

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PROPP
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE PARANAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

Gil Peixinho Piva

**DA LITERATURA AO CINEMA: o processo de adaptação e suas nuances a partir de
uma leitura de *A Single Man***

Paranaíba/MS

2016

Gil Peixinho Piva

**DA LITERATURA AO CINEMA: o processo de adaptação e suas nuances a partir de
uma leitura de *A Single Man***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, área de concentração em Educação, Linguagem e Cultura da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Paranaíba como exigência para obtenção do grau de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. José Antonio de Souza

Paranaíba/MS

2016

P764d Piva, Gil Peixinho

Da literatura ao cinema: o processo de adaptação e suas nuances a partir de uma leitura de A Single Man. / Gil Peixinho Piva. - - Paranaíba, MS: UEMS, 2016.

107f.; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. José Antonio de Souza.

Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Paranaíba.

1. Linguagem. 2. Cinema. 3. Adaptação narrativa. 4. Literatura Comparada. I. Piva, Gil Peixinho. II. Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade de Paranaíba, Mestrado em Educação. III. Título.

CDD – 801

Bibliotecária Responsável: Susy dos Santos Pereira- CRB1º/1783

GIL PEIXINHO PIVA

**DA LITERATURA AO CINEMA: o processo de adaptação e suas nuances a partir de
uma leitura de *A Single Man***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, como requisito parcial para obtenção do Título
de Mestre em Educação. Área de concentração: Educação, Linguagem e Sociedade.

Aprovado em 28 julho de 2016.

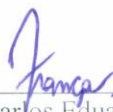
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. José Antônio de Souza
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)



Prof. Dr. Evertton de Freitas Ignácio
Universidade Estadual de Goiás (UEG)



Prof. Dr. Carlos Eduardo França
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)

Para minha mãe

*02/02/1949 – †12/11/2015

E para minha filha, cuja chegada foi acalentadora

*02/09/2015

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao prof. Dr. José Antonio de Souza pelos sábios conselhos, sem os quais eu não teria conseguido superar as inquietações criativas e os rigores teóricos que me perseguiram durante esta trajetória, demonstrando assim brilhante exemplo acadêmico e respeito profissional.

À Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade de Paranaíba, por proporcionar inúmeros caminhos que enriquecem a pesquisa no âmbito da Educação.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Educação pelos ensinamentos, e aos demais funcionários pela disposição e acolhimento.

Ao meu estimado amigo e colega de turma Celso Ricardo Ribeiro de Aguiar, pelo incentivo e apontamentos ao longo do curso.

E agradeço, por fim, à minha mulher, Lady, pela paciência e inestimável contribuição que sua presença tem em todos os projetos em que resolvo tomar parte.

“Quem conhece a potência de um só olhar, quem sabe colocar, num plano, o ínfimo deslocamento de um corpo em direção a outro pode desdenhar as armas da sugestão e as da exibição”.

Jacques Rancière

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo geral apresentar um breve estudo comparatista entre as linguagens literária e cinematográfica e as estruturas que as colocam em foco durante o processo de adaptação de uma narrativa em outra. Baseando-se na linha dos fundamentos teóricos da Literatura Comparada, o objetivo principal é investigar a especificidade estética da linguagem fílmica para desmistificar alguns preceitos que geram constantes discussões sobre ideias que ainda se sustentam numa reafirmação óbvia na contemporaneidade – a defesa do livro, o servilismo do cinema perante obras romanescas, etc. –, inclusive no âmbito das instituições educacionais de ensino; assim, o objeto de estudo é o filme *A single man* (2009), de Tom Ford. O modo como um filme se “desincorpora” de um romance permanece inadequadamente sombreado pelas fronteiras do senso comum, e, para tanto, o referencial teórico ajuda a “arranjar” as entrelinhas do estudo; entre os autores presentes, estão Arlindo Machado (denotando as construções de subjetividade do espectador), Ismail Xavier (e seu aporte sobre o pensamento estético no cinema), Christian Metz (e a especificidade sintagmática), Jacques Rancière (revisitando os efeitos do visível no plano poético), os conceitos do Formalismo Russo na visão de Walter Benjamin, Sandra Nitri (dando ênfase aos entreatos da literatura comparada) e Sigmund Freud (especificamente, para facilitar a abordagem temática que se sugere entre as narrativas). Ao analisar também os modos de enunciação do filme *A single man*, nortear-se-ão, num primeiro momento, as articulações literárias que intermedeiam e as incursões imagéticas mediante o processo de adaptação, para, em seguida, observar as transferências inscritas no próprio significante imaginário do cinema, seu rumo transformacional. Com essa finalidade, discutir-se-á, por último, o modo como o romance, contextualizado com particular relevância para o filme, emergirá mais para mostrar a cristalização da composição da linguagem fílmica e como a espacialidade consolidada no terreno visual do cinema ultrapassa a herdada “continuidade romanesca”.

Palavras-chave: Linguagem. Cinema. Adaptação narrativa. Literatura Comparada.

ABSTRACT

This dissertation has as general aim to present a brief comparatist study between the literary and the filmic languages and the structures that put them in focus during the process of adaptation of a narrative into another one. Based on the theoretical foundations of comparative literature, the main objective is to investigate the aesthetic specificity of the filmic language to demystify some precepts that generate constant discussions about ideas that still maintain an obvious reaffirmation in contemporary times – the defense of the book, the servility of the film towards novels, etc. –, including within institutions of education. Thus, the object of study in question is to research the film *A single man* (2009), by Tom Ford. The way a movie is "disembodied" from a novel remains inadequately shadowed by the boundaries of common sense and in order to analyze this process the theoretical reference helps to "organize" the between the lines of the study. Among the authors presented are Arlindo Machado (denoting the constructions of subjectivity of the viewer), Ismail Xavier (and his contribution on the aesthetic thought about films), Christian Metz (and the syntagmatic specificity), Jacques Rancière (revisiting the effects of the visible in the poetic plan), the concepts of Russian Formalism on the vision of Walter Benjamin and Sandra Nitrini (focusing on the intervals of comparative literature) and Sigmund Freud (specifically, in order to facilitate the thematic approach suggested between the narratives). Also, by examining the ways of enunciation of the film *A single man*, at first, it will be indicated the literary articulations that mediate the imagetic incursions through the adaptation process. Then it will be observed the listed transferences in the imaginary signifier of the film itself, its transformational direction. With this purpose, finally, it will be discussed how the novel, contextualized with particular relevance into the film, will emerge more to show the crystallization of the composition of the filmic language and how the consolidated spatiality on the visual ground of the cinema extends beyond the inherited "novel continuity".

Keywords: Language. Cinema. Narrative adaptation. Compared Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. LITERATURA COMPARADA: PRESSUPOSTOS E CAMINHOS	17
1.1 As escolas comparatistas	17
1.2 A Literatura Comparada na América Latina	21
1.3 A Literatura Comparada no Brasil	24
1.4 Intertextualidade, influência e recepção	31
1.5 Tradução/adaptação e recepção	37
2. LITERATURA E CINEMA – DIÁLOGOS	46
2.1 Considerações sobre a teoria Benjaminiana e a narrativa potencial de Rancière.....	46
2.2 A heterogeneidade da linguagem	49
2.3 Pressupostos teóricos do Estruturalismo e a sintagmática de Metz.....	52
2.4 Constituição do sentido cinematográfico: significação e linguagem	56
2.4.1 Interferência: denotando a construção expressiva do cinema	61
2.4.2 Transferência de sentido: equivalência de linguagens	65
3. AS ENCRUZILHADAS DA ADAPTAÇÃO DA LITERATURA PARA O CINEMA: ANÁLISE DO FILME <i>A SINGLE MAN</i>	71
3.1 Ângulos de narração do cinema: elementos de modelação do imaginário.....	71
3.2 Diferenças e travessias: simplificação ou configuração?	80
3.3 Perspectiva da enunciação e seus contrapontos: o Outro	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS	104

INTRODUÇÃO

Sempre quando se fala de um filme cuja história está vinculada a um livro, surgem inevitáveis comparações – em sua maioria julgamento de valores – em defesa do bom e velho livro. Isso representa uma postura que, dada a um conhecimento insuficiente a respeito, não lança qualquer reflexão profunda à ordem da estrutura ficcional de ambos os estilos artísticos. A literatura e o cinema atuam “intimamente”, mas com suas formas próprias, o que remete à compreensão de que obras literárias serviram e continuarão servindo muito bem para as realizações cinematográficas. Neste quesito, uma observação: a influência da literatura sobre o cinema não rende apenas bons filmes; graças a estes, advêm, também, novas “elucidações” sobre o livro, ou uma atenção ainda não obtida; ou seja, um filme bem adaptado tanto pode ajudar a divulgar um livro pouco conhecido quanto discutir particularidades impensadas que um livro carrega consigo, por meio das potencialidades que cada estilo comporta, favorecendo a construção da linguagem cinematográfica. Importa, então, recordar que o ser humano precisou, desde o princípio, expressar-se, seja oral ou imagetivamente; portanto, os eixos da transposição permeiam uma interlocução, necessária para a compreensão das similaridades entre as linguagens – embora costumeiramente ainda hoje acabem sendo consideradas apenas como algo distinto.

Mesmo com a presença constante do cinema na vida das pessoas – atualmente muito mais que a literatura –, *internet* e recursos eletrônicos favorecendo o envolvimento com uma realidade “sobrecarregada” pela comunicação visual, parece não haver desencadeado uma perspectiva que possibilite entender as diversas formas de interação desses artífices.

A consciência (e consistência) dessas relações desenvolve-se, em grande parte, pela criativa interação das nossas ideias (ou fantasias) subordinadas a um procedimento estratégico que não só se origina na literatura como também deve muito de sua espetacularidade, de sua “cultura cinematográfica” à dramaturgia do teatro (FERREIRA, 2014). São questões que esvaziam e interferem na subjetividade¹ do espectador.

Assim, o grande problema de se falar em adaptação talvez continue sendo duas questões: uma primária, a estética; e uma secundária, a ética (FURTADO, 2003). No primeiro caso, para o autor, tem-se a ordem das informações que precisam ser trabalhadas dentro do

¹ Na maioria dos casos em que serão usados os termos “subjetividade” e “identidade”, busca-se um apelo de operá-los, segundo certo campo filosófico, como instrumentos operadores que se definem. De alguma forma, a lógica “identitária” é substância do “ser” (a essencialidade do “eu” que se cobre tanto da sobriedade e da lucidez quanto da vontade e do desejo), ou vice-versa, onde as experiências empíricas se manifestam na linguagem. Para melhor compreensão, ver *Lógica do Sentido* (ed. Perspectiva, 2007), de Gilles Deleuze.

imaginário² receptivo do espectador: desde as escolhas dos atores, as decisões de roteiro, música e montagem. Em seguida, viria, não se pode esquecer (e talvez aí se encontre a razão de as pessoas saírem em defesa da literatura), a noção de que a revolução da imagem vem acompanhada de uma preocupação econômica. A difusão da “cultura cinematográfica” assumiria, assim, um caráter rentável. Por sorte, também, o cinema não deixa de registrar as mudanças sociais e de se reconhecer como parte dessa transformação.

Fundamentalmente, entre as observações acima mencionadas e as que virão no decorrer deste trabalho, há uma experiência que se apresenta indissociável, muito embora não faça parte dos principais objetivos, e que se insinua com efeito nas possíveis formas múltiplas da linguagem: a Educação – uma vez que a linha de pesquisa a que pertence este estudo é a da *Educação, Linguagem e Cultura*. Portanto, os movimentos desenvolvidos entre o texto e a imagem, visando determinar o trajeto de semelhanças ou diferenças de linguagens, originam frequentes relações que colaboram para os mais diversos influxos confirmatórios de que cada circulação de uma obra artística explicita limites que se deslocam, num dado momento, da ou para a área da Educação.

Na linguagem germinam metamorfoses com liberdades ou não sobre variados campos de interesse, desde interesses históricos, investigações sociais, dicotomias culturais (representações, cânones, consumo, etc.), até as relações de sentidos concentradas em eixos temáticos ou relações de simultaneidade e heterogeneidade recorrentes nos próprios impasses dialógicos. Talvez seja a prova de que qualquer comparação incida sobre perspectivas de práticas de relevância educacional, por assim dizer. Trata-se de um esforço contínuo, para ficar com o exemplo do cinema e da literatura, de usar a linguagem para comparar graus de envolvimento que um espectador ou leitor mantêm com a comunicação no nível de cada fabulação, visual ou escrita. Dessa analogia manifesta-se uma proposta pedagógica em arte-educação muito próxima à teoria de Schiller, que caracterizava seus estudos na relação de uma educação estética, porém de percepção artística.

Para Schiller (MOREIRA, 2007), a educação reúne aspectos que determinam épocas e busca a totalidade do conhecimento humano: sua racionalidade imbricada com a dimensão subjetiva. Então, mediante o belo (arte) manifestar-se-ia uma expressão sensível que dominará a humanidade e proporá um caminho ideal (forma estética) combinando a experiência empírica com a apreciação (voltada para refletir tanto a dimensão humana quanto a

² O conceito “imaginário”, nesta pesquisa, define-se em termos psicanalíticos, reconhecido na própria teoria que Metz (1980b) traz para avançar com ela sobre o território do cinema. Da reflexão desse autor, o conceito, então, propõe o “simbolizante”, a partir dos significados de um filme ou da impressão do espectador ramificada pela imagem (objeto-cinema).

individual) do sensível (manifestação dos pensamentos e do entendimento) impresso na autonomia de resgatar e desfrutar tudo o que caracteriza o humano. Este estado significaria deslocar a mera contemplação para um colocar-se-fora-de-si, pois entre a fragmentação razão/paixão haveria o retorno pleno de se fugir da alienação e se reconquistar, transformando-se. A educação estética seria a meta a ser alcançada por meio de um ideal questionamento (SCHILLER, 2002) – uma interpretação possível de renovação pela experiência da recepção, como bem sugere Jauss (1994)³.

Questionamento, por exemplo, das mudanças tecnológicas que impactaram e continuam impactando a forma como as pessoas (os jovens, principalmente) são afetadas pelo universo das comunicações, valendo-se de mídias panorâmicas – que balizam contextualmente o presente para, logo em seguida, emergirem renovadas e desconhecidas – que as envolvem numa convergência de conhecimento massificado e se deixam levar por um entretenimento trivial: tudo relacionado a um mundo de imagens compartilhadas/desagregadas.

Embora novas mídias reapareçam em proporções incríveis e possibilitem outras formas de comunicação de maior influência, o cinema ainda se apresenta um fascinante estudo por suas seguras e notáveis perspectivas de reflexão crítica. Por que, então, não identificar a “premissa básica” que a obra de arte possui, que reside no “cruzamento” das representações: o cinema, atualmente, não está longe de ser problematizado; a falta de experimentar debates a respeito da linguagem e seus sentidos não permite ainda ao expectador perceber o fluxo da criatividade nem o ordenamento das influências que assinalam os modelos e tendências de comportamentos e ideias.

A presença intensa de filmes em nossa sociedade atual ocorre diante de práticas diárias de sujeitos estritamente midiáticos. Os limites entre a linguagem visual e o comportamento enunciativo do próprio sujeito na tela vêm se rompendo (MACHADO, 2007); pressupõe-se o surgimento de uma via de mão dupla, “referenciando” as bases dos conhecimentos modernos através não só dos sentidos das imagens, mas dos nossos sentidos modulados pelas imagens que decodificamos, conforme já observava Christian Metz (1980). Para Metz, as interpretações relativas às produções artísticas procuram constituir significantes nas imagens, nas quais são identificados como objetos visuais oníricos do expectador.

³ Jauss dialogou com o formalismo russo e o estruturalismo francês de modo a preencher um “vazio” deixado por estes, e acreditando que os critérios de recepção ajudariam a formular novos espaços críticos para a literatura. Muito embora exista tal contraste entre essas teorias e a de Jauss, em nada destoa o contraponto a que esta pesquisa se propôs ao formular relações entre Benjamim (formalista), Metz (estruturalista) e as sugestivas experiências estéticas repensadas e propostas por Jauss para incluir o leitor nessa relação.

Para tanto, será analisado, nesta pesquisa, a linguagem fílmica de *A single man* (de 2010), que, no Brasil, recebeu o título *Direito de Amar*⁴. Dirigido por Tom Ford, narra a história de George (Colin Firth), um professor às voltas com o sofrimento da perda de seu companheiro Jim num acidente de carro – somado a isso o fato de ele ser um homossexual na década de sessenta –, e que, sem conseguir levar a vida adiante, planeja se matar e calcula, para isso, passo a passo todos os detalhes, lembrando os momentos mais significativos de sua relação amorosa com Jim. O filme marca apenas um dia na vida dessa personagem, da manhã ao anoitecer, demonstrando como um homem de aparente controle sobre qualquer situação que se depara torna-se demasiado introspectivo, deixando se destruir por dentro. A atuação excelente de Colin Firth rendeu-lhe inúmeras indicações em festivais de cinema, inclusive ao Globo de Ouro e ao Oscar de 2010, e o prêmio de Melhor Ator concedido pelo *San Francisco Film Critics Circle Award*; entre tantas indicações, destacaram-se também categorias como Direção de Arte, Trilha Sonora, Atriz Coadjuvante (Julianne Moore, também indicada ao Globo de Ouro, no papel de Charley, amiga de George) e Direção, para Tom Ford – estilista reconhecido no mundo da moda que acabava de estreiar no cinema, trazendo consigo toda uma técnica de apuro visual onde não se permite outra ideia senão a de que cada plano no filme fora extremamente pensado e elaborado com o intuito de melhor adaptar e interpretar o romance homônimo de Christopher Isherwood, de 1985⁵.

Contudo, a proposta maior sugere a profundidade fílmica interpretada e reinterpretada sob sua própria formalidade narrativa, remetendo a seus múltiplos sentidos, pelos quais seus símbolos são desenvolvidos e construídos no quesito audiovisual. Embora se comente demasiado sobre a impossibilidade de adaptação de certos livros para o cinema, pouco se colabora no entendimento dessas discrepâncias: a construção dos significados na linguagem cinematográfica torna-se outro sistema – mais como marco de reflexão do que de transposição de conteúdo –, com outras características. Talvez não seja o caso de se elencar questões valorativas, mas de equivaler autonomias, pois

o cinema tem seu vigor, próprio de um olhar mais automático, regular, implacável, objetivo, não maculado pelos preconceitos culturais, pelas vicissitudes da subjetividade. É que, justamente porque não tem ‘interioridade’, o olhar da máquina possa atingir o princípio interior dos movimentos, revelar a verdade que, organicamente, expressa-se em sentido pleno, imprime-se numa textura do mundo que só a câmera é capaz de registrar (XAVIER, 2003, p. 42).

⁴ Optou-se, nesta pesquisa, por se utilizar o título original do filme em inglês sempre que se fizer referência a ele, em vez da versão brasileira, em razão de ver nisso uma sugestão maior, de sentido mais mensurável para se expandir as relações interpretativas no que concerne à história.

⁵ A mesma decisão se deu ao título original do livro e sua respectiva tradução para o português, *Um Homem Só*.

A questão central que, a rigor, percorre o trabalho está presente na investigação das transferências que se inscrevem no próprio significante imaginário do cinema, seu rumo “transformacional” (METZ, 1980). O romance, contextualizado com particular relevância, emergirá mais para mostrar a cristalização da composição fílmica; já a espacialidade consolidada no terreno visual do cinema ultrapassa a herdada “continuidade romanesca” para representar a si mesma. E, de qualquer modo, preservar-se-á a multiplicidade do olhar/cena, a princípio, para, em seguida, tecer os caminhos dessa “continuidade/descontinuidade” da adaptação.

O cinema encontrou o auge da discussão sobre a confluência e divergência de adaptações literárias no século XX, quando relações complexas de dicotomia entre as duas linguagens artísticas ajudaram a constituir uma visão integrante e significativa: seja pelas escolhas temáticas, que não satisfaziam certos recursos linguísticos escolhidos por roteiristas e diretores, seja pelos diálogos indiretos ou implícitos sistematizados aos poucos na linguagem fílmica que, enfaticamente, valorizavam componentes ainda novos do material cinematográfico e, por isso, resultavam reflexões sérias – pelas quais pensadores, críticos e até mesmo escritores buscavam dissociar o caráter do cinema como algo meramente mediador de outra linguagem.

Para ajudar a revisitar essas perspectivas no filme *A single man*, uma revisão bibliográfica iniciada nos bancos de dados do BDTD⁶ demonstrou considerável número de dissertações e teses do gênero, além de artigos em revistas e livros, contribuindo como material de pesquisa referencial teórico de suma importância para se aprofundar nas especificidades teóricas a que se propõe este estudo, e, apesar de abrangente a investigação, nenhum outro trabalho que se pautasse do mesmo objeto aqui focado foi encontrado.

Para fugir de uma mera abordagem estrutural ou argumentativa isolada, o material pesquisado significou muito no momento de traçar as medidas teóricas e técnicas que se articulam na linguagem cinematográfica. A incidência de certos aspectos articulados no filme ajuda a dimensionar o patamar significante do cinema, tecendo o modo como o filme se relaciona com as proposições dos estudiosos brasileiros da área Arlindo Machado e Ismail Xavier. Ambos levantam boa compreensão da relação do mundo contemporâneo com a imagem. Machado “protagoniza” a experiência em que se adere o campo de visão para o

⁶ Biblioteca Digital de Teses e Dissertações, disponível em <http://bdt.d.ibict.br/>.

espectador encontrar a informação, enquanto que Xavier posiciona as argúcias das condições dramáticas submetendo-as à interpretação das interfaces técnicas do cinema e acentuação de seus efeitos sobre o espectador. E esta pesquisa irá, ainda, interagir com a especificidade sintagmática, de Christian Metz, os efeitos do visível no plano poético, na análise de Jacques Rancière e o declínio da autenticidade da arte, visto por Walter Benjamin. De Machado a Benjamin, destacam-se aspectos iniciais do literário e das reflexões linguísticas, expondo as facetas interligadas entre cada teoria para ressaltar o estudo sobre a literariedade. Dessa produção comparativa, propõe-se uma pesquisa básica e qualitativa em torno das explicações. Porém, antes de aprofundar, algumas explicações reflexivas a respeito da importância da escolha dos referenciais teóricos merecem devida atenção.

Para se relacionar a teoria literária com teoria do cinema, a perspectiva da “literatura comparada” subsidia a metodologia e fomenta, em especial, certos paradigmas de cada teoria, suscitando um inquietante diálogo sobre as próprias dificuldades de se traçar o que estimula o pesquisador que tenta entender o conceito de influência.

A rigor esse conceito opera com a relação dialética entre semelhança e diferença e se consubstancia num resultado artístico relativamente autônomo. Portanto, não é o conceito de influência que determina o discurso voltado para a busca do mesmo no outro, mas a orientação comparatista tradicional ortodoxa. (NITRINI, 2010, p. 233).

O recurso seria mostrar o modo operatório de como uma obra se liga a outra, ultrapassando e tangenciando a noção de que a influência faria parte circular entre forma e conteúdo, onde uma arte pode ter efeitos sobre a outra. Nesse quesito, talvez seja a propensão semiótica de Metz que facilitará a análise do procedimento “de cada elemento semântico na estrutura artística” (AUAD, 2014, 64), bem como o pensamento de Umberto Eco (1971) sobre a ressonância à transação e abertura entre estruturas estéticas, comparativamente, embasadas na tentativa de Nitrini (2010) de mostrar as práticas e relevâncias históricas no percurso da Literatura Comparada e nos determinantes reflexivos que rodeiam as mudanças de uma linguagem (tradução/adaptação) destiladas por Amorim (2005).

É dessa forma que, no primeiro capítulo, traçar-se-á breve caminho do percurso histórico da literatura comparada, suas principais discussões, vertentes, críticas e mudanças conceituais a respeito da influência, imitação e originalidade e, desvelados quase por último, os pressupostos de recepção e intertextualidade até chegar à encruzilhada da tradução e adaptação, contribuindo para formação do olhar comparatista.

