompreensão da “transmidialidade” é uma problemática a ser enfrentada pelo adaptador, que precisa considerar especificidades de cada procedimento artístico e das linguagens que utilizam. Bazin (1991) justifica as adaptações sem atribuir-lhes uma independência irrestrita, considerando que a obra adaptada pode respeitar a obra original e não meramente copiá-la. É claro que o processo de transferência entre formas distintas de linguagem implica comparações, particularmente de caráter negativo, que pressupõem a adaptação como um arremedo secundário. Posicionamentos dessa natureza ocasionam a supervalorização de uma mídia em detrimento da outra, especialmente entre um romance e sua adaptação, bem como originam um “regime de disputa, que vai suscitando uma série de divergências entre a literatura e o cinema” (SOUSA, 2001, p. 27). Essa movimentação entre meios heterogêneos fomenta debates sobre a “especificidade midiática”, posto que “cada mídia... possui sua própria energia comunicativa” (GAUDREAU; E MARION, 2004, p. 65 *apud* HUTCHEON, 2013, p. 62).

Conforme observa Sérgio Paulo Guimarães de Sousa, em *Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema*:

Em termos puramente técnico-funcionais, definiríamos o fenómeno da adaptação cinematográfica como um tipo de tradução baseada numa prática derivativa intersemiótica. Dito de outra forma: trata-se da transmutação estético-semiótica efectuada no âmbito de matérias expressivas heterogéneas, sendo, por essa razão, de natureza inter-artística, transtética ou, como diria Imol Zumalde, centrífuga por oposição às derivações centrípetas ou intra-artísticas (2001, p. 25).

Os “adaptadores”, ao tomarem para si a função de interpretar, tornam-se “primeiramente intérpretes, depois criadores” (HUTCHEON, 2013, p. 43). “A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou da peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens [...]” (XAVIER, 2013, p. 61). Embora a adaptação seja uma apropriação, esta não deve resultar em replicação, pois, assim como defendido por Plaza (2010) a respeito da tradução, o aspecto da fidelidade não deve ser considerado como sinónimo de qualidade. Ainda assim, o público muitas vezes exige o carácter fidedigno, particularmente no tocante aos clássicos, “tais como a obra de Dickens ou Austen” (HUTCHEON, 2013, p. 55).

Para Gaudreault (1998, p. 270, apud HUTCHEON, 2013, p. 62), “as adaptações que obviamente estão menos envolvidas em debates são aquelas em que não há mudança de mídia ou modo de engajamento”. Os maiores exemplos desse tipo são as refilmagens, os covers musicais e as versões de quadrinhos, que não costumam incitar muitas discussões, deixando os debates mais acalorados para aquelas em que acontece troca de plataforma. Faz-se necessário ressaltar que a transcodificação do texto literário para o cinematográfico ou televisivo já foi entendida como “uma forma de cognição deliberadamente inferior” (HUTCHEON, 2013, p. 23), sendo considerada uma espécie de “vulgarização” da narrativa.

Sousa (2001) problematizou essa questão, ao discutir o exercício da adaptação, afirmando que o preconceito com o filme adaptado não se restringe somente ao público, mas também passa pelos estudos ligados à literatura comparada e ao próprio cinema. Para o autor, essa discriminação tem raízes na falsa ideia de que é possível fazer uma adaptação literal, percepção que nasce do desejo de alguns amantes de literatura, que procuram reviver no audiovisual a experiência que tiveram com a narrativa primária, nesse caso, literária. Tais leitores são seduzidos pela ideia de que a transposição intersemiótica se consiste em um processo de tradução literal da obra “fonte”, levando-os a empreender uma comparação equivocada, regulada pelo viés da fidelidade.

Nessa lógica, ignora-se a complexidade do processo e espera-se que a obra adaptada seja uma reprodução exata do texto “original”, fazendo com que os defensores dessa prática tomem os desvios como resultado de uma suposta infidelidade por parte do adaptador. Por esse ângulo, é no campo da infidelidade, e não da fidelidade como acreditava André Bazin (1991), que residem os objetivos de analisar uma adaptação fílmica de um texto literário.