De outro lado, autores que serão os principais referenciais deste estudo encontram-se entre os formalistas russos e os estruturalistas. Após leituras de artigos, dissertações e teses, identificou-se a constante importância de alguns pensadores. Chama a atenção nos formalistas o esforço para fazer da arte uma ciência (AUAD, 2014). Mestres da crítica literária, peritos na articulação teórica, os russos vão efetuar uma sistemática transição, pois suas preocupações com os rumos da arte condicionarão reflexões a partir de um tipo de revisionismo que, mais tarde, por assim dizer, acabará por favorecer, como “protagonista” em certos momentos, as próprias características literárias mais abordadas (e encontradas) no cinema; exemplo disso é o Construtivismo Russo, de Eisenstein. As relações entre essas teorias acabam, todavia, mostrando a “ciência” existente nas artes (AUAD, 2014, p.44), e, na semântica, complementa-se a transformação do texto em imagem, já que a noção de equivalência de qualquer linguagem ordena-se basicamente nos signos que nela se “aglomeram” sem estabelecer um sistema semântico e sintaticamente (RIBEIRO, 2007).

Como foi dito anteriormente, a subjetividade do espectador sofre interferência porque o “artífice da imagem” (GOBBI, 2004) do cinema esconde detalhes que contribuem com a sensação de participação do espectador na tela (PUHL, 2003), indicada no simbolismo que Benjamin (2014), embora em parte contrário aos formalistas, reconhecia como inesgotável.

As considerações acerca dos formalistas, estruturalistas e simbolistas e o modo como suas teorias tangem ligações estritas entre si estarão no segundo capítulo, no qual se deterá em correlacionar a propensão de estudos no campo literário e cinematográfico que é, “de acordo com Metz, esqueleto estrutural do objeto [...] possuindo um caráter de pró-tese [...] para propor novas formas de pensar e incitar através das imagens” (PESSOA, 2005, p. 2).

As considerações ressaltam a importância de se continuar abordando o cinema como uma obra aberta rica, analisando o “como”, os meios que o fortalecem, os consequentes resultados e os propósitos que deixaram de se concretizar (ECO, 1991), além de anteciparem os fundamentos teóricos acerca do estudo do filme *A single man*.

No terceiro e último capítulo, verificar-se-á a análise, de fato, do filme – ou, especificamente, de algumas cenas do filme e do livro –, que interliga o repertório teórico procurando evidenciar a representação do romance adaptado para o cinema. Por sua vez, estarão em pauta os fundamentos que ligam e discutem a literalidade (“fidelidade”) com a literariedade (proximidade literária), exemplificando os diferentes redirecionamentos que se efetuarão durante a adaptação do livro, por onde, pode-se entender melhor, sua significação: a partir da “liberdade” criativa deve-se presumir um tipo também de “fidelidade”.

É inevitável, neste ponto temático da adaptação, não propor releituras que se infiltram e prosseguem com parâmetros conceituais da Psicanálise. Freud mostra a origem das relações e as frequentes ambivalências delas para as impressões decorrentes do corpo e que alcançam as mudanças e transformações do amor (e do ódio). O estudo se apoia em Freud como referencial pela descrição e predição dos fenômenos que ajudam a endossar o contexto da história em todo o processo adaptativo: as inclinações das personagens, o duplo aspecto da libido, a correlação entre as ideias abstratas (fantasias) e o rompimento do “absurdo” modalizador do paradigma da natureza humana (conhecimento social alinhado a uma base inconsciente do desejo) (FREUD, 2013).

Nessa “livre” criatividade, portanto, é necessário considerar o que constitui a linguagem e seu processo de elaboração e legitimação, em níveis que operam num estilo contrário ao do romance, mas que se baseiam em suas estruturas (ausentes) – foi o que pontuou Umberto Eco (1974), formulando e se comprometendo a explicar os termos de cada fenômeno estrutural, sobre o escopo da “ausência”: o duplo daquilo que existe e inexistente como ponto de referência, constituído no princípio de que uma comunicação segue se decompondo e se recompondo – para tornar possível a passagem de seus atributos, depreendendo-os e reexprimindo-os no exato equilíbrio que os critérios estéticos do cinema assumem.

1 LITERATURA COMPARADA: PRESSUPOSTOS E CAMINHOS

1.1 As escolas comparatistas

Para se entender um pouco dos percursos teóricos das escolas comparatistas, sem se confundir com a própria literatura, é mister buscar compreensão, principalmente, à maneira como as ações metodológicas de se pensar a fundo a literatura e seu(s) processo(s) de formação histórica, cultural e teórica, aplicaram-se, de maneira mútua a um novo “grau” de se levantar hipóteses a respeito. Nesta linha, inicia-se, após o século XIX, um incentivo encontrado por grandes pensadores da época, Mme Staël, Goethe e Sainte-Beuve, interessados na grande influência causada pela literatura estrangeira, de levar para as universidades e tornar a questão uma possível disciplina, procurando definir o objeto de discussão, porém sempre longe de um consenso (NITRINI, 2010).

Neste sentido, se o que predomina nas abordagens é o fato de se querer analisar aspectos e impactos da literatura estrangeira, nada mais evidente do que observar a palavra “influência”, como termo chave, “conceito que ocupará um importante lugar na literatura comparada como instrumento teórico e como direção dos estudos comparatistas” (NITRINI, 2010, p. 21). Além do mais, acreditava-se que submetida a certo tempo e espaço, a literatura estrangeira, se vista por ângulo diferente, misturar-se-ia em dada sociedade com suas nuances socioculturais, acabando, enfim, por emitir “imprevistas influências para o futuro” (CHASLES, 1993 apud NITRINI, 2010, p. 20) desta sociedade.

Justamente por referir-se à consonância dessa relação interiorizada numa identidade nacional, é que a literatura comparada delineou posições ideológicas; ou, de forma mais clara, estabeleceu uma íntima postura política com tais ideias, dedicando atenção para as características da influência da literatura estrangeira a partir de uma visão harmoniosa para se refletir o contexto: o que surge de fora e o que, com isso, se renova entre essas fronteiras.

São, a princípio, quatro vertentes entusiastas (as escolas francesa, inglesa, americana e do leste europeu) de maior impacto propondo-se abranger o conhecimento sobre a literatura estrangeira. Com isso, os franceses alinharam vários campos de estudos, destacando uma história comparada da literatura pelo viés cosmopolita e nacionalista, inclusive o papel da literatura europeia no século XX (COUTINHO, 2010).

A finalidade da escola francesa residia na pesquisa das relações entre temas, ideias, épocas, etc.; daí decorre sua metodologia: considerar os elementos pelas “fronteiras linguísticas” (NITRINI, 2010, p. 32). Cria-se, assim, uma espécie de escala – distanciando-se

da inicial história da literatura nacional – que situará as análises mediante devidas aproximações; ou seja, embora a cronologia do fato histórico tenha relevância e sinalize características dos ideais e sentimentos de período sociocultural, será pelo elemento que intermedeia emissor e receptor a gênese comparatista de maior relevância. “O emissor, ponto de partida da passagem, pode ser um escritor, uma obra, uma ideia; o receptor, ponto de chegada; e o transmissor, um elemento intermediário entre o emissor e o receptor, por exemplo, o indivíduo ou o grupo, a tradução ou a imitação do texto original” (NITRINI, 2010, p. 32), já se opondo, como se pode perceber, ao particular histórico e nacionalista de Paul Van Tieghem, num esforço de estudar como uma literatura se transfere para outra nos seus aspectos gerais, formulando, ainda, “a distinção entre literatura comparada e a literatura geral”, completa Nitrini (2010, p. 25).

Todavia, as ideias de Tieghem não davam conta de tratar a literatura de modo geral, simplesmente porque os domínios da literatura resultam de inúmeros movimentos, de várias formas de várias literaturas. Por isso, Tieghem (NITRINI, 2010) realiza uma nova distinção. Ele acrescenta à literatura comparada e à literatura geral uma terceira associação: a literatura nacional.

Cabe informar que as variações entre a literatura, tida como “fruto” de uma realidade histórica, e literatura assimiladora mediante a influência determinada por um transmissor, serão, em sua maioria, predominantemente desenvolvidas na regularidade desses dois polos. Por exemplo, o russo Zhirmunsky retoma a analogia da mútua relação cultural e social da literatura e questiona a “distinção estabelecida por Paul Van Tieghem entre ‘literatura comparada’ e ‘literatura geral’” (NITRINI, 2010, p. 51). Para Zhirmunsky, investigar os processos literários e suas influências apenas em “um processo único social e historicamente” (NITRINI, 2010, p. 51) impediria remontar fatos além de generalidades isoladas já em sua totalidade tradicional. Segundo ele e o comparatista húngaro Söter, não há uma literatura geral, mas inúmeras literaturas englobam zonas de sistemas de sistemas de sistema, dentro daquilo que se considera universal (NITRINI, 2010).

O comparatismo americano também criticará Paul Van Tieghem (NITRINI, 2010). René Wellek, linguista tcheco naturalizado americano, contribuiu a esse debate acrescentando a “crítica literária”. Wellek propõe caminhos novos. Sem desmerecer pontos exteriores, ele insiste sobre a necessidade de se defender uma totalidade diversificada além da caracterização e avaliação histórica da literatura. Desse modo, e o que é mais importante, Wellek trabalha um conceito novo de influência, passando a constituir o problema da “literariedade” de natureza marcada pelo “debate estético” (NITRINI, 2010). Segundo ele, ultrapassando as

fronteiras ideológicas e linguísticas até agora definidas como arcabouço pela literatura comparada, encontrar-se-ia a experiência da perspectiva internacional sem, contudo, negar qualquer unidade de criação.

René Etiemble (NITRINI, 2010) vai reconhecer as relações de causa e efeito na literatura mesmo quando não houver ocorrências que justifiquem tais influências. Sua teoria limitar-se-á na probabilidade de que haja originalidade longe da transformação que as relações exteriores oportunizam. Assim, seu argumento respalda-se na dialética parte/todo – moldado pela justeza de valores ideológicos que restauram a expressão artística e as grandes semelhanças de pensamentos. “Além disso, os estudos de fontes e influências limitavam-se na maioria das vezes a estereis paralelismos, resultantes de mera caça às semelhanças”, afirma Coutinho (2010, p. 117).

Em contrapartida, este encaminhamento estuda as influências estrangeiras, mas não examina suas influências exercidas em nações estrangeiras (de dentro para fora). Na verdade, um dos principais flancos que retomam o começo da literatura comparada, onde, por sua vez, não reconhecia sentido numa tradição que não contivesse a ideia de “inferioridade” e “superioridade” (NITRINI, 2010).

Os fins dos anos 50 foram marcados por uma tentativa de renovação dos estudos da literatura comparada na União Soviética, promovendo por meio de Congressos novas tendências teóricas que culminavam num eclético modelo comparatista. As tendências orientavam-se, nessa época, pela contrariedade dos métodos de análises francês e americano – meramente uma postura marxista contra o “cosmopolitismo”, como foi visto com Zhirmunsky (NITRINI, 2010). Em tese, o teor da contrariedade resumia-se a evitar a noção de que contatos forçavam influências que, por fim, assemelhavam ambas as partes. Söter (NITRINI, 2010) também, por um lado, não considerava mais que as necessidades internas das tendências assimilatórias: desvelar-se-ia, então, trinta anos depois, a crise da literatura comparada nos anos 80; ou seja, após tanto entusiasmo e enorme quantidade de formulações teóricas, antecipava-se uma apreensão global.

A crise, a princípio, ocorre nas demarcações que a União Soviética visava: a insatisfação francesa como linha do comparatismo crítico seguido pelos americanos; e, num segundo ponto, a incapacidade de definir claramente o objeto de estudo, em razão de a história da literatura comparada, hora ou outra, correr o risco de se confundir com a própria história da literatura.

Na realidade, essa crise traduz um mal-estar mais profundo: reflete a controvérsia fundamental que opõe o primado do “fato” ao do “texto” ou da “obra literária”, acarretando uma dissociação fundamental dos métodos históricos, de um lado, teóricos, de outro. Essa polêmica atravessa, de forma estrutural e periódica, a história literária e as pesquisas literárias no seu conjunto. (NITRINI, 2010, p. 55).

Nessa perspectiva, a solução basear-se-ia no encontro de conceitos que unificassem as duas interpretações, ou, então, evitassem-nas para não diminuir aspectos importantes que ultrapassavam esse limiar. A intenção era instrumentalizar um ponto de intersecção para aplicar fundamento à desordem aparente. Ampliar os termos e suas finalidades, classificando certa totalidade inerente das obras artísticas; assim, atribuindo tais aspectos para funcionarem como invariantes, estes passam a conceder às obras literárias um esquema de específicas referências à literariedade (obras, épocas ou teorias).

Para Coutinho (2010), o cânone imbricava-se nas preocupações acima referidas. Basta lembrar que as colonizações surgiam como extensões das intenções metropolitanas; dentro desse teor, refletiam-se as mudanças. Um novo “discurso literário” (NITRINI, 2010), os termos unificadores empenhados em extrair uma essência das literaturas, especialmente as literaturas nacionais, transformaram a morfologia em fenomenologia, sem, contudo, resolver a crise. As dificuldades pragmáticas abriram brechas e reavivaram o debate sobre o papel da literatura comparada nos anos 80.

Em compensação, os países africanos, asiáticos e, logo, os países latino-americanos delineararam-se a partir de suas tradições locais com as tradições estrangeiras – importadas. Constituiu-se num parâmetro de um moderno nacionalismo sempre às voltas com a busca da identidade nacional que tanto a literatura comparada pretendeu esboçar. De agora em diante, respectivas influências não seriam vistas como “colonização” ou uma espécie de jogo em que se explicitam “culturas” e “subculturas”, embora ainda prevaleça a forte tendência a nomear a literatura como “ocidental” ou “europeia”.

Tal modelo considerava questões-chave a identidade cultural, os cânones literários, as implicações políticas da influência cultural, a periodização, e a história literária e rejeita firmemente o aistoricismo da escola americana e aproximação formalista. Por isso, para ela [Bassnett]⁷, a crise da literatura comparada não é universal. (NITRINI, 2010, p. 63).

⁷ Sandra Nitrini faz referência a Susan Bassnett, autora do livro *From Comparative Literature to Translation Studies* (1993), no qual menciona a tradução dos irmãos Campos e a antropofagia modernista. A intenção da estudiosa brasileira é, ao longo de suas análises, ir aos poucos tecendo os preâmbulos que trabalhará no capítulo “Literatura Comparada no Brasil”.

Toda essa mescla concluiu-se com aspectos indagados que privilegiariam a produção na América Latina, totalizando o espírito de um novo “objeto de estudo”, pois seu fenômeno emergente parecia extrapolar afirmações que delegavam às tradições toda responsabilidade pelas transformações socioculturais, independente ou não de um objeto específico. O que importava, de fato, era banir o caráter “civilizador” presente nas concepções analíticas. Campos (1979, p. 286) faz mão de uma interrogação: “Qual seria, dentro do problema de uma superação do *cânon* dos gêneros e sua linguagem exclusiva, a situação da literatura latino-americana?”. Sem medo da metódica consciência iminente, os movimentos que surgirão, apesar de alguns conflitos, trarão uma afinada contribuição à história da literatura comparada.

1.2 A Literatura Comparada na América Latina

Em meio a fortes organizações populares, marcadas por revoluções, a reflexão literária na América Latina ocupou os intelectuais, críticos e escritores a engendrar posições explícitas ante um contexto econômico, político e sociocultural das décadas de 1960 e de 1970. A base dessa atitude estava relativamente ligada à identidade cultural à beira de uma construção da literatura nacional, seguindo um enfoque comparatista entre ambas.

Com frequência, desenvolveu-se um discurso latino-americano voltado para si mesmo. Veiculava-se na perspectiva desses discursos a extremidade da necessidade de análise e interpretação historiográficas, ainda aos moldes tradicionais de algumas teorias europeias. A tentativa reverenciava “desenraizar” as influências herdadas pelos países hispano-americanos durante o processo de independência da Espanha – pois, nesse decorrer, voltaram seus olhos para os modelos franceses. Em seguida, após a Segunda Guerra Mundial, entra em cena a literatura norte-americana.

Supõe-se, assim, um “trabalho de adaptação, absorção e transformação” (NITRINI, 2010, p. 65) inescapável de qualquer literatura. O desejo de autonomia, embasado num modernismo poético, não se esquia por completo das mútuas inflexões implicadas num diálogo sociocultural. Entretanto, Guillermo de Torre (NITRINI, 2010) dá sinal de que a independência cultural não desmonta o valor interdependente, estabelecido pelo semelhante diálogo, numa categoria de igualdade, entre a literatura hispano-americana e as demais.

O diálogo de literaturas exposto nesses períodos pretende intensificar a história da literatura latino-americana, incluindo a do Brasil, reconhecendo o fim de um papel de “inferioridade” da ficção latino-americana, e, nessa condição, deixar fluir o reconhecimento do pressuposto de suas técnicas – enfiadoras e imersas entre o realismo e a fantasia –,

reputadas a um jogo parcial dos reflexos culturais. O amadurecimento desse ponto de vista constituía a vida literária a partir, também, de uma recusa dos referenciais. De diversos modos, estava em voga a dialética entre o local e a herança (do cosmopolitismo) europeu, fundado, grosso modo, na intenção de unificar a língua ao país e ao povo como sendo algo comum. Por isso no decorrer do processo histórico de integração latino-americana alternaram-se os modelos identificatórios, depreendidos da própria miscigenação.

No fundo, a unidade linguística constituía a realização de uma reinterpretação não só histórica das linhas gerais da América espanhola, mas principalmente a evolução do pensamento estético desse território, na tentativa de correlacionar as diversas áreas culturais. A exemplo, na esfera artística, o repertório mexicano vertia sentido e até conceito dos quais contrapunham o popular ao erudito, reexaminando a lógica da “literariedade” (COUTINHO, 2010). Todos esses enfoques, embora ainda excluíssem as contribuições negras e indígenas, ampliaram de imediato o comparatismo cultural. Não muito mais tarde, irromperiam reivindicações das desvalorizadas tradições indígenas ou crioulas. Em suma, as diferentes investigações e constatações ajudam a entender o imaginário social, a infraestrutura política e as circunstâncias subjacentes, onde as estratificações da literatura latino-americana funcionam em “múltiplas relações de submissão e insubordinação” (NITRINI, 2010, p. 78). Essa problematização verificava-se no fato de a disposição ativa dos índios e dos ex-escravos africanos não pertencerem a um grupo privilegiado. Segundo Coutinho (2010), tal exclusão também desfavorecia a noção de progressão representada na confluência dos ideais latino-americanos da época.

Diante da sucessão desses conjuntos históricos, concentraram-se os graus de representatividades da literatura universal da época e se operaram as motivações oscilantes das influências (consequentemente uma relação de adaptação e absorção) e dos confrontos metodológicos, redefinindo a singularidade histórica e cultural da América Latina: tratava-se da conjugação das relações de identidades e das manifestações entre todos os países latino-americanos – na qual perpassavam as especificidades da cultura oral e dos temas folclóricos.

A abordagem, segundo Lima (1998), tem enfoque culturalista para entender a representação de mudanças contextuais e, logo, textuais, versando a produção cultural sem evitar descartar determinadas consequências histórico-ideológicas, esboçadas em dois pontos singulares, com o objetivo de atingir a postura teórica e manifestar a crítica cultural: ambos resultados colhidos da construção e desconstrução que se faz do espaço social latino-americano.

O comparatismo voltado para o interior de uma literatura nacional corresponde ao delineamento de evidências continentais que configurem o conjunto e a dinâmica histórica. Reconhecer essa operacionalidade significa, inclusive, atentar para a estética da **recepção** e da **intertextualidade** (conceitos que serão analisados com mais afinco no item 1.4), o que ajuda a entender o contexto específico nos estudos das influências. Aos conceitos de identidades e apropriações, revela-se na função da literatura comparada, mediante evolução crítica da América Latina, que “a crise do comparatismo no final do século XX não é universal” (NITRINI, 2010, p. 89).

É este diálogo, em última instância, levado a cabo em todos os planos da construção da história literária, que constitui o dado fundamental dessa nova historiografia, a única capaz, ao menos no atual contexto histórico, de dar conta da multiplicidade de visões de um universo como a América Latina. (COUTINHO, 2010, p. 128).

Analisar as ocorrências implícitas garante alcançar pontos profundos com o intuito de mostrar suas transformações, mas sempre diferenciando como as características internas desaparecem, transmutam-se e se tornam, cada vez mais, características próprias da literatura latino-americana. Agora, com um estudo renovado, finalmente se observam os núcleos das particularidades heterogêneas da América Latina. Segundo Nitrini (2010, p. 85), “a situação de pluralidade cultural, que constitui a forma de existência da cultura latino-americana, pelo menos desde o século XV, revela-se extremamente propícia e adequada para a utilização do comparatismo como instrumento” de contemplação do fenômeno da recepção.

Dando continuidade, se antes a direção comparatista sobre a relação da literatura latino-americana e o resto do mundo, veiculada na vontade de confirmar um tipo de “universalização linguística” que confrontasse os efeitos europeus mais diretamente exercidos sobre ela, o aceno veio destacado às diferenças culturais, sob o ponto de vista de uma evidência histórica continental, estabelecida pelo risco de se privilegiar apenas um dos panoramas; ou seja, articular as dinâmicas culturais heterogêneas recairia, por outro lado, em renegar a representação conjunta e o parâmetro unificador, que seria a língua.

Esta transformação por que passou a Literatura Comparada – de uma prática coesa e unânime de comparação de autores, obras e movimentos literários, que reforçava a identificação arbitrária de estados-nações com idiomas nacionais vistos como suas bases naturais, para uma reflexão mais ampla, consciente de sua própria condição de discurso e do *locus* de sua enunciação, que veio a questionar inclusive seu próprio objeto de estudo [...]. (COUTINHO, 2010, p. 120).

Tendo superado em partes tal dilema, a experiência literária, nesse contexto, começou a abarcar estudos pautados no conhecimento, que hoje, no aspecto contemporâneo da literatura comparatista, tornaram-se porta voz dos traços das produções narradas. Daí, nos mesmos contextos, razões diferentes e “cânones distintos” (COUTINHO, 2010) ganham sentido igual.

À materialidade da linguagem, segundo Campos (1979), despojavam-se prerrogativas que ajudavam a avaliar os atributos da novidade e das expectativas sobre ela: a originalidade seria questão indispensável e defensável para se adotar uma “relatividade histórica” concomitante com as características das produções textuais e propensões culturais; afinal, entre o passado e o presente, questões restritas e irrestritas expressariam as viáveis comparações dos inúmeros valores de uma América Latina “universal”. Não é fácil tentar desenhar um quadro geral da formação da literatura comparada na América Latina por um motivo bastante simples: suas significações históricas e culturais se movem de forma díspares, articulando uma estrutura de criação artística denominada “global”. A diversidade deve ser encarada pela ótica da transculturação, pois se torna, “se isto é possível, uma estrutura aberta, passível de constante reformulação” (COUTINHO, 2010, p. 128).

Continuamente, o crucial papel da América Latina rastreado nos rumos da literatura comparada frisa, em especial, a linha onde deságuam os fragmentos de um continente que se quer entrever e onde se conserva, também, o correspondente dessa “fração” – que é um hibridismo natural da literatura latino-americana –, desencadeante de uma Historiografia dos fatos nunca simultâneos, mas sucessivos ou paralelos.

1.3 A Literatura Comparada no Brasil

O limiar histórico da literatura comparada no Brasil tem seu momento decisivo a partir dos anos 80, impulsionado, particularmente, por estatutos institucionais. Portanto, a institucionalização, por meio das universidades, destinou uma direção de estudos curriculares em “campos disciplinares”, pré-modelando o conceito e encontrando a razão pertinente para a concretização da dialética literária.