Deve-se ter, dessa forma, como intuito, o reconhecimento dos modos com os quais a obra adaptada viabilizou o processo de transposição entre cadeias de significantes distintas, especialmente em como a intermedialidade possibilita a adaptação de uma determinada narrativa literária para uma narrativa fílmica.

Adaptar obras literárias para o cinema mostra-se muito popular no cenário mundial contemporâneo, porém não se trata de um feito recente, tendo se originado e alcançado notoriedade ainda no século passado. De lá para cá, muitas pesquisas se dedicaram a entender esse fenômeno, uma vez que a adaptação de livros best-sellers atrai muitos espectadores. Nota-se que existe uma preocupação perceptível por parte da indústria cinematográfica em agradar aos leitores de tais textos, provendo para eles mais do que a transposição do conteúdo literário: reedições dos livros adaptados, às vezes jogos de videogame ou brinquedos inspirados no enredo e nas personagens – originando, assim, outros tipos de adaptação. Em resumo, “os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos” (HUTCHEON, 2013, p. 54).

Grande parte do discurso sobre a adaptação para o cinema, contudo, se dá em termos negativos de perda. Em alguns casos, isso que chamam de perda é simplesmente uma redução no escopo: modifica-se a extensão, eliminando detalhes e alguns comentários (PEARY; SHATZKIN, 1977, p. 2-8, *apud* HUTCHEON, 2013, p. 66).

Em *Novel into Film* (2003), George Bluestone promove a análise de filmes que são adaptações de clássicos da literatura mundial como *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen. Seu maior objetivo com tal estudo é criar argumentos que contrariem a ideia de que tais adaptações desrespeitaram os objetos primários. O cinema teria assumido, de maneira efetiva, a função de mídia performativa, ou seja, “mostrar” aquilo que já havia sido “contado”. Em relação a isso, Xavier aponta-nos que “houve uma época em que era mais comum certa rigidez de postura, principalmente por parte dos apaixonados pelo escritor cuja obra era filmada. Exigiam a fidelidade, queriam encontrar Kafka no filme *O Processo* de Orson Welles [...]” (2003, p. 61).

Livro e filme estão distanciados no tempo: escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro (XAVIER, 2003, p. 62).

A adaptação é um processo intercultural⁷ cuja complexidade advém justamente de sua essência impura, ou seja, intermediática, porém, em razão de seu caráter tradutório, o espectador pode esperar – erroneamente – por uma obra fidedigna, livre de interferências. Deve-se reforçar,

7. Lúcia Nagib, em *Politics of impurity* (2014), propõe investigar as políticas de hibridização intercultural implicadas na dimensão intermediática do processo fílmico, com base no pensamento de André Bazin e sua defesa por um cinema impuro, entendendo-o como um conjunto de procedimentos intermodais destinados a resolver uma crise dialética no fazer-artístico.

então, que “o lema deve ser ‘ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor’, valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada (XAVIER, 2003, p. 62). Existem vantagens no exercício de adaptação de romances para o cinema, visto que a referida mídia possui recursos específicos que não são encontradas no suporte literário, muito em virtude de sua narrativa visual e sonora, que exhibe texturas, espaços físicos, corpos, vozes, músicas etc.

Diante dessa perspectiva, deve-se discutir quais equivalências utilizadas no filme propiciam a materialização do texto “fonte”, considerando aquilo que “é específico ao literário (as propriedades sensíveis do texto, sua forma) e procuram sua tradução no que é específico ao cinema (fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora, composição das figuras visíveis das personagens)” (XAVIER, 2003, p. 63). Para tal fim, “a adaptação buscaria, em linhas gerais, ‘equivalências’ em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundos, personagens, motivações, pontos de vista, consequências [...] e assim por diante” (HUTCHEON, 2013, p. 32).

Deve-se reforçar, então, que “o processo de adaptação, portanto, não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos (GUIMARÃES, 2003, p. 90). Sob esse prisma, Julie Sanders (2006) concebe essas transcódificações específicas de uma mídia para outra – do texto literário para o cinema – baseando-se também nos pressupostos da intertextualidade, nomeando-as de adaptação e de apropriação. Na concepção da autora, a diferença entre ambas frequentemente se manifesta na clareza com que expõem seus propósitos intertextuais, por exemplo, a adaptação é aquela que demonstra explicitamente o seu lugar de (re)interpretação, enquanto a apropriação é aquela em que se adota uma abordagem intertextual mais discreta.