Sob essa perspectiva, o desenvolvimento, de modo geral, abriu caminhos pelo ponto de vista universitário declarando intenções didáticas e “medindo” as indagações internas sobre a crítica histórica e estética, ora discutindo as noções de literatura universal, ora preconizando observações sobre obras hispânicas e demais nacionalidades. A intenção não era apenas a de

instrumentalizar esse viés inovador (circunscrevendo tudo em períodos, biografismos, etc.), mas, por outro lado, preparar terreno para o que viria a ser um momento de sucesso no caminho cultural (NITRINI, 2010).

Os estudos acadêmicos tiveram, nos cursos de pós-graduação, como expoente a área da Teoria Literária, a princípio, na qual muitas dissertações e teses diminuíram a distância dos traços que se entremeavam com a história da Literatura Brasileira e impregnando ideias científicas semelhantes às disseminadas fora do país. O fluxo “comparativo” em relação às profundas recorrências europeias, de influências ainda francesas, deu destaque ao propósito do comparatismo no Brasil.

Da década de 60, dispoendo apenas de dois livros a respeito do assunto, passando pelos anos 70, cujas produções intelectuais e de professores universitários introjetavam reconhecimento das condições econômicas favoráveis – vendo-se “a si mesmo com os próprios olhos, sem desconsiderar os do Outro” (NITRINI, 2010, p. 192) –, vai delimitando os primeiros passos da literatura comparada como disciplina no Brasil, pois é cedo para desvencilhar sua formação dos modelos estrangeiros.

A Historiografia Literária sempre se instituiu como uma das principais searas de investigação da Literatura Comparada, tendo esta inclusive em seus primórdios sido freqüentemente confundida com ela, em decorrência do predomínio do método historicista à ocasião da configuração e consolidação da disciplina. (COUTINHO, 2010, p. 121).

Antônio Candido, considerado o maior estudioso da literatura comparada no Brasil, propõe, em 1962, que a disciplina de Teoria Literária, para assegurar um espaço de domínio mais amplo para os estudos literários, transformasse-se em “Teoria Literária e Literatura Comparada” (NITRINI, 2010). Aliás, as teorias defendidas em torno da formação da Literatura Brasileira baseavam-se em inadequadas análises de seu contexto histórico, já que elas desconsideravam, em grande parte, o conceito de influência e dependência cultural.

Constitui-se, assim, a Literatura Comparada no Brasil com um perfil peculiar, como algo bem diverso da tradição finissecular e eurocêntrica da disciplina, bem diverso também da tradição norte-americana da Literatura Comparada, a qual, se pareceu inovadora nos meados deste século, não foi em seguida capaz de extrapolar os limites dos próprios termos que conjuga. (CUNHA, 1998, p. 69).

Candido expande o recorte até então situado entre 60 e 80. Ele gerou, assim, a função analítica incapaz de suprir o tratamento peculiar que cada literatura desperta; ou seja, para Candido (2000), o objeto da literatura devia tornar-se um método regido pelo fator estético e

histórico – realçando as complexidades das questões e dos problemas herdados pela literatura subsequente ao pós-colonialismo. Embora as referências fossem, muitas vezes, explícitas, as manifestações sintetizavam intenções que, no pressuposto geral apreciado na Literatura Brasileira e sua decorrente formação, esboçavam tendências de estilos e gêneros.

A insatisfação circulante na órbita das disciplinas e seus conteúdos estabelecia motivos suficientes para mover uma separação e classificação que contemplassem a multiplicidade tratada na diversidade nacional. Nesse ínterim, procedia buscar e eleger alianças de contiguidades disciplinares para valorizar o próprio interesse intelectual – uma das marcas dos trabalhos teóricos na construção de “redefinição” da questão da identidade/alteridade.

Por isso o perfil comparatista leva à existência de caminhos que se interagem e se explicam diante do discurso crítico. Há, portanto, nos movimentos (romantismo, arcadismo, etc.) a metodologia histórica e estética. Essa conexão íntima posiciona para o futuro a aproximação entre apreciação da criação textual com a ideia de literatura como sistema. Tal procedimento compreende os padrões atuantes no mundo com os processos funcionais da cultura literária: no senso da proporção do gosto do leitor com a erudição do escritor.

É o caso de se lembrar a mencionada expressão local em contraste com o cosmopolitismo, pontuando a atividade literária nos arquétipos ocidentais. Entretanto, houve um porém muito bem ressaltado por Candido (Nitrini, 2010): a sensibilidade se cumpre se levada em conta nos estudos da literatura que a literariedade, traço de comprometimento artístico não só no Brasil como em toda a América Latina, fortalece a menção ao fazer literário. Essa abordagem favorece as realizações que se desdobravam buscando imprimir uma visada de força crítica no contexto histórico do país. Embora a força dos sentimentos populares fosse de suma importância, constituíam-se ímpares precauções para se fugir de meras abstrações que não se estruturaram no tempo e no espaço de qualquer sociedade. A condição das obras voltava-se, então, para uma interpretação sincrônica, pois a literatura “mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e deu um momento – para chegar a uma comunicação” (CANDIDO, 2000, p. 127).

De acordo com essa preocupação, ter-se-ia a causalidade e os condicionamentos trazidos pelas influências marxistas consolidadas por uma visão positivista da cultura – e marcada pelo cuidado da estruturação do processo teórico pertinente –; apresenta-se a combinação à causalidade e aos condicionamentos advindos das influências, a pretensão de se analisar como o social passa a se significar com os elementos recebidos de fora e

internalizados. Dessa forma, para se pensar as experiências que ultrapassam a dependência e a originalidade, é preciso filtrar a circulação dos valores e reversibilidade deles.

Lembremos que de acordo com a teoria do polissistema [que será articulado no próximo capítulo] todas as literaturas se regem pela lei da interferência, cuja natureza varia em consonância com o estado de cada um dos sistemas envolvidos: relativamente independente quando já estabelecido; e dependente de um outro quando ainda não estabelecido. Neste último caso, a dependência de um sistema externo é indispensável para seu desenvolvimento. Isso normalmente ocorre quando a literatura é jovem, encontrando-se no estado de emergência. À medida que ela vai se tornando independente, entra no circuito da interferência bilateral, isto é, no domínio da integração internacional. (NITRINI, 2010, p. 207).

No eixo dessa relação, deslocar-se-á o conceito de influência (dependência), pois a história da literatura latino-americana recebida, em certo sentido, como imitação integrada ao domínio estrangeiro, substitui esse processo de interferência internacional para tentar estabelecer seu próprio sistema de interferências; agora, o envolvimento dos países latino-americanos ocorreria mais como assimilação do que como imitação.

Adequando-se melhor a suas características, a dinâmica relação entre o local e o cosmopolitismo sintetiza o modo como esse delicado equilíbrio foi, aos poucos, libertando-se do determinismo colonialista e tornando-se fontes comparatistas – aproveitando as influências, contudo clareando suas particularidades históricas (nacionais e sociais). Segundo Nitrini (2010), Bastide propõe e salienta a aplicação do diálogo com as interpretações sociológicas, para, assim, renovar a literatura comparada, que tem seu cerne interligado à sociedade. Para tanto, Antonio Candido, continua Nitrini (2010), revisa o marxismo presente nesta nova dialética, que, segundo ele, colaborou com os estudos críticos; no entanto, era preciso dissociá-lo de uma variante ortodoxa: o marxismo, como instrumento analítico não pode ser fechado, deve, antes, ajustar-se ao alcance teórico amplo e que proporcione reflexões inseridas nesta amplitude. A crítica deveria evitar dogmatismos, relacionar modalidades sem “menosprezar disciplinas independentes como a sociologia da literatura e a história literária sociologicamente orientada, bem como toda a gama de estudos aplicados à investigação de aspectos sociais das obras – frequentemente com finalidades não-literária” (CANDIDO, 200, p. 10).

Obviamente, as possibilidades de estudos sob o ponto de vista de teorias e escolas comparatistas resumem a direção dos estudos comparados. O uso instrumentalizado do marxismo, por exemplo, transmigraria aspectos básicos (estilos, temas, ideias, sentimentos)

que, em síntese, nos períodos destacados anteriormente, privilegiaram críticas terminológicas na tentativa de melhor destacar o nacionalismo cultural (CASTRO, 1998).

De modo sucinto, o pensamento mais contemporâneo no Brasil rondaria em torno de três críticos influentes: Silviano Santiago, Haroldo de Campos e Roberto Schwarz. Embora haja contraposições, em grande parte eles iriam argumentar, até a década de 70, sobre o perfeito espaço para se refletir a cultura brasileira, tendo como principal categoria a dependência econômica e cultural. Em parte, é no pensamento de Antonio Candido que eles desenvolveriam suas ideias mais significativas, e essas ideias estariam acrescidas à literatura comparada até os dias atuais. A contingência desse processo previa situar o pensamento brasileiro fundamentando o que o constituiu e continua constituindo ao longo do tempo, para, em seguida, mostrar que as literaturas latino-americanas não podem ser originais sem resultar de importações (NITRINI, 2010).

Começou aí a cobrança do papel do crítico e do artista, indagados a estabelecer distinções entre as influências, estabilizando, de acordo com Silviano Santiago, leituras e releituras que explicassem e meditassem sobre a dominação estrangeira, desconsiderando os modelos inseridos na América Latina e desmistificando a submissão criativa do discurso latino-americano. Em grau de importância, a maior contribuição de tal postura seria oferecer, desconstruindo por meio de oposição ideológica, uma unidade cultural diferenciada e original (NITRINI, 2010). Estava em voga uma estratégia, com ênfase à diferença comparatista caracterizadamente crítica.

Já Haroldo de Campos, em *Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira* (1992), sustentou a tese de uma literatura brasileira impossível de ser definida sob a ótica simples de uma interdependência política, econômica ou cultural. “Fundamentando-se em Engels e Marx, e concordando com Octávio Paz, Haroldo de Campos descarta a ideia de uma relação de causa e efeito entre prosperidade econômica e excelência artística” (NITRINI, 2010, p. 2015). Sua crítica às noções de pura dependência conjugou-se num episódio interessante, uma vez que a historiografia ontológica procurou determinar toda a trajetória de um legado comum à literatura nacional.

A historiografia ontológica é entendida como definível presença do modelo ocidental. A qualificação desse conceito não projeta qual valor seria passível – observava Haroldo de Campos (NITRINI, 2010) –, qual seria o centro do que estaria dentro e fora da literatura. A história da literatura não poderia ser central, traçada por um legado comum e reduzida – que é ao que mais se aproxima a acepção dessa argumentação – à representação de “clássica”. A esse episódio modal, Nitrini explica o diferencial demarcado por Haroldo de Campos:

Trata-se de uma historiografia fragmentária, cuja perspectiva não é a de mostrar um desenvolvimento evolutivo no sentido de um aprimoramento progressivo; ao contrário, ela admite períodos de altos e baixos numa trajetória sem origem nem fim. O único mecanismo motor correspondente ao da oposição, da ruptura tanto diacrônica quanto sincrônica. (2010, p. 216).

Ainda hoje os critérios adotados por Haroldo de Campos (1992) esbarram-se na origem da literatura brasileira e o que seria propriamente dela. Retomando sua visão, a capacidade-fonte da literatura nacional significa reconhecer as influências históricas e estrangeiras apenas como incipientes; a partir daí, o princípio do que seria ou não nacional se articularia numa relação estreita com o termo universal; ou seja, a identidade autônoma estaria localizada em certa origem e se contextualizaria universal pela apropriação dessa mesma origem e expropriação, diga-se de passagem, como fonte de renovação (antitradição): “uma antitradição que passa pelos vãos da historiografia tradicional, que filtra por suas brechas, que enviesa por suas fissuras” (CAMPOS, 1992, p. 243).

O questionamento do que se reverte ao se autocriticar sob o aspecto da dependência e avaliação dos valores apreendidos pela influência estrangeira abriria brecha para o reconhecimento do processo de movimento cultural natural da nacionalidade e “universalidade deslegitimada” de sua supremacia dominante – levada por uma crença ideológica –; de outra maneira, havia ainda o risco de se confundir essa proposta como um subterfúgio, no qual poderia “desaparecer” a dependência cultural da literatura que existiu num dado momento da história.

Com uma discussão um pouco diferente, Roberto Schwarz tratou o termo da influência numa linha desconstrutivista e em que comparatistas preferiam não fazer caso: Schwarz refere-se aos conceitos de “imitação” e “cópia”, alegando que “[nós] brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência do caráter *posticho*, *inautêntico*, *imitado* da vida cultural que levamos” (SCHWARZ, 1986, p. 01). Schwarz remonta ao problema da cultura almejada na europeização e americanização, que, em tempos, a crítica desconstrutivista não deu conta de especificar as particularidades do “nacional” e as influências “periféricas”.

Tem se procurado, então, reconciliar com uma “única” centralização as discussões. Toda essa mescla, no conjunto, predica que o mútuo conhecimento das influências designa uma essencial constatação: de que “a literatura nacional não é literatura nacionalista” (CASTRO, 1998, p. 118). O que Schwarz tentava mostrar, no caso, é como a importação se

inseriria a ponto de exercer aspectos fundamentais e, num misto de “sentimento de inadequação cultural” (NITRINI, 2010, p. 221), o conseqüente desejo de separar o que seria “nacionalista de todo imperialismo metropolitano” (NITRINI, 2010, 221). Por isso Schwarz fala das forças do crítico nacional que só seriam possíveis se se voltassem às relações advindas dos processos históricos de formação cultural, mas, principalmente, se reconhecessem a importância de suas bases que vêm se consolidando, justificando-se pelo confronto, consoante com a vontade de ruptura na busca pelo novo (NITRINI, 2010).

Schwarz explica que Silvio Romero se equivocou em certos detalhes de seus questionamentos. Segundo Nitrini, para Schwarz

A independência do Brasil não foi uma revolução. Ela acarretou uma mudança nas relações exteriores e uma reorganização administrativa no topo, mas a estrutura econômico-social continuou sendo a mesma que fora criada pela exploração colonial, com a única diferença que passaram a ser beneficiadas as classes dominantes. Isso trazia uma consequência: a sensação de uma posição estrangeira, postiça, despropositada [...]. (2010, p. 222-223).

Essa discrepância entre a integração cultural nacional e internacional transita pelas questões de “cópia” *versus* “original”, entre o “melhor” e o “pior”. Essa discordância fica incapaz de ser resolvida se condicionada por esses pré-conceitos, se não “o gosto pela novidade terminológica e doutrinária prevalece sobre o trabalho de conhecimento” (SCHWARZ, 1986, p. 02). O que Schwarz aponta é que o denominador comum entre a cultural nacional e suas influências permanece permeado pelas desigualdades sociais, faltando reciprocidade para se aprofundar na compreensão de efeito e causa de construção cultural, para, só depois, incidir num reflexão interna de seus valores – para além da mera oposição. “Roberto Schwarz considera a problemática da imitação cultural do país uma consequência da mal resolvida dialética entre classes sociais”, acrescenta Nitrini (2010, p. 225).

Um dos traços mais significantes pautados é o “eco” profícuo da crítica dialética perspectivada pela literatura comparada no Brasil. Em síntese, Schwarz e Antonio Candido favoreceram bastante as condições de debate envolvido nos trabalhos intelectuais. Para esses dois estudiosos, o subdesenvolvimento seria a chave de tudo que cerca intimamente a literatura e seus problemas sociais e culturais dentro de uma visão histórica; assim, criticando o raciocínio retomado com frequência a respeito dos avanços da comunicação de massas sem luta de classes, Schwarz (1986, p. 04-05) assevera que “nesta atmosfera ‘global’, de mitologia unificada e planetária, o combate por uma cultura ‘genuína’ faz papel de velharia”; e o reajustamento do estudo histórico-literário, para Candido (2000, p. 125), “só adquire pleno

significado quando referido intimamente à sua estrutura, superando-se deste modo o hiato freqüentemente aberto entre a investigação histórica e as orientações estéticas”.

Nos anos de 1980, desdobraram-se teses acadêmicas voltadas para o interesse de relações interliterárias, abrindo espaço para literaturas não tidas como clássicas (literatura canadense, africana, portuguesa, etc.) e respeitando o contexto político e as características independentes de cada uma, ou o percurso histórico. Na verdade, a panorâmica do comparatismo, nos anos 1980 e 1990, abriram discussão para o alinhamento linguístico e cultural, norteados a identidade latino-americana sem desconsiderar não só a heterogeneidade desses irmanados socioculturais, mas reconhecendo a autonomia política, social, cultural e econômica de qualquer cultura como uma integração hegemônica.

Segundo Nitrini (2010), a visão histórica das décadas de 60 e 70 permanece presente no modelo de literatura comparada, porém existe uma ressalva: as reflexões que as envolvem repercutem, hoje, numa tendência (baseada na era da globalização) de “democratizar” as concepções dos debates e o influxo das teorias; de forma substancial, evoca nas relações de diálogos ou de contraste uma façanha – que a princípio pode parecer pretenciosa –: expor as matrizes do comparatismo como se fosse uma disposição do mundo todo; afinal, a literatura comparada, hoje, no Brasil, se dá num tom equilibrado de interlocução (de qualquer domínio).

É certo que, como arte, talvez a identidade cultural brasileira acumule autonomia no entrecruzamento, embora tenha sempre sido muito confuso estabelecer seus limites. Enfim, as conjecturas comparatistas viabilizaram um diálogo que reforçaria os estudos no momento em que se mesclou a percepção como reforço teórico (CASTRO, 1998). Todavia, as minuciosas diferenças desses aspectos (no entrecruzamento) aqui mostrados assumiriam como objetivo procedimentos léxicos com o intuito de aumentar a intensidade da busca do sentido de que um texto se apropria. Cruzam-se, desse modo, com a noção de influência, escapando à visão tradicional de sublinhar, ou contestar, acréscimos ou inversões interpretativas da literatura: a **recepção**, conforme mencionada antes neste trabalho, porém de forma vaga, estabeleceria, junto com outro conceito de igual mérito, a **intertextualidade**, observações muito mais abrangentes que vão plasmar encadeamentos de ideias que perpassam pela noção de **influência**.

1.4 Intertextualidade, influência e recepção

Para abordar os conceitos de **intertextualidade**, **influência** e **recepção**, por mais cuidadoso que seja examiná-los com a constante necessidade de oferecer ao leitor uma

facilidade de compreensão para o que se projetará ainda no decorrer deste trabalho, torna-se quase inevitável não retomar, hora ou outra, detalhes históricos (da literatura latino-americana, europeia, etc.) ou sistematizações teóricas, na intenção de fundamentá-los melhor. Reunir esses conceitos significa retomar formulações que se entrelaçam e, não tarda, o leitor situar-se-á perante proposta dessa trajetória: que é obedecer a uma lógica dedicada ao denso campo da análise da linguagem.

Continuando, ao se referir ao discurso crítico do diferencial e o privilégio pela busca da transformação – uma ideia muito pouco clara ainda – o conceito de influência “transcende”, em tese, a corrente tradicional da literatura comparada: a visão historicista. A recepção das ideias, no caso, deslinda estreitamente com a noção de influência. “Enquanto que a pesquisa da recepção lida com os dados extrínsecos, requerendo um trabalho paciente de investigação, o estudo da influência, voltado mais para a constituição interna da obra literária, apela para a sensibilidade e erudição do pesquisador” (NITRINI, 2010, p. 236).

A sobrevivência dessa modalidade entrevê valores estéticos onde entram em cena, graças à literatura comparada, estabelecidas relações diretas da literatura propriamente dita com as características da atmosfera teatral. Quanto à constituição interna das obras, Gentil Faria (NITRINI, 2010) emprega à dramaturgia uma interação de “influência” da própria literatura. Apontaram-se certas abrangências de estilos, “seguidas no estudo das relações entre a obra de Oscar Wilde e a produção literária brasileira da *belle époque*” (NITRINI, 2010 p. 239). Perante tal paradigma comparativo, há contrariedades, cuja intenção é colocar os aspectos sociais da literatura apenas como elementos intrínsecos desta; adotando outro caminho, críticos como Wellek (NITRINI, 2010) enxergam uma violação da criação textual.

Se, antes, os graus de diferenciação, que atribuíam superioridade maior a questões de ideais ou culturais (de um nacionalismo *versus* estrangeirismos, ou o regional *versus* a metrópole), o conceito de influência vem recentemente permitir, para alguns, realizar interpretação parecida de superioridade entre gêneros e estilos. Valendo-se disso, estabeleceu-se um confronto – de contribuição, uma vez que delibera análises de influência e recepção para além das questões políticas e socioculturais; e, somando-se a esse processo, articuladas operações teóricas para se compreender que, embora possa até haver um tipo de superioridade, também se consegue reconhecer certa originalidade; ou seja, a proposta é, de novo, o paradigma desconstrutivista.

Daí em diante, inúmeros trabalhos científicos entregaram-se a leituras simultâneas de romances de diferentes línguas, diferentes nacionalidades, distintas épocas e temáticas, anunciando, com bases interpretativas, parentescos culturais, linguísticos, temáticos,

estilísticos, etc. As práticas nasceram de uma “introdução [que] cria uma expectativa no leitor que está longe de ser satisfeita” (NITRINI, 2010, p. 240). Obtém-se a reafirmação de que a obra literária é passível de ligação, comparação, numa estratégia de relações que se efetivam na medida em que se desconstroem a tradição e se inter cruzam as possibilidades artísticas (coerente, crê-se, com as relações buscadas entre literatura e cinema incluídas nos próximos capítulos), seja ou não da literatura. É desse confronto entre aproximações e distanciamentos (das interlocuções literárias) que se afirma a **intertextualidade**.

Realizar práticas de aproximações com o intuito de se acordar relações paralelas entre obras literárias completam uma rede de diálogos: como estratégia, linhas mestras da estrutura com o tema, que, de uma forma geral, capta certa originalidade da obra pelo fato de alcançar um grau também de coerência analítica. Segundo algumas convenções tradicionais, esse artifício de “combinações” impõe um aparente paradoxo, talvez perfeitamente compreensivo; de qualquer modo, no momento em que a literatura comparada passou a trabalhar convencionalmente numa precisão intrínseca da linguagem **ficcional** (que equivale a **literário**, no imediato uso que se faz agora), os estudos deixaram de reter a condição causal que seria frequentemente atribuída a obras textuais, “desvendando” e invertendo a entranhada correspondência da influência com a recepção.

Nesse sentido, a qualidade das análises conferida por muitos como “insólita” diferencia o modelo tradicional cultivando a “poética comparada” (NITRINI, 2010). “Certamente a pluralidade de caminhos advém da amplidão do próprio objeto deste trabalho e da preocupação em utilizar instrumentos mais adequados às diversas modalidades de material literário que constitui seu *corpus*” (NITRINI, 2010, p. 249).

Não é tarefa fácil desenvolver as mudanças comparatistas diante de tantas visões e concepções teóricas e, ao mesmo tempo, tendo de selecionar um ou outro ângulo – que nunca será suficiente para se entender a fundo as históricas modificações analíticas –; todavia, recortes autorais ou observância maior a determinados sistemas não deixam, da mesma forma, de funcionar como fenômeno de uma articulação que este estudo requer. No mérito desta questão, entre muitos precursores não mencionados, torna-se sumário deter-se nos comentários que Sandra Nitrini (2010) faz acerca do episódio histórico comparativo entre a poesia de Oliveiro Gironde e Oswald de Andrade.

Gironde, segundo Nitrini (2010), assimila a interioridade do próprio texto com as experiências em formas de leituras. Na poética deste autor consubstancia contexto social retificado ao tema proposto, além, claro, de mostrar como a arte vem se consolidando em produto de consumo e, decorrente disso tudo, segue-se uma simultaneidade metalinguística.

Um pouco mais adiante, o que há de comum e básico entre ambos os autores são as direções tomadas pelos ensaístas comparando o cruzamento da temática cultural (paralelismo estrangeiro ao nacional, no caso de Girondo; e, em Oswald, a evidente ponte que ilustra semelhantes paralelismos); ou seja, circunscrita ao diálogo das obras, reconhece-se em si mesmas os liames de seus contextos, estilos discursivos e desconstruções de linguagens – na perspectiva comparatista, notam-se as influências intertextuais, unidades de estudo e peças resgatadas do mosaico, encontrando entre autores e movimentos (NITRINI, 2010) expressões metalinguísticas e funções sociais dos estilos e a circunstancial angulação da linguagem, internas à análise histórica.

No paralelismo, também se centra uma perspectiva socioestilística, numa dinâmica estética preocupada com o “concreto”, conceito ambíguo objetivado pelo neorrealismo para, no fim, tentar efetivar a prática da escrita e sua dinâmica estético-ideológica que motivaria ficcionistas das décadas de 30, 40 e 50. O interessante é que esses ficcionistas respaldaram suas criações descartando o específico conceito de influência. Por isso, talvez, para recorrer às características de cada autor, no suposto “descompasso”

não se localiza o aproveitamento metodológico desta teoria [de fontes de influências] para mostrar as absorções e transformações dos textos analisados e incidir sobre a especificidade de cada um [...] e que não se fazia absolutamente necessário para os propósitos do trabalho, que no fundo é o de um paralelismo. (NITRINI, 2010, p. 258).

A literatura comparada, a partir dos anos 80, defrontou-se com uma interrogação – que é o desejo de superar o ponto de vista sistemático em torno da cultura e influência internacional, desejo conhecido também pela terminologia “supranacional” –: até quando seria possível insistir em transformações se, essencialmente, resistia-se à intervenção de uma “impessoalidade” crítica? (CASTRO, 1998). Intervir, criam, significava abordar a imaginação individual.

O que se pode dizer é que a intertextualidade é um signo que abarca os sentimentos críticos e interpretativos, ou, ao transcender os limites artísticos (de linguagens, e suas influências), opera-se uma consciência do que une ou separa as coisas (o tema, a linguagem, a história, etc.): é considerada, por alguns teóricos, como “solidariedade crítica, ou solidariedade criativa” (CASTRO, 1998, p. 115).

Nos dias atuais, o comparatismo tem se dedicado ao estudo de análises, reflexões e interpretações homólogas, com pertinência a explorar “transições” que se estendem a

domínios ainda pouco explorados. Nessas correlações paralelas, que abrangem similaridades (de autotextualidades/intertextualidades), “valendo-se da contribuição dos formalistas russos, da semiótica greimasiana⁸ e da teoria da intertextualidade, que, em sua minoria, são minuciosas” (NITRINI, 2010, p. 260), mas que propiciam internalizações nos universos temáticos assim como na linguagem composta, nos quais

se concretiza a busca de certos pontos convergentes nos procedimentos utilizados pelo poeta e pelo pintor. Nesse caso preciso, deter-se em similaridades de procedimentos não constitui uma limitação do método, mas um passo acertado num estudo com visada teórica mais abrangente sobre a relação entre literatura e pintura. Além disso, a peculiaridade de cada parte comparada é determinada pela própria natureza de suas linguagens específicas. (NITRINI, 2010, p. 260).

Evidentemente, Nitrini parte de um exemplo comparatista ocorrido no século XX, instrumentalizado por Aguinaldo José Gonçalves⁹ (NITRINI, 2010), que numa belíssima introdução de um de seus artigos científicos dedicou com eloquência a multidimensionalidade à interpretação da poesia de Drummond. Sua apresentação, embora esteja engajada em configurar as façanhas literárias da poesia de Drummond, permite que se guie a ideia de referencial pelo imenso universo interpretativo da arte em geral:

Que surjam nestas linhas os rastros de uma insistência antiga e ao mesmo tempo futura, que tangencie o primordial, e que sejam crespos como areia grossa, mesmo que para isso seja necessário o revestimento do signo com malhas de algodão cru e que a textura de suas camadas se torne rota e adversa à horizontalidade cristalina dos riachos de águas rasas. Digo rastros para não ousar compor este texto com a própria corporeidade dos signos que possa se limitar a dizer apenas *sobre* a poesia de Carlos Drummond de Andrade. Quero também esboçar aqui algumas sensações advindas dessa poesia com que há muitos anos convivo, ou como professor de teoria da poesia, ou como leitor apaixonado que sempre tentou compreender nas imagens a essência do inaudível, como quem busca na poesia aquela linha da verdade da qual tenho medo mas ao mesmo tempo tenho fome. (GONÇALVES, 2002, p. 83).

Portanto, amalgamando-se neste modelo de incursão, a interpretação comparatista revisitará no texto “objetos” que permitam alusões a imagens, mesmo com rápidos contrapontos privilegiando as influências e suas recepções – cuja conjuntura oportuniza o âmbito interpretativo de se inscrever, a rigor, com ênfase na totalidade das livres associações

⁸ Algirdas Greimas, Linguista russo (1917-1992), fundador da Escola de Semiótica de Paris. Greimas permaneceu fiel aos princípios da Análise Estrutural, que tinha por base Saussure e Hjelmslev.

⁹ É poeta e foi professor de Teoria Literária e de Literatura Comparada da UNESP – *campus* de São José do Rio Preto.

– que, para dar conta da criação artística, e do método de seu autor, perpassa os mínimos e múltiplos planejamentos literários para se alcançar e combinar a outras obras artísticas.

Indo a fundo, a capacidade de conter a complexidade da similitude, compreende a validade do processo universal determinado pelas significações simbólicas entre literatura e demais artes. Incorporaram-se, pouco a pouco, estudos sistemáticos dessas relações mencionadas, a partir, vale retomar, de estudos comparados entre a literatura francesa e a brasileira (ainda numa apropriação da corrente francesa por parte da cultura nacional). Assim, para se estabelecer relações respeitáveis foi necessário, novamente, opor-se à literatura comparada nacional, que retomava valores de superioridades e inferioridades. Daí o ponto redimensionado para os pressupostos da **intertextualidade**: adequados às estratégias das décadas de 70 e 80.

A noção de intertextualidade esteve desde sempre ligada de forma íntima à antropofagia de Oswald de Andrade (NITRINI, 210). As respectivas atuações mostram a transformação (artística ou crítica) que a arte conota perante uma atitude de escolha e, conseqüentemente, numa abertura de perfil comparatista. Neste sentido, ao menos alguns intelectuais inestimavam os traços que se manifestaram nessa perspectiva. Sem êxito, o uso rigoroso dessas interpretações comparatistas ajustava-se bem ao projeto de não “minimizar seu lugar na história da literatura comparada” (NITRINI, 2010, p. 274). E sobre a adesão às teorias que se presumiam vigorosas,

de modo geral, garantem-lhe um lugar na fileira daqueles que, embasados na filosofia desconstrutiva da história, na teoria da intertextualidade e em outras novas teorias do texto, propugnaram por um rumo diferente de estudos no Brasil e por uma nova estratégia do discurso crítico latino-americano. (NITRINI, 2010, p. 274).

Na verdade, esses modelos teóricos e questionamentos se conjugaram com o contexto previsto para a linha do comparatismo acadêmico, situando-se na reelaboração de influência a ser “injetada” nos estudos dialógicos: um modo de “ajustar” as ideias interpretativas às características das obras que as recebem. Segundo Massagli (2007), a significação constrói-se na ideia de recepção que cada leitor interpreta em detrimento de outras releituras possíveis. Há uma relação estética, de rompimento e de conexão, entre códigos diversos (podendo ser de gênero, escolas, ideologias, etc.). No fim, a intertextualidade orienta o reconhecimento a respeito do que uma obra em questão recebeu de influências, assim como reconstrói, na recepção de um leitor, elementos de sua percepção (política, ideológica, artística, etc.),

salvaguardando aquilo que concerne ao comparatismo (talvez não apenas literário, nos dias atuais).

O estudo histórico da recepção comporta um entendimento na forma de determinismos culturais, não só promovendo leituras e releituras contextuais, como também estreitando as relações entre as artes (ou linguagens): verificam-se os efeitos dessas sinalizações intertextuais detectados semelhantemente em qualquer esfera dialógica – sugerindo relações imaginárias, frisadas pelo sutil e preciso processo de formação da criação, afinadas ao fortalecimento de estudos fecundos.

1.5 Tradução/adaptação e recepção

O levantamento mostrado neste trabalho sobre os principais aspectos modais determinantes no rumo da história da literatura comparada e em sua eventual efetivação como disciplina é importante para que se possa expor e apreciar as ideias das relações literárias e extraliterárias, pois nelas se destacam, na acepção irrestrita da concepção de influência, um contato direto entre as descobertas (interpretativas) que aparecem do contato emissor/receptor. Dito de outra forma, transferem à comunicação análises relevantes para se lograr sentido de uma obra por meio dos estudos críticos.

Em literatura comparada, as relações internacionais que se davam entre as influências de obras estrangeiras correspondiam a etapas críticas de intelectuais acerca de conceitos de **traduções**, com o intuito de repercutir os sentidos que supostamente figuravam nas obras estrangeiras. Sob esse aspecto, “não somente as traduções mas ainda suas meias-irmãs: as paráfrases, as adaptações, as imitações servem para ressaltar [...] análise muito mais ampla e proveitosa que as traduções propriamente ditas” (NITRINI, 2010, p. 230).

A partir dessa constatação de tradução é que se organizam afinidades para esta pesquisa ao compreender como passível de inteligibilidade analítica a tradução-interpretação; dentro dessas malhas de pesquisa, evidenciam-se informações de natureza dos objetos (definições político-ideológicas, socioculturais, linguísticas, etc.), além de impasses que decantam discussões expressivas advindas do conceito de imitações – presumindo no íntimo de uma tradução ou de uma **adaptação**, um resultado imitativo e difuso.

Contrariamente a essa colocação, o objetivo deste estudo é não perder o foco das convenções históricas e as vinculações que foram penetrando no estudo comparativo das linguagens. É importante salientar que, como premissa básica, o desafio é esclarecer a configuração estética explorada, para, adiante, desempenhar exclusiva, nem por isso

dessemelhante, reflexão em torno da **tradução/adaptação** de uma linguagem textual para uma linguagem visual (do livro para o filme), tendo como dimensão principal a **semiótica**.

Para ligar os polos de tal funcionamento dinâmico (da variabilidade coexistente da tradução/adaptação de línguas distintas, ou de linguagens distintas), considerar-se-á, também, a teoria do polissistema¹⁰, cujo critério fundamental se atém a rejeitar julgamento de valores. A tarefa dessa teoria é “ênfaticamente a multiplicidade de intersecções e, portanto, a maior complexidade da estrutura envolvida. Em outros termos, o polissistema como ‘sistema dos sistemas’” (NITRINI, 2010, p. 105).

A hipótese tenta salientar que nenhum campo de pesquisa deve compatibilizar reflexões de acordo com uma mera apreciação subjetiva sem exercer uma atividade mínima de exercício científico. Dentre os propósitos do polissistema, intrincam-se fundamentos que não se limitam apenas às estruturas literárias. Nas condições do comparatismo, “a teoria do polissistema se insere no campo da ciência da literatura” (NITRINI, 2010, p. 105), ou seja, formula adequações das hipóteses elencadas pelos estudos literários em outro nível de representação, “tornando explícita a concepção de sistema como dinâmico e heterogêneo” (NITRINI, 2010, p. 105) num aspecto cultural vasto.

Desestabilizam-se com isso, por exemplo, os segmentos críticos que marginalizavam certas obras em virtude de diferenciais canônicos, em épocas em que as relações ainda eram especuladas na verve da superioridade/inferioridade. Decorrente de um exame mais apurado dos conceitos de tradução/adaptação, conclui-se uma relatividade inevitável da própria promoção da ideia de “fidelidade”; evidenciar-se-ia, desse modo, o desencadeamento transparente da “literariedade” (idênticos atributos de princípios: temáticos, estilísticos, linguísticos, etc.). Trata-se de transformações que sustentam à teoria associações equivalentes de “liberdade” e “proximidade”.

Amorim (2005, p. 19) aborda “as oposições entre ‘fidelidade’ e ‘criatividade’, entre ‘ruptura’ e ‘equilíbrio comunicativo’, como também as ambivalências que as tornam problemáticas, revelando as questões de poder e de apropriação que se inscrevem nas relações entre o traduzir e o adaptar”. Embora o autor não empreenda uma inter-relação semiótica, as questões problematizadas entremeiam-se no fato de as noções de tradução e de adaptação não se restringirem a um único pressuposto.

Traduzir ou adaptar não são agregações deslocadas de elementos simbólicos, históricos ou temáticos. Se isso fosse regra, haveria uma “petrificação” interpretativa

¹⁰ Teoria baseada nos fundamentos do formalismo russo dos anos 20, elaborada no início dos anos 60 pelo o eslovaco Itamar Even Zohar.

desintegrando a imediata correspondência fornecida pela (ou inerente a) intertextualidade. Na tradução ou adaptação ocorre a descentralização do repertório, transferindo-se, pelo dinamismo do movimento linguístico – seja pela influência ou pela recepção, por exemplo. “A ‘imagem’ é genericamente compreendida como algo posterior a uma origem que lhe serve de referência. Toda imagem seria, assim, reconhecida como a manifestação, ‘fiel’ ou não, de uma realidade que lhe é necessariamente anterior” (AMORIM, 2005, p. 23).

Isso nos leva a refletir como a existência entre as relações entram em concordância aceitável com aquilo já concebido e balizado por uma significação. Quando se menciona a transformação do outro (tradução de uma língua para outra, ou de uma arte para outra), forma-se uma crença em defesa da neutralidade de uma obra, que, mediante ideologias deterministas, fundamentou-se no papel da tradução¹¹ um sentido de “reescritura” transgressora.

Dependendo das internas elaborações (fatores de influência resultando dinâmicas socioculturais) de uma obra, as interferências comparatistas – garantidas, nos mínimos detalhes, nas relações procedentes de caso de tradução – evitam uma prática reducionista da própria variedade flutuante das estruturas (gênero, estilo, linguagem) ou de suas organizações, e do que nelas se inserem (tema, história, ideologia, etc.). O grande interesse é reproduzir o estudo e a análise convenientemente intensa, pois a literatura comparada não se contenta tanto, segundo Nitrini (2010, p. 109), “com a vaga noção de influência e limitando-se a comparações de casos isolados”. A sùmula da teoria do polissistema agrega todos esses mecanismos culturais.

Nesse contexto, tem-se a forma de uma mediação: projeta-se uma significação cultural de uma obra em outra. E a influência, então, passa a ser compreendida pelo complexo da construção de uma representatividade exercida sobre a outra – ou recebida pela outra. “A literatura seria constituída tanto de textos quanto de seres humanos que efetuam leituras, escrituras, e reescrituras numa determinada cultura, articulando e produzindo saberes que possibilitam sua manifestação como um produto cultural” (AMORIM, 2005, p. 27).

Discutir a lógica da tradução/adaptação sem deixar de ser ideológica é muito improvável. Deparando-se à ideia de “integral”, ou “fiel”, as particularidades dessa sujeição interpretativa impulsionam a parâmetros de forças conservadoras, senão de julgamentos.

¹¹ Para não se repetir comumente as palavras “tradução” e “adaptação”, optou-se, deste ponto em diante, até para facilitar a desenvoltura da pesquisa, por utilizar ora um termo ora outro – assim, vão-se difundindo adequações referentes ao uso, cuja intenção seria aproximar ocasionalmente “tradução” dos exames literários, e “adaptação”, quando das designações cinematográficas.

Logo, “ser fiel [de acordo com o ideal conservador] é aproximar-se de uma escrita tanto mais ‘literal’ quanto mais adequada” (AMORIM, 2005, p. 30-31). Por outro lado,

Não há nenhum laço de motivação intrínseca entre ser “fiel” e ser conservador (entendido aqui como uma postura mais “literalista”, tal como Lefevere exemplifica). Tampouco seria seguro fazer qualquer associação necessária entre ser fiel e promover leituras “inovadoras”, cuja fidelidade assumida teria o intuito de liberar a “verdade poética” de um poema ou romance da contaminação de leituras canonizadas. (AMORIM, 2005, p. 31).

A relação da tradução modifica-se nos limites do que se pretende ao conciliar possibilidades de mudanças e materialidade (desempenho da linguagem) de reprodução; com isso, as inevitáveis diferenças culturais, ou de estilos, legitimam-se, de certa forma, porque constitui a leitura ponderada do “Outro” (AMORIM, 2005). No que diz respeito às interferências, Nitrini (2010) exemplifica o pensamento de Zohar sobre como se busca numa cultura exposta uma fonte vizinha:

No campo das condições de emergência e ocorrência de interferência, Zohar arrola quatro princípios: Contatos gerarão mais cedo ou mais tarde interferência, se não surgirem condições de resistência; Uma fonte literária é selecionada por prestígio; Uma fonte literária é selecionada pelo domínio; Uma interferência ocorre quando um sistema tem necessidade de itens não disponíveis dentro dele. (NITRINI, 2010, p. 113).

Dependendo da interferência, o processo pode ser aceito ou subjogado. Mas, na verdade, a sistemática “apropriação” (ou tradução) se favorece de uma situação emergente inerente às transformações socioculturais da obra de arte, cuja direção tende a fomentar o acesso e a necessidade de dispor desdobramentos crítico-interpretativos, que a tradução marca em sua trajetória pelos significados oscilatórios do que se toma do outro, ou do que constrói sobre o outro.

As aparentes impressões de construção sobre uma obra onde a tradução interveio destacam, ante a tomada de liberdade de quem a traduz, um repensar “estético” de preservação dos atributos prontos para serem acarretados por mudanças significativas. As fronteiras entre traduzir, adaptar e interferir não têm apenas uma expressividade negativa simplesmente por se caracterizarem como “reinvenção” de uma obra. Significa, antes, articular e sustentar uma comunicação dentro dos limites de cada língua ou linguagem.

Levado em consideração esse contexto, supõe-se que traduzir, ou adaptar, indica legitimações definidas, procurando confirmar nos desvios oferecidos pela tradução um grau

de originalidade recorrente e suficiente, às vezes, para explicar as interferências e fundamentar as hipóteses empreendidas na tradução/adaptação de uma obra literária¹². Em tese, o dualismo também se esclarece pelo viés semiótico (por agora, o tema irrompe apenas como uma breve “introdução” da questão semiótica. No subitem 2.3 do próximo capítulo, disponibilizar-se-á, com pouco mais de profundidade e acuidade, alguns de seus aspectos, principalmente no que tange ao Estruturalismo e a Sintagmática de Metz) não como a “incorporação do anterior ‘transportado’, e sim de um texto que se refere a outro(s) texto(s), que o(s) afeta, que mantém com ele(s) uma determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo” (DINIZ, 1994, p. 1001). Assim, “modifica-se, transforma-se, mas também, ao mesmo tempo, reproduz-se” (AMORIM, 2005, p. 33).

A semiótica, teoria dos signos, tem dado grande ênfase aos estudos das linguagens e seus meios de expressão. O procedimento e prática semiótica acrescentaram ao modelo estruturalista procedimentos de abordagem do sistema de sentidos das linguagens (DINIZ, 1994). As produções artísticas, neste caso, edificam transparências de sentidos. O processo de tradução de linguagens institui uma comunicabilidade mediante diferenças, porém relacionadas com reciprocidade, “em que as diferenças seriam ou poderiam ser respeitadas” (AMORIM, 2005, p. 33). A própria encenação (teatral ou cinematográfica) aponta para uma reformulação de significados que ou não pertenciam à obra oriunda, ou não atingiam igual representação simbólica. As limitações textuais e a criatividade imaginativa são traduzidas em uma construção de sentidos que não atingem definitiva correspondência, mas que é capaz de explorar genuínas estratégias expressivas (como o som, a música, os diálogos, os cenários, no caso do cinema e do teatro): o elemento sintagmático (signo, unidade linguística simbólica) substituindo outro elemento sintagmático.

Os conceitos de tradução, segundo os quais a **tradução** propõe um ajuste mais “fiel” e a **adaptação** seria, em rigor, dona de uma liberdade direcionada com objetivos bem delineados (AMORIM, 2005), tornam-se uma interpretação parcial e pode distorcer a menção à **interferência**, mediante releitura, onde se suplementam características linguísticas que se cruzam, ou na fronteira temática, ou na fronteira cultural, e, por que não acrescentar, na fronteira mercadológica – tanto de editoras de livros quanto de produtoras ou distribuidoras de filmes.

¹² Embora exista uma diferenciação (tanto teórica quanto de valor) acerca do ato de “traduzir” ou “adaptar”, o presente estudo, em contrapartida, pautou-se na sensibilidade estética da Literatura Comparada para exprimir outros âmbitos relacionais, senão unívocos dos termos, e o conceito intersemiótico de equivalência. Para uma apreciação dessa dissensão, ver Lauro Maia Amorim: “Tradução e Adaptação: Encruzilhadas da Textualidade em *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, e *Kim*, de Rudyard Kipling” (2005).

Desse modo, ao adaptar uma linguagem para outra, a equivalência não fica clara não é devido ao fato de o sentido da adaptação não ser o mesmo que se reconheceria no domínio da primeira, antes de ser adaptada; seja pela mera reprodução ou não, seja pela forte criatividade ou não, a identidade só se efetiva, de fato, quando se tenta igualar ambos os domínios artísticos. E a relação dialógica pode prevalecer por uma “técnica” literal de tradução (a literalidade), ou, também, por exibir uma liberdade que se concebe como “criativa”, coerente com as interferências feitas mais a fundo.

O dualismo “literalidade” *versus* “liberdade”, que tem sido empregado em certos discursos como parâmetro de distinção entre tradução e adaptação, não é tão simples ou evidente quanto parece, já que tradicionalmente essa mesma oposição rege a diferença entre duas “técnicas” concebidas como propriamente tradutórias: “tradução literal” e “tradução livre”. Mesmo se aceitarmos essa oposição sem maiores questionamentos, isso não esclarecerá qual a diferença “essencial” entre a tradução “livre” e a adaptação, já que ambas efetivaram alguma forma de leitura “livre” em relação aos textos de partida. (AMORIM, 2005, p. 49-50).

Pode-se afirmar, com mais propriedade, que existe uma sinonímia entre os dois termos – até por que “os estudos teóricos da montagem soviéticos também ambicionavam algo semelhante, que aqui chamo de *cinearidade*, isto é, a busca daquilo que seria do cinema e só do cinema” (AUAD, 2014, p. 66). Dito isso, e estabelecidos conflitos conceituais e suprimidas algumas dúvidas que talvez ainda sejam recorrentes no entendimento da relação tradução/adaptação, e uma vez que este estudo alude a reflexões sobre o “empréstimo temático” que o filme faz do romance *A Single Man*, é preciso trabalhar com a ideia de que as fronteiras das linguagens literária e cinematográfica só empreendem confusão porque o “privilégio” de uma adaptação (fundamentalmente buscando abranger a linguagem fílmica nos próximos capítulos, o uso da palavra **adaptação** prevalecerá sobre o de **tradução**) interage, a pretexto de subverter, conforme bem mostrou a história das escolas ou a dos posicionamentos comparatistas, com as regras dinâmicas da influência e da recepção.

Segundo Diniz, (1994, p. 103), “a ideia de equivalência provém do fato de que toda linguagem tem uma ordenação básica, isto é, os signos não se amontoam, mas existem como sistemas, semântica e sintaticamente, organizados”. Isso implica que a análise semiótica voltada para o cinema traz uma “informação” sobre a respectiva linguagem, ajudando em sua decodificação. Os diálogos entre literatura e cinema permanecem com “elementos de beleza” porque não se enquadram passivos à moldura teórica de resposta única, ou, ainda, à tendência de “evitar” binarismos teóricos (o da teoria literária e o da teoria do cinema) – pois os estudos sobre o cinema, de antemão, foram longe, não permanecendo apenas com o simples critério

de se colocar contra a teoria literária para fundamentar-se como referência teórica (AUAD, 2014); demonstrou construções relevantes que ajudaram a cristalizar seu papel, que é o de se ter estabelecido (como referencial) suas análises como o resgate de uma “imparcialidade”, problematizando a argumentação no centro do que se observa: as elaborações da linguagem cinematográfica.