Em paralelo, conforme Stam (2000), as adaptações têm a capacidade de adotar uma abordagem ativa em relação às obras das quais se originam. Sendo assim, elas representam menos uma tentativa de reviver uma palavra originária e mais uma mudança em um processo dialógico contínuo. O autor entende a adaptação como um processo de “dialogismo intertextual” em que cada texto produz um cruzamento de superfícies textuais. A intertextualidade, nesse caso, ajuda a transcender os dilemas da fidelidade, levando-nos a abordar a adaptação como um produto intertextual que propõe conexões dialógicas entre diferentes formas de arte. Portanto, a adaptação não deve ser vista como uma mera imitação, mas, sim, como um hipertexto, realizado a partir de um texto ou mais textos primários cuja origem pode ser evidente ou não.

Dessa forma, “assim como não há tradução literal, não há adaptação literal” (HUTCHEON, 2013, p. 39), então por mais fiel que seja uma adaptação fílmica, ela não substitui o texto “fonte”, mas, sim, constrói um novo olhar sob aquela narrativa inicial. À vista disso, “a fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência, que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito (XAVIER, 2003, p. 62). O interesse pela comparação entre o cinema e o objeto li-

terário transposto, no caso de adaptações, segundo Sousa (2001), deve se concentrar em analisar a leitura individual que o adaptador faz da obra “original” e o modo como a arte cinematográfica, enquanto fonte de encontros intermediários, se comunica com a sua audiência. Deve-se, então, aderir a uma análise mais flexível e dinâmica do exercício adaptativo, que abrange as escolhas do adaptador em sua tentativa de tornar a narrativa mais compatível à nova linguagem semiótica, na medida em que contempla suas próprias observações sobre o texto adaptado, sem rotular os desvios como infidelidades.

Referências

- ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo. Tradução de Matheus Cartaxo. *FOCO - Revista de Cinema*. Curitiba, v. 04, n. 04, p. 01, jul. 2012. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Acesso em: 14 nov. 2023.
- BASSNETT, Susan. *Estudos da tradução*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2003.
- BAZIN, André. “Por um cinema impuro – Defesa da adaptação”. In: _____. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 82-104.
- BLUESTONE, G. *Novels into film*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University, 2003.
- BRITO, J. B. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- DINIZ, T. F. N. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução*. Ouro Preto: Editora UFPO, 1999.
- EISENSTEIN, Serguei M. “Da literatura ao cinema: Uma Tragédia Americana”. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p. 203-215.
- XAVIER, Ismail. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.
- GUIMARÃES, Hélio. “O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*”. In: PELLEGRINI, Tania. et al. *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003, p. 91-114.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2ª ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- JAKOBSON, Roman. “Aspectos linguísticos da tradução”. In: _____. *Linguística e comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22ª ed. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 63-72.
- JAKOBSON, Roman. “On linguistic aspects of translation”. In: BROWER, Reuben A. (Org.). *On translation*. Cambridge: Harvard University Press, 1959, p. 232-239.
- JOHNSON, R. *Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. São Paulo, Perspectiva: 2010.
- MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 14, n. 02, p. 42-65, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.42-65>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- NAGIB, Lúcia. “Politics of impurity”. In: NAGIB, L.; JERSLEV, A. *Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film*. London/New York: I. B. Tauris, 2014, p. 21-39.

OUSTINOFF, M. *Tradução: história, teorias e métodos*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

PELLEGRINI, Tânia. “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”. In: _____. *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003, p. 15-35.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SOUSA, Sérgio. *Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária no cinema*. Braga: Universidade do Minho, 2001.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. London; New York: Routledge, 2006.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

STAM, Robert. “Beyond fidelity: the dialogics of adaptation”. In: NAREMORE, James (Org.). *Film adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000, p. 54-76.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”. In: PELLEGRINI, Tania. *et al. Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003, p. 61-89.