Nesse processo em que se expõem as histórias do cinema e da literatura, não se pode desconsiderar que existem comunicativos da obra interagindo com a recepção (do leitor ou do espectador). Jauss (1994) se baseia em aspectos dos estudos culturais para mostrar como a história da obra de arte se relaciona numa transferência de sentidos reconstruídos a partir dos horizontes de perspectivas: um desenvolvimento apreendido e comprometido com fatores pré-estabelecidos (manifestações, críticas, gêneros, contextos, etc.). Jauss busca compreender os critérios da recepção “e do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade” (1994, p. 07-08).

Embora este estudo tenha procurado deixar claro que está didaticamente pautado mais pelo viés estruturalista, abordar de forma sumária Jauss e sua estética da recepção logra, até para o analista de obras e seus fenômenos linguísticos, uma fonte prática, na qual as observações não recorrem com frequência a um modelo constante que desobriga o entendimento do fenômeno reprodutivo ou imitativo. Jauss, portanto, percorre o caminho das mudanças literárias em meio às próprias mudanças históricas – que não se suprimem nem suprimem as das obras literárias.

Jauss preocupa-se em averiguar os métodos da história da literatura como prováveis de serem percebidos pelo olhar do leitor da época e conjugar, depois, como esses leitores visualizavam o que se lhes apresentava. Ele valorizava a sucessão temporal da vida e obra dos autores dirigindo suas fontes segundo tendências e categorias cronológicas. “A diferenciação entre linguagem poética e linguagem prática conduziu ao conceito de *percepção artística*” (JAUSS, 1994, p. 18). Decorria daí o fato de se encarar o processo da percepção do belo de modo menos ingênuo, mantendo um sincretismo entre a forma e sua consequente representação com o procedimento histórico que transforma a obra de arte numa nova descoberta, em que o “estético-formal” não esgota a sucessão histórica da literatura.

As formulações do marxismo e do formalismo eram correntes literárias que não transpunham, segundo Jauss (1994), as falhas deixadas pelo positivismo e pelo idealismo. Entra em pauta um tipo de “carência” não abarcada pelos métodos citados: assumir a posição do leitor (e por que não a de espectador contemporâneo?) significava reescrever a história da literatura e de que modo a obra se produz mediante essa historicidade. Sua proposta, então,

advém dos critérios estéticos que dessem relevância aos efeitos motivados no leitor pela obra. A posição teórica de Jauss privilegia tratar as noções e argumentos que refletem as especificidades do “leitor” conectadas à sua “experiência estética”.

Para tanto, formula seu pensamento em quatro teses: na primeira, o historiador precisaria repensar seu papel e inserir nessa função a recepção do leitor; na segunda tese, que sejam elaboradas de forma crítica as influências que marcam a relação da obra inversamente indicada no processo de interação que o leitor perpassa e acaba, com isso, tornando-se indicador da produção artística; a terceira e quarta teses acolhem o conceito “horizonte de expectativas”. Estava efetuada, assim, o ponto de vista da recepção e os fundamentos básicos para se explicitar o relacionamento entre obra literária, história social e vida cultural.

Considerando-se que, tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor – relação esta que pode ser entendida tanto como aquela da comunicação (informação) com o receptor quanto como uma relação de pergunta e resposta –, há de ser possível, no âmbito de uma história da literatura, embasar nessa mesma relação o nexo entre as obras literárias. E isso porque a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas. A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética. (JAUSS, 1994, p. 23).

Há, hoje, com base no que foi proposto por Jauss, estudos também voltados para o espectador, no mecanismo comunicativo-receptivo. De igual maneira, o espectador termina por ser ramificado pelo moldar e remoldar-se da experiência cinematográfica (GOMES, 2005). Trata-se do espectador situado pelos sentidos da arte nas fissuras do tempo e seus contextos; afinal, ele se reconhece na emersão que faz no filme. Essas abordagens recentes e interpretativas das teorias fílmicas têm ajudado a direcionar as discussões teóricas sobre a leitura no campo do cinema (AUAD, 2014).

O esboço que se segue é o do horizonte de expectativas delineado por outras formas artísticas. Nesse sentido, a história da recepção tem recebido destaque por estar sendo capaz de se fundamentar, conforme previu Jauss, na renovação e atualização (ressonância do contexto) dos campos da experiência, pois “o contexto histórico no qual uma obra literária aparece não constitui uma sequência factual de acontecimentos forçosamente existentes independentemente de um observador” (JAUSS, 1994, p. 25). Pela estética da recepção, certas

compensações ocorreram na ausência de dados comunicacionais, que se transferem ao espectador.

Os efeitos sobre as medidas da recepção, e suas implicações muitas vezes implícitas, podem indicar os traços que vêm sendo marcados pelos vários significados que o público até antecipa no quadro do “horizonte geral” em que se compreendem as “camadas” da subjetividade.

A recepção passou a ser vista como ponto relacional num território de profundas diferenças de produção (cultural, estrutural, social, etc.) e até de contradições – a participação ativa de quem recebe e penetra constrói vínculos de conhecimento, numa tarefa de contemplar e completar sentidos –, tarefa centrada “no paralelismo entre os sistemas estilísticos e os modos de produção” (GOMES, 2005, p. 1144).

As funções poética e prática da linguagem sempre incluem a possibilidade de comparação naquilo que reflete o receptor. Segundo Gomes (2005), no cinema as mesmas funções dispõem-se no conceito de “espectatorialidade”. Para a autora, “a natureza histórica e socialmente condicionada da espectatorialidade irá ser reconhecida nos estudos de recepção como algo imprescindível para entender o processo cinematográfico” (GOMES, 2005, p. 1142). Não é outra coisa senão a dialética definidora que estreita “visão do círculo formado por escritor, obra e público” (JAUSS, 1994, p. 32).

As condições que recolocam o papel da tradução (ou adaptação) em algum momento estariam dentro desse panorama, uma vez que traduzir requer um cuidado quanto às perspectivas que uma obra esboça. O tradutor tem diante de si um *corpus* com concomitantes sentidos e apreciações diversas, determinadas pela época, cultura ou público. A tradução precisa abordar a ótica da história dos objetos em auxílio do entendimento receptivo implícito.

Eis algumas das pré-condições de abordagem à primazia estética, cujo conceito de recepção “– bem como a semiótica, a análise do discurso e o desconstrutivismo – pertence à gama dos paradigmas atualmente concorrentes na ciência literária” (JAUSS, 1994, p. 76). A construção interpretativa procura valorizar o processo comunicacional e seu contexto, amplificando as discussões propostas. Esse pensamento é crucial para se concluir que nem o tradutor (como possível leitor) se desobriga de influências específicas de seu imaginário.

Prolonga-se na teoria de Jauss a compreensão de certas mudanças de paradigmas que durante a acolhida de uma obra determinantes aspectos assumem o nítido privilégio de “transpor” as expectativas inclusive das análises.

2 LITERATURA E CINEMA: DIÁLOGOS

2.1 Considerações sobre a teoria Benjaminiana e a narrativa potencial de Rancière

Nesta dissertação, os estudos da literatura comparada enriquecem alguns pressupostos que serão ainda abordados, notando a importância da comparação (não apenas artística, mas também teórica) mais como uma perspectiva metodológica. Nesta tentativa, é importante lembrar que extrair aspectos entre diferentes abordagens teóricas não significa, de outro modo, “fragmentar” os conceitos utilizados, despossuí-los de suas imanências. Pode-se dizer que o escopo advém de colher o que ambas as visões oferecem de positivo para este trabalho, ou seja, “a teoria da literatura e a teoria do cinema são utilizadas em comparação, uma espécie de ‘teoria comparada’ que poderia se assemelhar com a ‘literatura comparada’” (AUAD, 2014, p. 24).

Walter Benjamin teve suas obras marcadas pela especificidade do Formalismo Russo, ou Crítica Formalista, em virtude de sua aproximação com Adorno e Horkheimer¹³. Benjamin, no contexto do Formalismo – que era o de “materializar” o conhecimento por uma abordagem do “exterior” (realidade) e “interior” (captação da realidade) do processo criativo entre conteúdo e forma –, renovará sua teoria literária na questão elementar da arte e da estética comparadas, inclusive no campo da semiologia. Todavia, para esta pesquisa, as reflexões preponderantes são as suas conceituações sistemáticas sobre o sentido “verdadeiro” da arte baseado na construção do “texto” – que para o estudo da linguagem, visto de um ponto amplo, atuaram com disposição múltipla, abarcando o Estruturalismo e o pós-estruturalismo.

Benjamin formulou pensamentos sobre o diálogo com a alteridade. Os desafios de suas reflexões transitam entre linguagem ética, ou discurso e política, e tem, para este estudo, significativamente maior propósito como foi definido o estilo dialético: as contradições, os avanços, os retrocessos, as ambiguidades e as singularidades – dentro do campo comparativo.

¹³ Walter Benjamin pertencia à primeira geração da Escola de Frankfurt, cujas críticas eram de proporções sociais e culturais, principalmente a questão da cultura de massa. Dessa ampla articulação, muito se confundiu os propósitos da Escola e de seus integrantes; não se tratavam apenas de posicionamentos decorrentes de “ataques” aos avanços do século XX, mas de tentativas de compreensão desses avanços. Para este trabalho, o que tem maior relevância da obra de Benjamin, é o modo como sua teoria lança uma reflexão heterogênea aos meios de comunicação tendo como objetivo a linguagem poética como tal. Embora Benjamin faça parte dos Frankfurtianos, alguns teóricos o relacionam ao movimento do Formalismo Russo exatamente pelos seus pressupostos sobre a arte e o papel do artista de promover um discernimento mais minucioso sobre o próprio veículo comunicacional (que não deixa de ser ideológico e social, e se aproxima da questão de Schiller sobre a educação estética). Então, estudos sobre o Formalismo Russo abordaram os conceitos de Benjamin não mais no contexto da Escola de Frankfurt, “mas sim no contexto teórico do Formalismo para a renovação da teoria da literatura [...], uma teorização de questões elementares para uma teoria geral e comparativa da literatura, a partir de Benjamin” (PRESSLER, 2006, p. 141).

Jacques Rancière, filósofo contemporâneo, se volta para a técnica do cinema como dispositivo que constrói sentidos poéticos, seu modo narrativo, seus conceitos alegóricos. Em acréscimo a esta ótica, Benjamin reconhecerá a ideia de um inegável valor científico, na reprodutibilidade cinematográfica.

O aqui e o agora do original constitui o conteúdo da autenticidade, e nela, por sua vez, se enraíza a concepção de uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. *A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica.* (2014, p. 181-182).

A acentuação do aspecto da autenticidade é uma característica que percorrerá nossa pesquisa e auxiliará no desvendamento dos limites da adaptação literária para o cinema. Nessa linha, em que Benjamin faz a inserção do ajustável selecionamento das imagens para a observação humana, Rancière aprofunda-se nas fronteiras dos planos – uma “linguagem” que tanto pode realizar ou inverter a expressão proposta sujeita a um ponto de vista da câmera, ou do cineasta. Compreende-se, assim, um comparatismo de linguagens; e é nesse conjunto teórico que se buscará entender como a linguagem se ajusta na sua forma (seja literária ou cinematográfica), e como se vai compondo e predominando um sentido “legítimo”: “o pensamento e as coisas, o interior e o exterior são nele [sentido] presos na mesma textura, indistintamente sensível e inteligível” (RANCIÈRE, 2013, p. 08-09).

Rancière e Benjamin procuram mostrar as correspondências que, no cerne de suas questões, a narrativa versa sobre aproximadas relações e interpretações. Na literatura ou no cinema, a construção do sentido tem de andar em conformidade com a textualidade que cada linguagem trabalha em seu oportuno experimento de contextualizar (RANCIÈRE, 2013), pois a técnica da reprodução, seriando a existência da obra de arte, modifica sua aura (BENJAMIN, 2014).

Esses dois teóricos levantam considerações importantes nas habilidades “figurativas”. Na medida em que o cinema é reconhecido pela teoria da linguagem de Benjamin, vemos a duplicidade do sentido do “autêntico”, remontando o caminho com o auxílio do termo “aura” – onde os efeitos da reprodução serão analisados como ângulos de visão, representando a qualidade (ou valores) de uma obra, o que faz (ou desfaz) sua originalidade, ante a percepção (ou concepção) de “existência” da arte. Já os desdobramentos de Rancière materializam-se em torno da enunciação visual, como parte da estrutura narrativa (a linguagem). Assim, numa breve antecipação das observações do estudioso do cinema Arlindo Machado (2007), que

também trata da enunciação no cinema, manifesta-se essencial extrair a inter-relação que há entre a enunciação e o agenciamento dela, explorado por Rancière: “os meios próprios da máquina analógica de ontem e da máquina analógica digital de hoje mostraram-se igualmente próprios a filmar as provações amorosas, ou as danças de formas abstratas” (2013, p. 10). Segundo Machado, a interlocução no cinema é complexa,

pois não se trabalha apenas com o discurso (verbal) de cada personagem, mas também com o olhar que cada uma delas deposita na cena. Mais que um jogo de falas, uma “polifonia”, como queria Bakhtin, no cinema temos um jogo de olhares, uma “polivisão”, cuja natureza é difícil decifrar. (2007, p. 14).

Com efeito, podemos pormenorizar, quando Rancière fala sobre os planos e a montagem, alguns fundamentos exatos de sua abordagem. Ele entrevê, a partir da escolha de uma imagem e sua incidência progressiva ou interrompida no elemento da montagem – outra combinação de sentido, na qual as evidências da linguagem refletem na narrativa, ou na fábula –; segundo o autor, neste momento surge uma intrincada dinâmica entre a transmissão e a percepção. “O trabalho proposital da arte devolve aos acontecimentos da matéria sensível as potencialidades que o cérebro humano lhes tirou, para constituir um universo sensório-motor” (RANCIÈRE, 2013, p. 117). Para Benjamin, narrar é “a faculdade de intercambiar experiências” (2014, p. 213).

Outro ponto para a pesquisa é como as formas da comunicação dependem da unidade que medeia o tema e a enunciação, relacionando as determinações de um significante no contexto de outros significados (METZ, 2012).

No tocante a esse assunto, as interferências ocasionadas pela técnica de uma “máquina” (cinema) que reflete e expande os domínios da fotografia afetaram o campo estético, transformaram as noções de realidade e o imaginário das massas. Benjamin faz a revisão dos sistemas de narração, ostentada pela imagem reproduzida, em que, como causa e consequência, estão os planos, as seqüências, a montagem.

Desse modo, a semiótica abordada por Metz (teórico que, nesta pesquisa, completa o arcabouço comparatista), tida como precursora, fornece a lógica indispensável para desenvolver melhor a compreensão da linguagem do cinema, principalmente a que está presente na cultura da linguagem visual. E, na modalidade equivalente das imagens técnicas, vale lembrar que “formamo-nos numa memória da escrita, é verdade, porém não é menos verdade que possuímos uma memória de imagens-sons-movimentos, produzida pelo cinema” (SCORSI, 2005, p. 43).

Explicar a linguagem cinematográfica significa explorar a estética de sua imagem, para, então, extrair os mecanismos que estruturam a fruição de sua projeção e encenação. Em suma, e retomando a questão da “aura” de Benjamin, nossa faculdade receptiva ante as imagens de um filme configura a inteligibilidade da obra no simples fato de ela se nos mostrar “uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 2014, p. 184), tornando-se vinculada à linguagem.

Ademais, a relativização teórica (entre a teoria literária e a cinematográfica) no Formalismo Russo exhibe uma função de organizar seus estudos na esfera dos fenômenos como não sendo absolutos; ao invés disso (e por causa disso), reconhecer-se-iam neles traços que partem da literatura com o foco de se indicar “nos símbolos tudo aquilo que condenariam nos estudos da literatura: o psicologismo, o historicismo e o biografismo” (AUAD, 2014, p. 56-57). No entanto, os formalistas “passaram a certas construções e formulações narrativas pela linguística” (AUAD, 2014, p. 57) como chave necessária para se conhecer as bases das linguagens e seus vastos significantes. Nas práticas das particularidades linguísticas, de uma forma total, encontram-se discutidos “abstratamente” (por se apresentarem como consequências das possibilidades de alinhamento e compreensão da linguística) o psicologismo, o historicismo e o biografismo.

2.2 A heterogeneidade da linguagem

Dentro dessa multiplicidade do olhar e da cena que há na linguagem cinematográfica, lembrando que atravessa o drama do séc. XVIII e decorre por uma longa duração na formação do melodrama no séc. XIX (DANTAS, in XAVIER, 2003), os dois teóricos brasileiros talvez mais prolíficos nessa área têm sido Arlindo Machado e Ismail Xavier, cujos trabalhos marcam um nível de interesse comparativo entre o cerne da construção enunciativa da imagem cinematográfica, segundo aquele, e um ajustamento das singularidades dramáticas, para este; ou seja, partindo de abordagens literárias no próprio método narrativo das imagens, esses autores são de fundamental importância, não só pelo que sublinham como fatores encaminhadores, mas pelo fato de que, como Metz, ajudarão a delimitar as análises no campo fílmico – o que assegurará melhores considerações acerca de passagens que denotam ou conotam os mecanismos estruturais da linguagem, restritas manifestações que “encarnam” na tela.

Se, portanto, a adaptação de um livro deposita no filme marcas da relação interna/externa ao deslocar um enunciado de uma linguagem para outra, espacial e temporalmente, “a questão da heterogeneidade discursiva é de suma importância para os estudos da AD (Análise do Discurso) [...], já que todo discurso é atravessado, povoado por diversas vozes e por discursos outros que já foram enunciados em outras situações” (ANDREU, 2013, p. 30).

Vendo dessa forma, pelo âmago da dramaturgia em cena, podemos compreender o jogo impulsionado pelo olhar da câmera, numa multiplicação de planos, continuidade, simultaneidade na montagem, o deslocamento direto que se desvela na imagem em movimento do filme – sua dramaturgia. Assim, nessa articulação representativa da linguagem fílmica, manifesta-se o drama que governa o narrador/narrado através da visão das personagens, jogando e estabelecendo relação com conhecimento que o espectador tem do que lhe é mostrado e como deve ser interpretado. Nessa tônica, examinaremos adiante em *A single man* as distâncias e as referências que separam e unem o romance ao filme, visto que

se na área da literatura o tema da instância narradora já acumulou vasta fortuna crítica, na teoria do cinema muita coisa ainda resta por fazer, apesar do *boom* das teorias da enunciação no cinema, sobretudo nos anos 1980. No romance, tudo é uma questão de voz e modo: quem fala, como e de onde? (MACHADO, 2007, p. 14).

E o autor completa seu pensamento explicando que

a narrativa cinematográfica é sempre vivida pelo espectador como um presente virtual. Num certo sentido, não há passado no cinema: quando as luzes se apagam e o filme começa a ser projetado, a história começa “de fato” a suceder diante dos nossos olhos, nós entramos dentro dela e nela nos empenhamos num processo de participação onírica. Os eventos aparecem diretamente aos nossos olhos e ouvidos (efeito de realidade), nós estamos “lá” como testemunhas e tudo é *imediato*. (MACHADO, 2007, p. 19).

Trata-se de uma transferência perceptiva que o autor vai traçar como perspectivas deslocadas pelo percurso da câmera, longe de certos paradigmas do conceito tecnológico, os quais Xavier, inclusive, intenta desfazer para reforçar o efeito de transparência¹⁴ ativado nas imagens exibidas, que, comumente, gera o fascínio dramático sobre o espectador.

¹⁴ Em outro livro seu, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, Ismail Xavier explica que a “transparência” é quando o dispositivo técnico se omite para alcançar maior grau de ilusão no espectador; e a “opacidade” seria a revelação desse dispositivo, permitindo a quem assiste uma percepção mais distanciada e crítica.

De modo geral, a dramaturgia cinematográfica dimensiona a escalada fictícia (XAVIER, 2003), cumprindo certos requisitos que dão credibilidade mais profunda às personagens – um simples fragmento imagético implica significados estratégicos para o desenvolvimento da encenação/representação. “O efeito-câmera condensa num aparelho as formas da cultura potencializadora do olhar, e depura certa geometria do ato da criação (ou assunção) da imagem” (XAVIER, 2003, p. 11).

A linguagem cinematográfica (ou fílmica) decompõe o espaço e o tempo numa multiplicidade narrativa para avançar com força na fabulação e sua continuidade. As correlações entre o olhar que a câmera, e a cena como um todo desse olhar, demonstram a essência de um fenômeno interdependente da formulação narrativa fílmica.

Nessa mesma ordem, a partir do suporte teórico dos autores aqui citados, esta pesquisa se dedica a discutir os contornos da adaptação do romance *A single man* em filme com o intuito de concentrar discussão na linguagem estética do cinema e seu processo artístico. Revisitar essas perspectivas no filme *A single man* não se ajusta à mera abordagem estrutural ou argumentativa isolada; significa, antes, centralizar as medidas expressivas que se articulam na linguagem cinematográfica. Assim, numa *parti pris*, a incidência de certos aspectos articulados no filme ajuda a dimensionar o patamar significante do cinema.

O dramático privilegia ao agenciador do plano (XAVIER, 2008) e oferece ao olhar uma significação de transferências que, a rigor, estão inscritas no próprio significante imaginário do cinema, seu rumo “transformacional” (METZ, 1980a). Podemos esboçar que os autores aqui escolhidos como referenciais são, uns mais diretos, outros menos, analistas dessa linguagem. Enfim, tal método colabora com a análise: que se define, sobretudo, segundo a busca de uma mesma significação; até por que, “se estamos trabalhando com a pluralidade, a própria negação da pluralidade [teórica] não pode ser excluída dessa definição teórica” (AUAD, 2014, p. 35).

Abordar o processo de adaptação de um livro para o cinema mostra um objeto de significação semelhante à literatura, não só pelo predomínio de uma narrativa histórica dele, mas pelo domínio de uma organização linguística examinada pela estrutura simbólica de sua narrativa ficcional no contemporâneo.

As reflexões apontadas neste texto visam manejar adequadamente fundamentos que demonstrem a importância de se entender a fundo a estética cinematográfica – transposta hoje para outras mídias –, remetendo ao espectador, ou leitor, uma parte da extensão de suas imagens, e, *a posteriori*, de complexidades adquiridas pela montagem. Portanto, se “um

século de história cabe numa página” (VEYNE¹⁵, apud GOBBI, 2004, p. 55), muitas páginas da história, ou de um bom livro, também cabem numa imagem.

2.3 Pressupostos teóricos do Estruturalismo e a Sintagmática de Metz

Com certeza o teórico norteador para a análise proposta é o francês Christian Metz, cujas obras “Linguagem e cinema” (1980a), “A significação no cinema” (2012) e “O significante imaginário” (1980b) exercem clara influência reflexiva para o entendimento e a função (ou intenção) desse objeto imagético que é o cinema: definições do imaginário e avanços simbólicos.

Metz, herdeiro do Estruturalismo, representante direto das formulações de Peirce e Saussure sobre língua e linguagem¹⁶, além de um dos precursores teóricos do século XX, traçou, graças a esse “empréstimo”, as instâncias particulares e gerais dos códigos cinematográficos, utilizando, para tanto, as ideias sobre “significante” e “significado” construídos rigorosamente na forma como o filme desloca e denomina inteligibilidade a partir de sua própria técnica de decupagem e montagem – clara relação com os estruturalistas, cujo objetivo principal era o de examinar os elementos (a estrutura) do objeto de estudo, seja a história ou a língua: o que importa, na verdade, são as similaridades. No caso de Metz, as similaridades equivalentes ou opostas da linguagem.

Ao fazer uso das concepções linguísticas, é preciso desembaraçar certas nuances que talvez tenham se formado nas relações teóricas existentes entre Benjamin e Metz, em que este estudo se apoia. A linguística, ou melhor, o estruturalismo, tem seu caráter científico ligado à metodologia formalista. Os termos “signos” ou “códigos” compreendiam as práticas teóricas estruturalistas renomeadas em pé de igualdade às práticas formalistas, onde se viam, como equivalência, “função” ou “língua”. Nessa prerrogativa, “os formalistas buscavam uma descrição *científica* da literatura, e, através de um sistema de signos e da *literariedade*, eles realizavam estudos estritamente semióticos” (AUAD, 2014, p. 89).

¹⁵ VEYNE. P. **Como se escreve a história**: Foucault revoluciona a história. Brasília: ed. UnB, 1982.

¹⁶ Embora Peirce e Saussure estejam presentes na obra de Metz, optamos por estudar mais detidamente Metz pela relação passível de um olhar detido sobre as representações ficcionais dos filmes. Metz discerne e articula os pressupostos sintagmáticos dos linguistas citados num reativado e ramificado jogo simbólico-imaginário correspondente aos códigos cinematográficos (cinema e semiótica), que é o principal ponto de análise. Vale esclarecer que o termo “semiótica” foi introduzido por Peirce, e “semiologia” vem da linha francesa de Saussure.

Assim, os adeptos de qualquer teoria não devem se esquecer de que embora haja influências teóricas e diferenças no que se apreende uma da outra, além do modo como se organizam, seus eixos de fundamentação possuem suas próprias independências. Por isso, as combinações dos diversos recursos fílmicos seriam um tipo de “polissistema” que se integra e se modifica conforme suas representações imagéticas, “uma pluralidade em si múltipla, e que se estabelece sobre vários eixos” (METZ, 1980a, p.76). Nesse ínterim, acrescenta ele:

Certas maneiras de utilizar os códigos são mais habituais do que outras, certos códigos são mais habituais do que outros. Mas isso é de uma verdade muito geral, e aplica-se tanto aos códigos não-cinematográficos quanto aos cinematográficos. (1980a, p. 112).

Metz propõe uma observação sobre as características artísticas do cinema e a importância desse fazer significativo para os espectadores, oferecendo um ilimitado campo para a compreensão da estética teórica da linguagem cinematográfica. Através disso, ver-se-á nas investigações de Metz uma separação aplicada às formas de manifestação artística. Divide-se, segundo ele, em dois sistemas, o do código “geral” e o do código “restrito”. E, portanto, “será ‘particular’ então qualquer código, mesmo rico e de ampla extensão, que se refira a certos filmes e não intervenha nos outros” (METZ, 1980a, p. 79); ou, “será ‘geral’ qualquer código que, mesmo de conteúdo muito restrito, interesse a todos os filmes.” (METZ, 1980a, p. 79).

A diferenciação feita pretende incidir “simultaneamente” na estrutura e infraestruturas quem regem o singular princípio de inteligibilidade que um filme contém a níveis que também ele possui quando, apresentando sua complexidade de representação, desempenha “estratificações” de tendências, de estéticas, ideias, correntes/movimentos – posteriormente, inscreve-se analítico em seu conjunto e em suas variantes. O resultado dessa organização de códigos e efeitos de sentidos é a modificação (inspiradora), interações, interferências, e transferências entre os estilos e as formas ininterruptas das imagens (METZ, 1980a). O cinema, então, injetaria a “irrealidade da imagem” potencializada pelo seu movimento. Dito de outro modo, um filme ganha ares de arte e tem seu valor reconhecido no momento em que as imagens narram a essência de um significado para, a seguir, desenvolver uma linguagem autônoma – com a lógica existente da imagem. Por exemplo, numa abordagem sonora (a palavra no cinema falado em contraste com o teatro), Metz ressalta que “a palavra diz alguma coisa, enquanto as imagens, mesmo quando ‘dizem’ muita coisa, tal dizer deve ser montado (produzido)” (PESSOA, 2005, p. 4).

Metz (2012) formula oito sintagmas para se entender o movimento cinematográfico como língua ou linguagem:

1. *Plano autônomo*: remete a ideia de uma inserção, onde ocorre um isolamento da imagem, ou do signo representado nessa imagem, que nem sempre está relacionada diretamente à história.

2. *Sintagma paralelo*: corresponde a sequências não estabelecidas pela ordem cronológica dos eventos.

3. *Sintagma feixe*: buscando uma concepção moderna (atual) para essa compreensão, ele agrupa todas as imagens. Aqui, tampouco, é necessário seguir uma cronologia, já que funcionam como evocações sucessivas a serem ligadas umas às outras por efeitos visuais.

4. *Sintagma descritivo*: simples ideia de simultaneidade e cronologia, numa coexistência espacial inter-relacionada aos objetos mostrados.

5. *Sintagma (narrativo) alternante*: apresenta situações paralelas (ou alternadas pela montagem), sem perder, contudo, sua significação de simultaneidade.

6. *Cena*: são as construções fragmentárias mas de sentidos unitários e contínuos – uma das mais antigas construções narrativas.

7. *Sequência em episódios*: onde tanto uma sequência pode adquirir sentido próprio pela sua descontinuidade quanto por sua continuidade, operando, assim, por meio da justaposição de cenas.

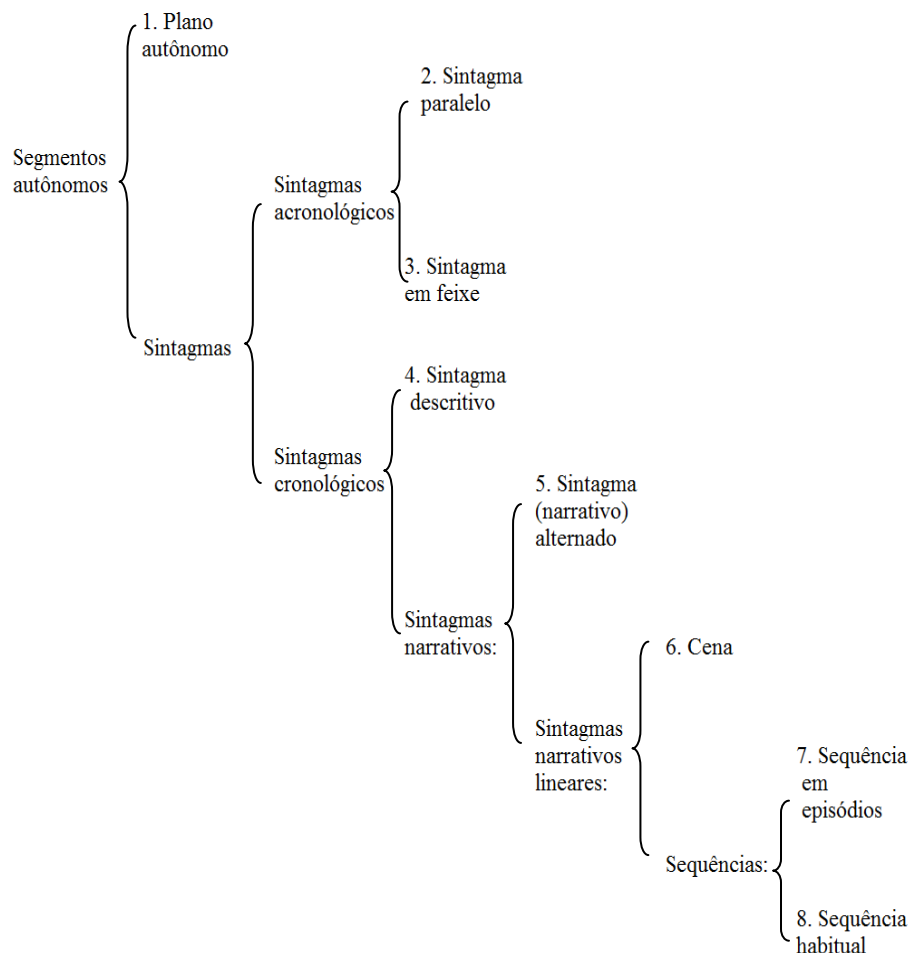
8. *Sequência habitual*: são sequências cujos sentidos se encontram subentendidos (elípticos), proposital ou despropositadamente, influenciando a evolução dos acontecimentos e garantindo a eficácia da narrativa.

Entre outras coisas, essas oito formas de se verificar as transformações no sistema linguístico do cinema caracterizam-se pelo esforço de descrever e refletir da constituição narrativa carregada de significados.

Trata-se do resultado de toda uma corrente tentando estabelecer as unidades fílmicas, respeitando os sinais dos códigos, suas relações, equivalências linguísticas (semiologia). Metz, preocupado com os níveis e convergências dos signos, recorre às ideias saurianas, prolonga-se em seu projeto de encontrar no cinema uma “linguagem” própria, perpassando por Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Louis Hjelmslev, Émile Benveniste e Roman Jakobson, para se ater apenas aos mais conhecidos – um contínuo trabalho sobre os elementos que formam o enunciado linguístico.

Voltando ao esquema sintagmático a que Metz chegou, vale ressaltar a fundamental influência teórica de Jean Mitry e sua *Esthétique et Psychologie du cinéma*, verdadeira

abordagem reflexiva complementar. Junto com Sausurre, os exames analíticos de Mitry foram incipientes para o estudo aplicado de Metz, que apontava um fator preponderante no cinema: “o encontro do cinema com a narrativa” (METZ, 2012, p. 113). Dessa evolução, mudava-se o jeito de se olhar para o cinema. A prevalência era perpetuar o efetivo “interior” da expressão cinematográfica. Metz desejava expor sua “sintaxe”, e termina por nomeá-la de “*A grande sintagmática da faixa-imagem*” (2012, p. 142). Sem muito aprofundamento, até porque o que é de maior interesse para este trabalho são os *sintagmas narrativos*, Metz vai explicar os princípios das combinações da sintaxe cinematográfica, ou seja, “combinações codificadas e significantes no nível das *grandes* unidades do filme e sem considerar o elemento sonoro e falado” (2012, p. 142), a *faixa-imagem* de modo geral – conforme organizado no quadro abaixo¹⁷.



¹⁷ Disponível no livro *A significação no cinema*, p. 170, funciona bastante próximo da linguística aplicada à escrita, mas, sabia Metz, naquela época, seria insuficiente todo um ponto de vista completo no âmbito da semiologia para se estudar a fundo a linguagem cinematográfica.

As regras e os princípios adotados por Metz constituem, evidentemente, uma resistência para garantir atenção e “o que se quer justamente indicar é que o filme, com relação à estética – de qualquer modo que seja concebida –, encontra-se na mesma posição que o livro, a peça musical, o quadro” (1980a, p. 14-15). Vê-se, pois, que, em tese, aborda-se a questão da adaptação literária para o cinema (e seus variados signos e símbolos de representação); a natureza da linguagem cinematográfica conforme entendida por Metz surge como subsídio na apuração teórica e para uma melhor precisão de análise, uma vez que impulsiona a semiótica no cinema e, nessa descrição, não se trata apenas de usar termos que estão ou estavam em voga, isto é, está na influência linguística o fato de que não é “colocar a forma como mais importante que o conteúdo, mas que o conteúdo não fosse mais importante que a forma” (AUAD, 2014, p. 40).

Não se deve esquecer de que as classificações de Metz foram demasiadas elucidativas ao fragmentar a expressão fílmica em segmentos indispensáveis de matriz narrativa produtiva de autonomia, embora, hoje em dia, este estudioso francês não esteja sendo recorrentemente utilizado em estudos ou pesquisas da área.

2.4 Constituição do sentido cinematográfico: significação e linguagem

No próximo capítulo discorrer-se-á sobre os deslocamentos “ficcionais” ocorridos entre o romance e o filme; para tanto, preponderarão os termos *significação* e *linguagem* durante a análise da expressividade narrativa fílmica, suas ações e efeitos simbólicos. Antes, porém, são necessárias abordagens de situações pertencentes a operações fundamentais do âmago da linguística, teorizada afundo por Metz (2012), por isso se considerará não apenas a reutilização de *significação* e *linguagem* uma necessidade manifesta para o desenvolvimento de outras questões, mas como constituem elas parte fundamental de todos os problemas apontados por Metz (2012) na teoria do filme pelo viés de uma abordagem estrita à semiologia. São fatores exclusivos presentes na relação *forma* e *conteúdo* do cinema.

Certamente, vale lembrar, que há uma diferença funcional ao se falar de cinema ou filme: o que Metz (1980a) denomina **fato fílmico** e **fato cinematográfico**. No primeiro caso, volta-se para as especificidades de um filme em questão, e, no outro, percorre aspectos extensivos do cinema, tomando-o num conjunto vasto e complexo, referenciado em diferentes pontos estruturais que podem ser identificados em qualquer filme. Assim, quando preciso, algumas observações deste estudo pautar-se-ão nessas duas condições. Numa linguagem corrente, ora se dedicará devida atenção ao estudo de um, almejando, com isso, acurar as

reflexões sobre o sentido da linguagem cinematográfica a partir do filme *A single man*. Para Metz (2012), *conteúdo* é expressão, e *forma* é substância. O teórico francês alerta sobre o risco de se focar estudos em apenas um dos campos, até porque um não se opõe ao outro:

Teremos de acabar aceitando, que, se os meios de *expressão* do cineasta tem ao mesmo tempo suas próprias qualidades *substanciais* (assim a imagem não é o som, e o som não-linguístico não é a palavra) e sua própria organização *formal* (movimentos de câmera, cortes, planos de cobertura, relação imagem/palavra, uso da voz etc.) –, o *conteúdo* dos filmes, por sua vez, também tem suas propriedades substanciais [uma coisa é falar de amor, outra é falar de guerra]. (p. 233-234).

O principal valor dessa observação implica que, num modo geral, se a *forma* foi relativamente elaborada com o intuito de se prender e dar autenticidade ao *conteúdo*, talvez seja justo que as análises fiquem indissociáveis uma da outra; mas um filme de mesmo conteúdo pode não se ater a aspectos tão evidentes: sua *forma* se presta a explorar parcialidades possíveis a partir de uma outra noção de profundidade promovida pela linguagem fílmica. Dessa profundidade, e do que até então parecia improvável de oposição (*forma* e *conteúdo*), coincidirá na simultaneidade de certas contrariedades.

Por enquanto, se instaurado, com certa liberdade interpretativa, o *conteúdo* de um filme como sendo um romance adaptado, algo essencial servirá para o avanço da apatidão. É uma relação singular que se nota entre um livro e um filme – uma intimidade narrativa que se constrói e se desenrola, no sentido de causar estranheza, pois termina por tornar, neste ponto (o da adaptação), “desconhecido” o livro, exatamente por uma inassimilável capacidade de entender que o “livro” sujeito a análises é, agora, parte do filme, seu conteúdo. “Mas, concretamente, a obra é um sistema de sistemas, e o modelo individuado funciona justamente para pôr em contacto os vários planos da obra, para unificar sistemas de formas com sistemas de significados” (ECO, 1974, p. 275). A obra cinematográfica inverteu os sistemas e as formas. Há uma literatura na tela, uma imagem literária, e não mais uma “imagem da literatura” original, oriunda. Subtrai-se o sentido do texto em si – referente ao que caracteriza a narrativa literária –, permanecendo uma “palavra literária contradita” (RANCIÈRE, 2013, p. 19).

Aloja-se na narratividade do filme uma significação retendo as intenções de um livro pela exata coexistência de marcas estruturais presentes no filme, e que só este é capaz de exhibir por ora. Do mesmo modo que o que se fala depende de quem fala, o “narrador literário” deixa de ser conhecido pelo expectador: passa a ser uma “coisa narrada” pelo domínio fílmico.

Expor essa primeira contradição acerca de uma oposição aparentemente incompatível aponta para dissipar ainda dúvidas do capítulo anterior. É fascinante como as cenas escolhidas para este estudo, embora não sejam oriundas do livro, representam-no. Identificam-se com o conteúdo e incorporam, por meio da linguagem fílmica, a tonalidade certa da ficção ajudando a resolver o problema da adaptação; em outras palavras, as cenas criadas para o filme reencontram-se também como parte integrante da *expressão*.

E, ao limite, que se encontrem as razões de minha experiência na maneira particular em que a obra foi feita: julgando-lhe o “como”, os meios usados, os resultados obtidos, as intenções adaptadas, as pretensões não realizadas. E o único instrumento de que disponho para julgar a obra é justamente a adequação entre minhas possibilidades frutivas e as intenções implícitamente manifestadas pelo autor, quando da sua formação. (ECO, 1971, p. 171).

Os traços da narrativa literária são, inclusive dentro desta mesma linguagem, um caminho que se destaca pela distância intercambiada entre ele e o leitor. O ângulo de observação do leitor deverá muito a isso. As marcas presenciais do narrador fogem de justificativas fáceis e exemplificações apelativas que justifiquem, num dado momento ou noutro, escolhas estilísticas, decisões dramáticas, ou noções que dispõem significados superficiais ou não, assim como significações de valores indicativos de suas técnicas. Benjamin mostra que “o narrador – por mais familiar que nos soe esse nome – não está absolutamente presente entre nós, em sua eficácia viva. Ele é para nós algo distante, e que se distancia cada vez mais” (2014, p. 213).

Um modo frequente de se mostrar a arte – narrativa – no cotidiano, de “deslocalizar” a relação do leitor ou do espectador com ela, privando-os da compreensão de uma retórica que suas próprias experiências não lhes asseguram, “é a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 2014, p. 213).

No caso do cinema, mais presente no cotidiano do espectador que a literatura na vida do leitor, bem se percebe essa “ação narrativa das imagens” com pouco menos dificuldade. Em virtude das convenções icônicas e exibição de mensagens visuais continuados no dia a dia – como os *outdoors*, comerciais de televisão, fotografias de revistas, videoclipes, etc. –, o expectador assimila os códigos tornados modelos ou normas de comunicação. A sucessiva identificação dessas convenções ou exibições estabelece uma imediata – e talvez por isso enganosa – sensação de que ele, o expectador, como “consumidor da narração” (METZ, 2012, p. 34), fosse apto a interpretar e conceber conceitos essenciais a partir de sua experiência pessoal com o ato narrativo do filme.

O extraordinário é que essas relações são indispensáveis para atingir a amplitude daquilo que se sente falta ao interpretar com maior exatidão o contexto impregnado de simbologia imposta ao expectador comum. Contudo, destaca-se desse predomínio ocasional no expectador um declínio justamente por distorcer os códigos que transmitem a mensagem, uma vez que “a narrativa não se esgota jamais. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de desdobramentos” (BENJAMIN, 2014, p. 220). Lembremos o exposto acima: um bom romance possui sua narrativa inesgotável por natureza, e, mesmo retirada de uma linguagem para ser atribuída à outra, ela continuará prolongada num novo espaço e tempo – a narratividade expressiva da literatura gravar-se-á no “foco linguístico virtual” situado em algum lugar atrás do filme e que representa o que torna o filme possível. Esta é a forma cinematográfica da instância-narradora, necessariamente presente e necessariamente percebida, em qualquer narração” (METZ, 2012, p. 34-35). Se a literatura é o objeto do cineasta, então o cinema é o princípio estético que, ao contrário do que se pensa, não estabelece fronteiras, abole-as, ou seja, “na origem da narrativa está essa autoridade” (BENJAMIN, 2014, p. 224).

Por meio desse dispositivo visível é que se deve prestar atenção à “fábula cinematográfica” de que trata Rancière (2013). A arte sempre evoca uma direção das condições da criação imprimindo marcas em si e naquilo que ela “reabilita”. No cinema, a imagem dimensiona sua natureza contrariada, mas em essência sublinhada. É causa e efeito de um movimento irresistível, onde se encarna “a autonomia estética da arte à sua antiga submissão representativa” (2013, p. 15). Esse ponto de vista fica fácil de ser entendido se for recordado que ao longo do tempo a evolução do cinema era marcada como uma corriqueira linguagem romanesca, constituindo para muitos uma estrutura que se apoderou das histórias para se estabelecer recontando-as – uma composição diegética¹⁸ próxima a da literatura. Todavia, a significação do cinema não está no sentido emprestado da literatura.

Com o estudo da conotação, estamos mais perto do cinema enquanto *arte* (noção de “sétima arte”). [...] a arte do filme encontra-se no mesmo plano semiológico que a arte literária: as combinações e limitações propriamente estéticas – aqui versificação, composição, figuras... lá enquadrações, movimentos de câmera, “efeitos” de luz... – têm o papel de instância conotada, sobrepondo-se esta a um sentido denotado, representado na literatura pela significação propriamente linguística ligada, no idioma usado, às unidades empregadas pelo escritor –, e no cinema pelo sentido literal (isto é, perceptivo) dos espetáculos que a imagem reproduz. Quanto à

¹⁸ É um conceito aplicado aos estudos das formas de narração (literária, teatral e cinematográfica), pelo qual se procura entender as dimensões ficcionais num dado tempo e espaço, e que terminou por ser reforçado pelos estruturalistas franceses como um conjunto de ações que decorrem dentro de um filme. O termo também se expande à “fábula” (já mencionado) de Jacques Rancière (2013).

conotação, cujo papel é importante em todas as linguagens estéticas, ela tem como significado este ou aquele “estilo” literário ou cinematográfico, este ou aquele “gênero” (a epopéia ou o *western*), este ou aquele símbolo (filosófico, humanitário, ideológico etc.), esta ou aquela “atmosférica poética”. (METZ, 2012, p. 116-117).

Metz desenvolveu interpretações fundamentais para exemplificar o que as imagens retêm em seus planos semiológicos, contemplando suas relações pelo viés “denotativo” e “conotativo”. O caráter denotativo da imagem infunde consistência direta ao movimento de impressão da realidade. Em seguida, a imagem conotativa, em geral, suplementa a percepção disposta na imagem denotativa, atribuindo nova significação: “o significado motiva o significante, mas o supera”, segundo Metz (2012, p. 131). Isso ocorre porque é preciso manter um equilíbrio entre a “realidade” e a “irrealidade”, uma vez que a “irrealidade” surge para completar a insuficiência da “realidade”, sem, contudo, desrespeitar os contornos desta, já que “a imagem é sempre atualizada” (METZ, 2012, p. 84). Podemos exemplificar essa articulação observando como

nos filmes “negros” americanos em que dos paralelepípedos brilhantes de um cais emana uma impressão de angústia ou de dureza (= significado de conotação), é ao mesmo tempo o espetáculo representado (os cais desertos e escuros, entulhados de caixotes e de guas = significado da denotação) e uma técnica de filmagem que realça totalmente as qualidades da iluminação para chegar a determinada *imagem* destes cais (= significante da denotação) que convergem para construir ambos os significados da conotação [...] A estética do filme salientou que muitas vezes os efeitos filmicos não devem ser “gratuitos”, mas permanecer a serviço do enredo: não é senão outro modo de dizer que o significado da conotação só consegue se estabelecer se o significante se vale *ao mesmo tempo* do significante e do significado da denotação. (METZ, 2012, p. 117).

Portanto, os atributos expressivos do cinema devem ser estudados segundo parâmetros linguísticos. Mesmo que as características técnicas do filme venham depois do enredo, como sugere Metz, a significação última, por assim dizer, da inteligibilidade imagética tange ao enredo outra “literariedade” e manifesta uma ideia nova na arte fílmica: o cineasta calcula que propagam adequações profundas a um dado já construído. Trata-se de um “contracampo” brutal, e talvez por isso complementar.

Em suma, a literatura, reconvertida para dentro da linguagem cinematográfica, assegura elementos para se tornar a autoexpressão do cinema. Rancière (2013) explica que isso faz da invenção cinematográfica um cinematografismo literário. A diferença entre a linguagem cinematográfica e a literária está na estranha percepção de que uma distância vai sendo alcançada pelo cinema para, simultaneamente, estabelecer-se – apoiada no fato de ter

havido antes uma proximidade. Deste ponto de vista, não seria exagero dizer que na linguagem cinematográfica tem-se um “narrador” que “é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo” (BENJAMIN, 2014, p. 240). É uma proposição aceitável para se começar a entender a significação no cinema.

2.4.1 Interferência: denotando a construção expressiva do cinema

A presença da literatura no “olhar” impassível do cinema, restaurado pelas hipóteses de contrariedades ou negações, não tem nada de espantoso, embora suas fronteiras se intensifiquem na medida em que atenuam, por meios de um “desencantamento”, a presença da literatura na tela. Embutida ainda nesse jogo de ações e reações, há dois pontos mostrados por Rancière inevitáveis de serem abordados: *o plano ausente* e as *imagens construídas/imagens submetidas*.

Rancière discute a representação do plano ausente em particular no filme de Nicholas Ray, *Amarga esperança* (1948). Por isso, a “construção” desse plano, sendo uma técnica muito pouco comum no cinema, só pode ser reconhecida dentro do fato fílmico, onde se pode enxergar uma pessoa ou um objeto de forma e traços indistinguíveis para qualquer realidade do expectador, com ou sem os elaborados efeitos cênicos e visuais. Se nada há na experiência de mundo do expectador que o ajude reconhecer o que o filme mostra, significa que a criação simbólica do plano está rejeitando uma regra básica da narrativa visual: dar sentido visual à capacidade de reconhecimento das aparências – uma arte que vem depois do que desfez (a literatura) para se representar (cinematograficamente).

Ela não é apenas a arte do visível que teria anexado, graças ao movimento, a capacidade da narrativa. Também não é uma técnica da visibilidade que teria substituído a arte de imitar as formas visíveis. Ela é o acesso aberto à verdade interior do sensível que encerra as querelas de prioridade entre as artes e os sentidos, porque encerra, primeiro, a grande querela do pensamento e do sensível. (RANCIÈRE, 2013, p. 8).

Entre a aparência indistinguível e a sensação enganadora que ela causa, extrema-se a polissemia do signo. No contexto do filme, a narrativa vai se elaborando conforme múltiplas interpretações acontecem, mas “um texto que quer significar qualquer coisa terminaria por não significar nada” (TERZAKIS, 2013, p. 152). Para poder seguir a linha oferecida pela liberdade interpretativa que a arte propõe, requer oportunizar uma deferência a ela, já que “uma aparição é feita de muitas aparições e desapareções” (RANCIÈRE, 2013, p. 102). O

plano inexistente, ou “inencontrável”, troca com o espectador uma potencialidade inerente do prazer de enxergar, que é a confirmação do desejo apreensível de identificar, em suas percepções, por um acontecimento compatível com o entendimento. Essa relação dependente de significado que caracteriza o plano ausente – o que não deixa de ser também no romance uma progressiva partilha entrelaçada pela determinação narrativa que descreve uma cena muitas vezes passível de dúvida e impossível de classificação, ou seja, o leitor fica incapaz de a “reconstruir” em seu imaginário. Essa equivalente estranheza acaba não sendo relativizada pelo leitor, talvez em virtude de não haver (ou de não identificar) uma dialética envolvendo duas linguagens expressivas. É um exemplo de como os recursos de um filme fazem de sua narrativa um ato pungente e obstinado (RANCIÈRE, 2013), situado no mesmo nível da narrativa literária.

É óbvio, à luz dessas reflexões, por que a arte dramática é de todas a que enfrenta a crise mais manifesta. Pois nada contrasta mais radicalmente com a obra de arte sujeita ao processo de reprodução técnica, e por ele consagrada, a exemplo do cinema, que a obra teatral, caracterizada pela atuação sempre nova e originária do ator. (BENAJAMIN, 2014, p. 195-196).

Na distinção das peculiaridades entre literatura e cinema, o procedimento comparatista não pode, segundo o Formalismo Russo, desinteressar-se de fazer uma ligadura entre os componentes que proporcionam a linguagem literária e os que projetam (que seja ou não) pela descontinuidade de uma adaptação a linguagem cinematográfica, definindo e aproximando, então, como “uma arte quanto a outra se influenciam” (AUAD, 2014, p. 61). A tradução da literatura para o cinema é uma proposta de articulação artística e teórica em que alguns pontos refletem as linhas intercedidas pela direção que se toma a nova forma de expressão (o filme).

A possibilidade de se pensar o cinema longe da função limitada e inconsistente de uma simples reprodução artística é o que priva o espectador de uma avaliação apurada e, conseqüentemente, de um aproveitamento interpretativo abrangente. No caso de *Amarga esperança*, Rancière mostra que a impressão deixada na tela pela imagem “inencontrável” acolhe singular embelezamento, simbolizando, no contexto, o objeto de amor, e que esse plano está para a literatura em termos de uma consistente abstração. “O cineasta, de início, separou as imagens” (2013, p. 103), “sucumbiu” a transparência a um intervalo do “cinematografismo literário” formando algo que também convém à literatura, a continuidade da história pela narrativa reinventada. É a atuação originária de que fala Benjamin (2014). Dessa forma, as relações infinitas entre as linguagens “afrouxam” a concepção de mera cópia

para empregar a noção de “eco”, dando autonomia maior à narração cinematográfica que ao objeto narrado – que, com a devida atenção, retoma na contrariedade significativa que é própria da arte, decompondo a ideia de “que por mais apaixonante que sejam as imagens e o som no cinema, eles estão na tela a serviço de uma história. Então, antes de tudo, é necessária uma história” (TERZAKIS, 2013, p. 145) – mas a narrativa (literária ou cinematográfica), segundo Benjamin, “não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada” (2014, p. 221), ela germina forças circunstanciais que atribuem vivência à narratividade. Benjamin descreve sua natureza como “o produto precioso de uma longa cadeia de causas semelhantes entre si” (2014, p. 222). O cinema possui um entrelaçamento que parte da história contada, servindo-se da literatura para “substituí-la”, até destacar sua linguagem genuína.

Afirmar que o cinema fez pouca coisa além de imitar os efeitos da linguagem verbal e da literatura nos parece tão pernicioso quanto acreditar que o cinema é uma mídia tão específica que não pode dialogar com a literatura – ou mesmo defender uma suposta hierarquia entre as duas mídias, baseando-se em uma pretensa superioridade cinematográfica, advinda das técnicas utilizadas. Ambas nos parecem posições equivocadas e ingênuas. (TERZAKIS, 2013, p. 28).

É preciso refazer o estudo comparativo sugerindo como objetivo não só a adequação feita da literatura para o cinema, mas principalmente as adequações que se fazem no interior da linguagem cinematográfica, pontuando suas complexidades estéticas e lembrando que “há três diferenças entre os gêneros: seus meios não são os mesmos, nem os objetos que imitam, nem a maneira de os imitar” (ARISTÓTELES, 2004, p. 23). O conflito da arte cinematográfica parte da harmonia de imagens, de olhares, de poéticas. O poder da montagem desenrola uma “revolução”, onde um suposto silêncio aguarda a construção do seu sentido por meio da submissão à outra imagem, combinando “livremente as significações, de rever as imagens, de reencadeá-las de outro modo, de restringir ou de alargar sua capacidade de sentido e de expressão” (RANCIÈRE, 2013, p. 163). Uma escolha poética de contornos bem definidos, onde

o tempo interno de cada plano, o tempo de cada sequência (conjunto de plano) e posteriormente o do filme como um todo (conjunto de sequências) – que é definido pela montagem, que se constrói a noção de tempo diegético muito importante para a percepção do ritmo da narrativa. (MEDEIROS, 2002, p. 49).

Por outro lado, “se se declarar que a semiologia estuda a *forma* dos filmes, isso deve ser feito sem esquecer que a forma não é o que se opõe ao conteúdo” (METZ, 1980a, p. 21). A unidade linguística preexiste num alinhamento ideal ao conteúdo, porque seu meio de expressão (a imagem, os planos, a montagem, etc.) antecipa uma “mensagem” significativa a si mesma antes de definir o que receberá para produzir expressão (do conteúdo, no caso).

Nessa concepção, a unidade referida ao cinema, seria, na verdade, um conjunto do fato fílmico: porque certas singularidades não pertencem a todo fazer cinematográfico, mas a um conjunto coerente com uma respectiva obra, diferenciando-a das demais. Além disso, está fundada uma tentativa espontânea de criar uma dicotomia, relacionando a subordinação de sua estrutura ao conteúdo e subordinando o conteúdo à sua estrutura. A expressão é uma matéria de correspondências.

Portanto, a existência prévia das unidades significantes do cinema postula uma nova lógica ao domínio do conteúdo narrado que é do arcabouço do cinema em si. Partindo da observação de que a imagem concebe um esquema rigoroso de se poder examinar em si questões infundáveis separadas do restante de imagens pertencentes ao filme, aparentemente ocorre uma oposição: as modificações que se formam quando uma imagem se junta à outra – que poderia ser analisada e carregada de sentidos longe do completo encadeamento fílmico – estabelecerão a ideia de contrariedade, pois se “as imagens não são os códigos das coisas. São as próprias coisas” (RANCIÈRE, 2013, p. 115). Em tese, uma está “subvertendo” a outra, opondo-se para reunir novos sentidos.

As propriedades dessa junção imagética aludem a um novo acontecimento: juntas dispõem a qualidade que lhes é inseparável, como se sempre fossem delas, e ajuda a se refazerem em seus significados. Cada imagem em si carrega um ponto de vista: a passagem de uma cena à outra é “a passagem para outro ponto de vista sobre as mesmas imagens” (RANCIÈRE, 2013, p. 118). Esse evento modelador do enunciado e ato da linguagem facilita, assim, a apreciação de uma diferença que, até então, tem parecido irrelevante nos estudos estéticos do cinema.

Por essa razão, o endosso de Terzakis (2013) a respeito da história como princípio de tudo acarreta impropriedade, pois o filme inteiro já representa um sistema textual, compreendido além do conteúdo que lhe serviu de empréstimo – suas imagens intervêm nesse processo enfatizando conteúdos imanescentes.

Rancière também discorre sobre o papel dos documentários e seu modo de “registrar” a memória. Todavia, tal argumento, embora não tão próximo dos aspectos analisados aqui, conferem um possibilidade assimiladora. Inclusive, ao se falar de conteúdo (literário) presente

num filme, expande-se a ele a noção de “memória” de uma literariedade. A prática mostra que “o reino do presente da informação rejeita fora da realidade o que foge do processo homogêneo e indiferente da autoapreciação” (2013, p. 160). Dessa forma, dissocia-se dos efeitos imaginários que o cinema deveria cumprir para se obter uma verossimilhança mais “fiel” com a obra que adaptou, ou, de volta a Metz (2012), a conotação aplicada à imagem denotativa implicando ao significado um novo significante.

2.4.2 Transferência de sentido: equivalência de linguagens

Dentro do *Quadro geral da grande sintagmática da faixa-imagem*, os dois últimos tipos, *sequência em episódios* e *sequência habitual*, favorecem a observância sobre as variações que há entre as relações das imagens *submetidas* e as *construídas*, unindo “o poder de impressão, o poder de palavra que nasce do encontro da mudez da máquina e do silêncio das coisas com o poder da montagem” (RANCIÈRE, 2013, p. 163).

A montagem, neste quesito, profere um significante às cenas de significados parcos. A cena, como os efeitos ópticos que fazem a fusão no momento da montagem das imagens, não pode obter uma continuidade ampla se não passarem, antes, pelo processo de descontinuidade “simbólica” ora esperada, ora auxiliada, pela própria diegese fílmica. Desse modo a representação inicial da cena é alterada, uma vez que se submete ao movimento de construção – operação que pode ser vista por uma “interrupção” de seu sentido, caso classificado pelo viés dos intervalos (efeitos ópticos), ou desenvolvidos pelos sentidos sugestivos de acontecimentos que os intervalos também oferecem.

As unidades da montagem são a saída para que qualquer estrutura semântica visual se constitua com elementos ancorados a aspectos e intenções ligadas ao corpus da linguagem cinematográfica. Daí a complexidade das qualidades pretendidas no mundo do cinema. Submetido a narrativas emblemáticas de cada imagem, ou a circularidades das cenas, diante da constituição de um episódio, ou ainda na linha das variações de todo esse mosaico, esse labirinto “investigativo” – seus movimentos, todos os seus sentidos construídos ou interrompidos no intervalo das ações e/ou reações que restitui ao espectador a capacidade de perceber as representações – de seus espaços narrativos/discursivos de onde se descobre sua autenticidade. “O cineasta devolve a percepção às imagens ao arrancá-las dos estados de corpos e ao colocá-las sobre o plano puro dos acontecimentos” (RANCIÈRE, 2013, p. 121). Desdobra-se sobre si mesma a emancipação da arte cinematográfica, infinitamente gerada e revista entre campos e ordens de expressividades.

Na literatura ou no cinema, o objeto reinante é a hegemonia do imaginário. A estética cinematográfica marca, com sobriedade, e além de um “corte” antecipado da narrativa literária, uma identificável distinção: os elementos de sua linguagem permitem que o espectador transcenda os aspectos imagéticos e, pelas possibilidades interpretativas, recrie significações – analisáveis por natureza – no imaginário para atribuir as conexões feitas com a literatura. Embora ausente, o símbolo literário não foi apagado. Trata-se, enfim, de um “fantasma” sob a atual perspectiva do cinema, se “partindo do pressuposto de que a tradução de uma obra escrita produz signos que traduzem os signos literários cinematograficamente, acrescentando outras marcas” (RIBEIRO, 2007, p. 74).

Ao analisarmos uma tradução fílmica, é necessário saber que tanto o livro como o filme possuem suas particularidades, sendo, portanto, incoerente fazer comparações ligadas à literalidade. No instante em que se constitui como resultado de um processo, o texto traduzido faz alusão a outros textos e estabelece com eles uma determinada relação, representando-os de alguma forma. Essa relação entre a tradução e o texto escrito primeiramente é que se define como objeto dos estudos de tradução, do ponto de vista intersemiótico. (RIBEIRO, 2007, p. 44).

Assim, dentro de seus empregos e organizações inerentes, analisam-se as diversas mensagens por meio das linguagens: é o caráter da representatividade ocasionando o “significar” – nos efeitos dramáticos que a relação singular das linguagens modela. Nas propriedades internas do filme, há uma “aliança” natural, onde as combinações para a inteligibilidade da arte precisam ser contínuas para se desenvolver a diegese, subvertendo-se, como já foi dito, o “essencial” imaginário da literatura para pegá-lo no mundo visível do cinema, ou seja, “o que o modelo forneceu é apenas a ‘substância’ do filme, uma matéria análoga ao espetáculo do visível diante do pintor” (RANCIÈRE, 2013, p. 125). É o comportamento “encarnado” do paradoxo cinematográfico, e talvez autônomo das imagens.

A textualidade corresponde ao quase espontâneo e imediato articulação do sentido da narrativa fílmica. É a possibilidade de inversão de sentido, porém reinstaurado na disposição lógica da montagem e dos intervalos referentes que promovem inferências. Se essa dialética enfraquece a prática de reconhecimento das duas linguagens numa “superfície” única, por sua vez apoia a equivalência que se absoluta no cinema e tenciona reter da literatura a face de arte resistente, contrária e impermeável, no quesito dialético; ou então, basta ver que no livro de Isherwood, a borda extrema dessa relação, desviada da literalidade, fornece (e revela) a passagem ideal para uma cena recolhida apenas para o filme: o momento em que George tenta se matar.

Em casa, George se prepara para ir jantar na casa de Charley, sua amiga confidente (ISHERWOOD, 1985). Enquanto se apronta, lembra-se de Jim, seu estado sentimental segue variando entre sair ou não de casa, conotando o grau de tristeza e a falta de vontade para pequenos prazeres da vida. Em dado momento surge sua vizinha, Sra. Strunk, convidando-o para a reunião de amigos que ocorria em sua casa naquele instante. George, constrangido, tem-na como “inimiga”: alguém que supostamente está o tempo todo de olho em sua vida, em sua intimidade. Num tipo de incapacidade comunicativa, vai aborrecendo-se, ficando embaraçado com a presença dela e com o convite inesperado, em cima da hora. Após o breve diálogo, diz que já tinha compromisso para aquela noite, faz promessas para outro dia, outra oportunidade. Aqui se encerra a cena, e, a seguir, o narrador nos põe a par de que George se dirige para a casa da amiga: “Charlotte mora em Soledad Way, uma rua estreita e íngreme...” (ISHERWOOD, 1985, p. 100).

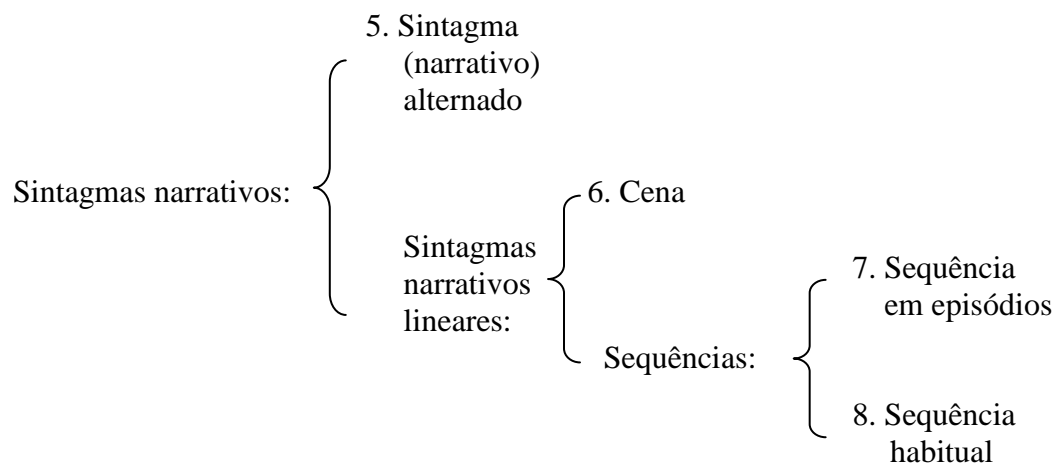
No filme, entre a chegada da Sra. Strunk e a ida de George até à casa de Charlotte, há uma premissa cênica interessante e importante para o filme. George arruma-se todo, deixa um bilhete e um montante de dinheiro para sua empregada, e se prepara para cometer o suicídio: pega o revólver, encaminha-se para o banheiro; entra na banheira, fecha a cortina, com a única preocupação que um homem metódico poderia ter: evitar ao máximo que seu sangue suje mais que o necessário sua casa. Vai até o quarto, desenrola um saco de dormir, coloca-o sobre a cama, e entra nele. Acaba, depois, por reconhecer o saco de dormir como um item dificultoso. Muda de ideia, sai do saco, deita-se com normalidade na cama, põe o travesseiro sobre o rosto e aponta inutilmente a arma para si. Apesar da extrema vontade da personagem de se matar, e em contrapartida a aparente falta de forças para concluir seu desejo, o espectador fica com uma dúvida tão angustiosa quanto a de George: se, de fato, ele seria capaz de fazer aquilo, pois o toque do telefone interrompe seus planos. Era Charlotte ligando para ele. Logo em seguida, George está na casa dela para jantar.

Observe que se poderia dizer que nessa cena exclusiva do filme, há, de certo modo, uma “abstração” do livro; ou seja, não se encontra uma fidelidade ao que se narra no livro, todavia há uma contribuição à história, à sua vertiginosa e angustiosa intenção artística. Para o filme, a cena deposita na história uma superabundante significação de um grau “real” da ficção: metaforizar o sofrimento da personagem para realizar uma situação verossímil que une e alarga o espaço e o tempo de sua simulação. Rancière, fazendo referência a Hegel, comenta a questão do pertencimento artístico e o autoexame de uma obra:

Para ele [Hegel], o poder da forma, o poder de “pensamento fora de si” próprio à obra, contradizia o poder de autorreflexão próprio do pensamento ao pensamento conceitual, ao “pensamento em si”. A vontade de identificar um com o outro reduzia a obra a uma mera demonstração de virtuosidade, de uma assinatura individual, ou a remetia ao jogo simbolista sem fim entre forma e significação, no qual uma era sempre o eco da outra. (2013, p. 169).

Em tese, a relação não é apenas entre o que uma e outra arte aponta. A cena em que George pretende se matar não é a substituição do livro, da palavra pelo visual, no termo mais simples da expressão. Ela existe e permanece com sentido pelo fato de se assemelhar às intenções, emoções e experiências constatadas em cada passagem do livro.

É preciso ver a cena como algo “verdadeiro” de um procedimento de subordinação: interpretação e representação. Tecnicamente, consiste num encontro revestido de conciliação no trajeto que as imagens tomam até se juntarem a um novo sentido. Voltando ao ponto das *sequências* (*habitual* e em *episódio*), é o que Metz (2012) chama de *sintagma autônomo*, por empreenderem constantes estímulos de informações.



Como foi exemplificado, o quadro de Metz (2012, p. 170) muito bem se ocupa do conjunto do filme, a partir do *sintagma máximo* do cinema, servindo como parâmetro para, nesta contextualização com a cena em que George tenciona o suicídio, esclarecer como se flexiona a autonomia de certos segmentos da narrativa linear.

É preciso lembrar que os sintagmas narrativos são *consecuções*, simultâneas ou não, da vinculação temporal das imagens. Nos dois casos (*sintagma alternado* e *sintagmas narrativos lineares*) Metz vai conceituá-los como imagens enleadas, ou como totalidade. As imagens *alternadas* são iguais à simultaneidade dos fatos, contrastando “séries de acontecimentos, de modo que, no interior de cada série, haja relações temporais” (METZ,

2012, p. 151), a exemplo do da montagem de uma cena entre perseguidores e perseguidos. Já o *linear* apreende um campo de visão maior, montando o contínuo significante de uma cena: de uma conversa dentro do carro em movimento, a câmera vislumbra a paisagem por onde as personagens passam, focaliza depois os asfalto que perpassa veloz, e retorna, por meio de um corte ou não, às personagens conversando, sem que a conversa deixasse de se realizar – cria-se a noção de multiplicidade do conjunto tempo-espaço. A *cena* seria uma parte da continuidade narrativa. Cada cena preenche uma *sequência*, por isso ela pode ser, inclusive, descontínua, caso oponha-se à outra cena e impeça uma evolução temporal da narrativa. Uma conjuntura a respeito disso seria desnecessária aqui, tanto pela complexidade do assunto quanto pelas questões que norteiam a discussão serem outras.

Enfim, as *sequências* “propriamente ditas”, como prefere Metz (2012, p. 153) apresentar – pois, segundo ele, até o singelo acréscimo de uma imagem à outra pode simbolizar uma sequência –, procuram isolar momentos. Na *sequência em episódios*, temos alusões diretas dos acontecimentos sucessivos que marcaram a vida de George (ele se vê, com frequência, rememorando “trechos” de sua vida com Jim) de forma até mesmo não cronológica, mas dando a entender a passagem do tempo (e a consequente ausência inaceitável de Jim). Tais lembranças fortalecem o clima da história e intermedeiam os sentidos (resumo de eventos passados ligados a um evento presente) na construção da narrativa fílmica. *Sequência habitual* é a unidade de um evento exibida sem desvios, ou alusões, fiel a uma compreensão de eventos ininterruptos do tempo presente; ou seja, se o espectador acompanhar a fuga de ladrões da polícia e, por um corte abrupto, reconhecer que os ladrões estão contando o dinheiro do assalto num esconderijo, não significa que a sequência foi interrompida, ou que outra se inicia; pelo contrário, ela faz parte da mesma sequência (fuga), respeitando o avanço temporal da história.

Considerando os aspectos estudados por Metz sobre a *sequência*, a narratividade acerca da visita da Sra. Strunk, seguida da intenção de George de se matar, cortada para o instante em que ele chega à casa da Charlotte, cultiva-se uma *sequência habitual*, pois essa era a lógica intensa inicial (compartilhar o desejo suicídio) reorganizada com apuro – ora ou outra entremeada por alusões lembranças de Jim. Essas unidades interseccionais que ocorrem nos *sintagmas narrativos* são o enfoque ideal para observar a existência inseparável de uma deliberação semiológica, e que, todavia, a análise procura mostrar

o objetivo para o qual tende todo o trabalho de descrição, não é o filme enquanto discurso manifesto (série de imagens, sons e falas numa certa ordem, conjunto

passível de atestação), pois este último já é um objeto acabado antes de começar a análise; o que a descrição deseja estabelecer é o sistema que organiza o desenvolvimento: a estrutura deste texto, e não esse mesmo texto. Sistema que em parte alguma está inscrito claramente no desenrolar manifesto do filme: um sistema, como tal, nunca é atestado.

Porque a análise busca um sistema é que ela deve realizar uma triagem entre os elementos do texto fílmico, reter alguns deles como pertinentes, e, provisoriamente, deixar outros de lado (...). (METZ, 1980a, p. 87).

As unidades pertinentes de uma linguagem fílmica estabelecem-se, segundo Metz, no limiar do código com o sistema (ou “mensagem” e “texto”, particularidades do fato fílmico). É preciso frisar que não há por que não repensar as cenas cinematográficas, potencializadas em suas singularidades, de um equivalente narrativo textual. Trata-se apenas de um problema, a princípio, de adequação de linguagens; logo, qualquer sentido explícito ou implícito no filme deve ser localizável e reconhecido como sendo um trabalho homogêneo dentro da visível fábula cinematográfica.

Sem dúvida, essa especificidade analítica não é de domínio do espectador, o que explica a corriqueira “fixação” de se responder a questões fílmicas explicando “mediações” literárias diretas. Para o espectador leigo, torna-se sedutor voltar-se ao seu livro predileto e desmerecer as conquistas do filme. Em suma, está em face da normalidade de quem vê na imagem a “destituição” literária, e não a contribuição cinematográfica. Por isso é importante retomar a posição artística do cinema, apontar a “maturidade” de sua linguagem, que pode levar a compreender os aspectos constitutivos da sétima arte em geral e sua ativa relação (estrita) com os espectadores – hoje muito mais influente do que a literatura. Precisamente, o conhecimento que o leitor tem do romance “não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode nos oferecer o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino” (BENJAMIN, 2014, p. 231). O argumento não seria diferente se em vez de “romance”, o autor estivesse ordenando uma reflexão sobre o cinema. Talvez soasse mais familiar aos espectadores.

O raciocínio a que este trabalho pretende chegar é que ao se debater profundamente a linguagem do cinema singularizam-se o momento crucial da formação daquilo que o caracteriza e a justaposição de várias reflexões expressas sobre o significado conjunto (AUAD, 2014): da estética do cinema inspirado e influenciado pela essência (estrutura ausente) da literatura.

3 AS ENCRUZILHADAS DA ADAPTAÇÃO DA LITERATURA PARA O CINEMA: ANÁLISE DO FILME *A SINGLE MAN*

3.1 Ângulos de narração do cinema: elementos de modelação do imaginário

Neste capítulo serão analisadas três cenas, em particular, do filme *A single man*: num primeiro momento, uma cena que não há no livro do escritor norte-americano Christopher Isherwood. A relevância da escolha dessa cena está no fato de que, ao falarmos em processo adaptativo, as sequências determinadas num filme, para efeito de comparação, não precisam, todavia, prender-se a algo característico do livro; pelo contrário, as criações ou alterações durante esse processo vêm a pretexto de facilitar interpretações dos mecanismos da linguagem cinematográfica.

A segunda cena segue o caminho inverso, ela está presente apenas no romance, e não no livro. Uma adaptação também ocorre se os realizadores de um filme acrescentarem, reinterpretarem ou “recriarem” a história que lhe empresta sentido, ou, inclusive, retomarem de outro modo esse sentido previamente sugerido. Assim, o que se estabelece entre a linguagem literária e a cinematográfica é um livre dialogismo: entre o que se “ganha” (se apropria) e/ou o que se “perde” (não se apropria); dito de outra forma, entre o que fica no livro, aquilo que, dentre as escolhas adaptativas, o filme não trás consigo. E, por fim, analisar-se-á também uma cena que conflui o livro ao filme, ou seja, ambas as linguagens, com suas características, estarão tanto em um quanto no outro, com pouquíssimas modificações aparentes, porém esclarecedoras.

O filme *A single man* conta a história de George Falconer, um professor universitário homossexual que se encontra em desespero após a morte de seu companheiro Jim. Nesse sentido, o espectador acompanha a rotina amarga e melancólica da personagem, tentando lidar com a morte. A primeira cena escolhida para a análise é o momento em que a personagem George vai a um mercado comprar gim para sua amiga Charley e conhece o estrangeiro Carlos, numa topada fingida por este, com o intuito de se aproximar e se oferecer para um programa. Antes de descrever a ordem em que está montada a cena, algo precisa ser esclarecido: no começo do filme, George, mediante a lembrança de um beijo dado pelo seu ex-parceiro Jim, diz que “não está preparado para viver numa casa de vidro”; no que Jim responde: “Cortinas, velhinho?... É você que vive dizendo que somos invisíveis”. Vai construindo-se, dessa maneira, a relação homoafetiva deles. A relação homossexual narrada é importante para se entender certos particulares que explicam os posicionamentos do diretor e

identificar as “ressonâncias” criativas que permeiam a obra fílmica. Porém, como o foco deste estudo está voltado para a linguagem, tem-se o tema do enredo como caráter secundário à própria linguagem, que, segundo Metz (1980b), está relacionada à psicanálise: são as duas “figuras” que serão tratadas neste capítulo: a *pulsão sexual* estabelecida com a *pulsão percepcionante* do cinema.

A *single man* exercita o desejo de ver a referida cena da seguinte maneira: num *plano detalhe*¹⁹, vê-se gigantescos olhos, que, não por acaso, assentem uma sensação de contato direto, como se os espectadores também estivessem sendo observados. George chega e estaciona seu carro à frente desses olhos. O quadro abre-se e, inversamente, os olhos que percebiam tornam-se agora percebidos: tornam-se objetos referenciais do prazer (ou desprazer) perseguidos pelo desejo das personagens, ou seja, George estacionou diante de um *outdoor* do filme *Psicose*, com a expressão aterrorizada da atriz Janet Leigh – talvez a razão de se sublinhar inconsciente o desprazer. Temos aí o primeiro significante do olho como instância perceptiva da pulsão escópica (desejo de ser visto).

A segunda instância seriam os olhares das personagens George e Carlos que detêm, dentro do campo visual de cada uma, uma simbólica evocação do corpo, do erotismo e do ideal sexual. Os enquadramentos passeiam por uma circunstância libidinal, favorecendo ora a excitação do desejo, ora distanciando o feitiço da ordem do imaginário (METZ, 1980b). Doravante, os efeitos metonímicos oferecidos pela montagem instauram as marcas da simultaneidade que a história precisa para ser contada com um sentido vasto, porém disfarçando-as em sua linguagem imagética. Assim, desponta-se na linguagem fílmica a leitura possível, concreta, da fórmula narrativa e do objeto narrado, e a fruição de jogo se instala quando se dá a identificação do espectador com as personagens, com o explícito e o oculto, o exibicionismo e o *voyeur*. Aqui se apresenta a terceira instância dos olhares.

“O filme sabe que o vêem e não o sabe” (METZ, 1980b, p. 98). A precisão desse último jogo de olhares reside na peça mais fundamental do filme: a câmera. Ela ocupa o espaço e o tempo de tudo e todos. A câmera é o narrador, é a projeção imaginária do espectador, seu enunciador, na verdade. São os olhos das personagens. Integra com força o visível que partilha e completa a *mise-en-scène* (encenação): conceito que ganhou predominância quando realizadores e produtores dos filmes legitimaram suas funções baseadas numa política de “autor”, na qual cada diretor deixasse, por força de seu caráter expressivo mais livre, uma marca artística arraigada no filme. Muito se defendeu que “a *mise-*

¹⁹ *Plano detalhe* é um enquadramento muito fechado em parte de objetos ou de corpos. Por isso os “olhos” tomam toda a foto do *outdoor*.

en-scène representa o principal distanciamento entre cinema e literatura, uma vez que quanto mais expressiva ela for, menos necessários serão os recursos advindos do romance” (MEDEIROS, 2002, p. 39).

Para a ordenação dessa tríplice atividade na cena, buscou-se suporte em alguns ensaios de Freud, principalmente nas suas investigações sobre a sexualidade e o que se refere às pulsões. – já que os ângulos de narração (elementos de modelação do imaginário) apoiam-se sempre nas diversificadas condições que se quer que dominem na tela, para, em seguida, criar uma pré-disposição do objeto mostrado em cena com o espectador. Não obstante, em torno do tema da homossexualidade, debate-se a visibilidade e invisibilidade muito bem colocadas e dramatizadas no diálogo do filme acima citado. Além do mais, fica implícito também qual seria o pré-julgamento da sociedade em relação a eles, restringindo o sexo a um destacado caso de vergonha pública. Diante disso, pode-se dizer que o *outdoor* do filme *Psicose* impele o espectador a adotar tal interpretação. Senão, por que outro motivo ambos, George e Carlos, sozinhos no estacionamento de um mercado, desenvolvem um jogo duplo de desejo e rapidamente o inibem? Pelo fato de os olhos da atriz Janet Leigh no cartaz funcionarem como fragmento dos regimes tidos como asco pelas “construções sociais da moral e da autoridade” (FREUD, 1980, n. p.).

Os olhos no *outdoor* entram em ação de transferência: as personagens, inconscientes, sentem a irrupção de um desconforto, e, como é típico nas pulsões, há o retorno para a própria pessoa (FREUD, 2013) – seus pensamentos modelam o ato como perturbador e, ao mesmo tempo, perturbam-se a respeito. Eis a razão de um bom cenário provocar harmonia e interesse, dando a ambientação correta à história. E Metz vai esclarecer certo funcionamento psíquico das artes:

Entre esta capacidade de ficção e o filme de representação narrativa, a relação é estreita e em duplo sentido [...] capaz de adotar de maneira estável e renovada à discricção o regime especial de percepção que aqui nos esforçamos para analisar em termos freudianos. (1980b, p. 122).

O *outdoor* é símbolo carregado de outros tantos significados. Subordinada a remissão da história do filme *Psicose*, a cena alarga seu espaço conflituoso, investe numa sucessão figurativa de sentidos. Do refinamento da foto no *outdoor* às vastas definições possíveis, divisa-se, nas medidas das técnicas de montagem – que se tornam frequentes metáforas –, um “hemisfério” neurótico avizinhando-se para as personagens, no nível de suas características sexuais. “A produtividade da neurose, porém, de modo algum se extingue, mas se exerce na

criação de um gênero especial de formação de pensamento, em sua maioria inconscientes, aos quais se pode dar o nome de ‘*transferências*’ (FREUD, 1980, n. p.). Tem-se aí um exemplo do “regime de percepção” descrito por Metz (1980b).

Antes de George se esbarrar em Carlos, ele vê um cachorro dentro de um carro estacionado próximo ao seu. Observa-o por um momento, até que sua dona aparece. Estabelece-se um diálogo entre eles. Na verdade, a mulher pouco diz. Ouvimos um tipo de “monólogo” de George. O cachorro lhe remete lembranças: dos cachorros que seu parceiro tinha e, conseqüentemente, da saudade desse amante morto num acidente. George, catártico em relação ao cachorro, mal percebe o desconforto da mulher, ante seu gesto inusitado e insistente. Como intertextualidade inerente e “ilusão referencial” (*Psicose*), a cena no filme reproduz as moções e fantasias da personagem que também estão no livro. Numa livre associação com os escritos de Freud – até porque o cinema é admitido por Metz (1980b) como verdadeira linguagem psicanalítica –, importa retomar o que ele diz sobre algumas transferências. Segundo Freud, “em nada se diferenciam de seu modelo, no tocante ao conteúdo, senão por essa substituição. São, portanto, para prosseguir na metáfora, simples reimpressões, reedições inalteradas” (1980, n. p.).

O desconforto da mulher encarna, assim, na cena, sob os olhos de Janet Leigh na foto do *outdoor*, receio e suspeita do comportamento de George que, exteriorizados, equivalem-se de uma analogia (inconsciente contextualizado) da suposta “aberração” expressa na figura homossexual da personagem. “A opinião popular faz para si representações bem definidas da natureza e das características dessa pulsão sexual” (FREUD, 1980, n. p.). Sob o olhar fixo da câmera, sob o olhar fixo do espectador e sob o olhar fixo da mulher, obtêm-se multiplicações de efeitos. “O cinema multiplica os pontos de vista através dos movimentos do aparelho e os remultiplica por meio dos cortes e da sucessão de planos. Tudo parece indicar que o cinema nos oferece pontos de vista variáveis, decompondo o espaço numa multiplicidade de perspectivas” (MACHADO, 2007, p. 25). Se agenciada a perspectiva da mulher que não está à vontade com George, chegar-se-á, pelo objetivo adaptativo, uma vez mais, a considerar o comportamento social intimamente ligado ao psíquico (por isso o cartaz de *Psicose* ao fundo) e esclarecendo o imaginário na ficção.

O percurso da narrativa precisa coincidir com a perspectiva traçada para a personagem principal, como o deslocamento da visão do espectador precisa seguir a cena-objeto (tal qual um *voyeur*), encurralando-a para forçar uma identificação de transferência perceptiva (MACHADO, 2007). “Isso não quer dizer que tudo em uma narrativa seja ponto de vista, mas que tudo em uma narrativa pode ser utilizado para construí-lo” (TERZAKIS, 2013, p. 43).

Nesse caso específico dos olhos ali presentes, no *outdoor*, perscrutando simbolicamente as ações de George, há de se acrescentar agora que o *outdoor* desaparece na maior parte do diálogo com a mulher e reaparecerá no instante em que George iniciar sua fala com Carlos. Isso não significa uma indução ao erro, fazer parecer uma coisa que não o é. Nos graus de posicionamento das cenas, não se vê uma narrativa declinatória; subentende-se que a razão de o *outdoor* ficar mais ou menos visível não modifica o “fundamento” primeiro da narrativa: não só o sentido da montagem, mas inclusive a imagem pode se configurar implícita, sem se excluir como estímulo secundário – relembrando o já citado argumento de Rancière: “uma aparição é feita de muitas aparições e desapareções” (2013, p. 102).

O filme não sujeita a personagem à instância de degenerado; em contrapartida, desloca essa hipótese para os olhos que estão no *outdoor*, supondo um controle “invisível” do que seria, para a época, um ato de perversão sexual e indecência (FOUCAULT, 2014). “De igual maneira, para compreender o filme (simplesmente), tenho de perceber o objeto fotografado como ausente, a sua fotografia como presente e a presença desta ausência como significantes” (METZ, 1980b, p. 67) das relações filme/espectador, real/imaginário. A analogia ao pensamento de Metz (2012) traz um exemplo perfeito do jogo imagético que repousa na cadeia da montagem e nas funções dos cortes, ou ainda, no próprio *plano autônomo*²⁰ analisado pelo autor.

Até agora o caso de George se deu na cena por “submissão” ao olhar do *outdoor*; o ponto de vista, até então, atinha-se à questão do referencial simbólico; não houve, portanto, mudança significativa de foco, no tocante à linguagem; ou seja, tudo era “visível” perante os fixos olhos no *outdoor*. Leigh observa George e, de certo modo, também observa o espectador. O encontro de George com Carlos ocorre logo que a mulher com o cachorro deixa o estacionamento e George se dirige ao mercado. Carlos, de uma cabine telefônica, já notava George, preparando-se para “forçar” um “esbarro”.

Após o encontro provocado por Carlos – que deixa cair seu maço de cigarros junto com a garrafa de gim que George comprara –, George se oferece para comprar novamente cigarros. Carlos aceita. Como sabe o espectador, desde a primeira vez em que surge na cabine telefônica fingindo uma ligação, existe o evidente interesse na pessoa de George, maior que nos cigarros.

²⁰ Remete a ideia de uma inserção, onde ocorre um isolamento da imagem, ou do signo representado nessa imagem, que, também, nem sempre está relacionada à história.

Com outra garrafa de gim e novos cigarros, as duas personagens trocam olhares sinuosos, desejosos. Na cena, a troca de olhares é deslocada para a perspectiva subjetiva das personagens. Vê-se o que elas veem, de maneira particular, e não do jeito convencional onde se tem o campo e contracampo²¹.

O campo e contracampo seriam uma das representações do “duplo olhar” da câmera. Num segundo momento, percebe-se que a intenção é pôr o espectador na cena, ou, se direcionado para um “reflexo” mais profundo desse duplo olhar, pode-se acrescentar que a câmera, além da voz em *off* que conta a história, retoma sua postura de narradora onisciente e ubíqua:

O cinema – o cinema narrativo, é claro – esforça-se, portanto, para esboçar uma síntese do sujeito narrador (aquele que “conta”) com o sujeito enunciativo da imagem (aquele que vê, e, por extensão, ouve), síntese intuitiva, é claro [...] o sujeito, embora ausente da cena, encontra-se embutido pelo simples fato de que a topografia do espaço está determinada pela sua posição. (MACHADO, 2007, p. 22).

Dessa “onipresença” da câmera narrativa, fica óbvio que o processo adaptativo não resvala, sempre que se pretende analisá-lo, no empréstimo convencional da estrutura narrativa do romance, uma vez que “é na memória do leitor/espectador que se torna plena a simbiose entre o filme e o romance, espaço em que as duas narrativas já não podem ser separadas” (MEDEIROS, 2002, p. 34). A essência da linguagem cinematográfica é tornar-se significante de si mesma, como as demais artes.

Em suma, o que chama a atenção, à primeira vista, é que o cinema é *mais perceptivo*, se é que assim nos podemos exprimir, do que muitos outros meios de expressão; mobiliza a percepção segundo um maior número de eixos. (É por isso que por vezes se apresentou o cinema como uma «síntese de todas as artes» [...] é verdade que o cinema «engloba» em si o significante de outras artes: pode apresentar-nos quadros, fazer-nos ouvir música, é feito de fotografias, etc.). (METZ, 1980b, p. 53).

Inseridos nas proposições espaciais da cena, descobre-se nesse tipo de construção da linguagem seu objetivo-chave significante: a personagem “vidente” reconhecendo no outro seu desejo conciliador. Adota-se, então, um sentido (sexual) na visão de George. No duplo olhar deles, a maior satisfação não é a carnal, mas de olhar o objeto desejado.

²¹ No enquadramento do campo e contracampo, em que, por oposição, o campo de visão de duas ou mais personagens mudam constantemente, ainda se notará a personagem que não estiver, em dado momento de alternância, de frente para a câmera: ela não se ausenta do enquadramento, a câmera assume seu lugar, mas a deixa, de costa, na cena.

A câmera introduz-se no olhar deles, que vão ganhando verossimilhança com a montagem e os enquadramentos, conduzidos por essa instância narradora, adquirindo sentido metafórico: George não apenas reconhece o desejo pelo outro, como identifica o desejo também do outro. Machado, ao analisar o filme *Paris, Texas*, fala da eloquência do campo/contracampo, e do que nos permite vislumbrar: “O tortuoso jogo de olhares, em cujo movimento os personagens se seduzem, se repelem, se torturam, se mascaram, se desejam” (2007, p. 70). Assim, como denota Freud, “a direção ativa anterior da pulsão continua existindo, em certa medida, ao lado de sua nova direção passiva, mesmo nos casos em que o processo de sua transformação tenha sido muito intenso” (2013, p. 43).

Naturalmente, há uma correlação estrita entre os estímulos encontrados no jogo pulsional da natureza humana e o as direções múltiplas convergentes pelo olhar e a cena organizada pela câmera. Para Freud, “a pulsão seria um estímulo para o psíquico” (2013, p. 17); portanto, uma força interna e constante, como o desejo identificado com o inquietante objeto que os olhos procuram na cena cinematográfica (MACHADO, 2007).

Pode-se ainda somar ao papel simbólico do *outdoor* uma nova interpretação. No projeto de versar sobre a “fase autoerótica” do pensamento freudiano, coincidir-se-ia com a suposição de que no inconsciente humano as tendências perversas nascidas das pulsões sexuais serão, mais tarde, comportamento sexual normal na vida de todos. Os olhos no *outdoor* vidrados, impossibilitados de transpor suas inclinações, estariam se ajustando, por esse viés, à ideia inicial do posicionamento “controlador” e “repressivo” da sociedade. Estabelece a lamentável incapacidade de se manifestar as funções sexuais, bloqueando-as e as negando, até se tornarem uma condição de “recalque social”; de modo que a excitação sexual contribua, de um lado, “para os sentimentos sociais, e de outro (através do relacionamento e da formação ativa), para construir as barreiras posteriores contra a sexualidade” (FREUD, 1980, n. p.). Se pensada a cena como um todo, notar-se-á que os olhos poderiam significar uma “pulsão inibida” (FREUD, 2013), uma excitação sexual suspensa, daí a razão de a cena decorrer num ritmo quase “anímico”, dado aos momentos lentos, calmos e tristes projetados numa situação erótica que não processa seu ato amoroso: percebido na duplicidade dos olhares das personagens.

Diante das diferenças de linguagens, sabe-se que, assim como as palavras, cada imagem “fala” infinitamente por meio de seu enunciado característico. A quantidade de informações que a imagem carrega pode englobar outros sentidos de outras imagens a que se liga indiferente uma “contrariedade sequencial”. O paradoxo desenha-se da seguinte forma: George e Carlos se encontram e se veem. Mas esse “se ver” não “respeita” o ato de um olhar

o outro, num reconhecimento do outro, adotado pela fisiologia do olhar. Em termos de significação, as imagens sucedem-se prolongando um efeito de percepção do outro. Ordena-se no campo de visão de uma das personagens não o rosto como um todo, identificador do sujeito, porém a imagem recortada de uma boca, dos olhos, etc. Trata-se de uma contrariedade em termos sequenciais, não em termos de significados. O duplo sentido: o olhar da personagem observa (representado pela câmera, que também assume a posição de narradora, além de projetar o próprio espectador para dentro da cena) um olho em movimento, insinuante e que consiste num reflexo, pois lhe retribui a mesma expressão, a mesma procura e o mesmo desejo – desejo de procura. “A produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas” (BENJAMIN, 2014, p. 187).

Como as pulsões se desdobram entre o desejo e o desejado, as imagens fracionam-se para mostrar e serem vistas. A montagem irá dimensionar exponencialmente o sentido específico proposto por cada imagem. Se a boca em *plano detalhe* equivale a interpretações que vão da simples percepção da boca como boca, bonita, e, em seguida, promove incursões no imaginário: a boca deixa de ser apenas boca e justapõe o desejo de beijo ao desejo proibido, a integridade do físico à promiscuidade sexual, a experiência amorosa ao afeto irrealizável – tudo diante da contínua condição da personagem George.

Desses fragmentos, numa sucessão causal (reforçada) com os olhos que veem e são vistos, ter-se-á um processo complexo. Cumpre diante disso a profunda busca do olhar nos olhos e na boca, mas perante um comportamento que é confrontado por um olhar que observa e censura. Tem-se, então, o olhar que se quer realizar, consumir seu desejo; o olhar que se satisfaz olhando (*voyeur*); e o olhar que garante a impossibilidade da confirmação das pulsões. Tudo estimado na duplicidade do campo de visão de George e Carlos, intrínseco, até mesmo, à “contemplação” do *outdoor*. Metz (2012) explica a *sequência em episódios*: é onde uma sequência pode adquirir sentido tanto pela sua descontinuidade quanto por sua continuidade, operando, assim, por meio da justaposição de cenas. Tais sentidos são lacunas estruturadas pela abertura de deciframento (ou interrogações) que os recortes e justaposições da montagem oferecem. Segundo Xavier, emana do cinema, de sua produção de significações, “uma organização das aparências (arranjo espaço-temporal dos elementos)” (2008, p. 91), onde

O efeito-câmera condensa num aparelho as formas da cultura potencializadora do olhar, e depura certa geometria do ato de criação (ou assunção) de imagem que hoje

se vê como constitutivo da identidade, da formação do sujeito: jogo de espelhos em que está implicada a presença (ou projeção imaginária) de uma diegese (um espaço, um tempo, um enredo, seres em relação). Nesse espaço de interação está sempre em pauta a “outra cena”. (XAVIER, 2003, p. 11).

Nesse contexto, o método da narrativa fílmica de *A single man* esquematiza a visível percepção do espectador nos fenômenos simbólicos das cenas, em seu funcionamento de campo e contracampo, para produzir não só um expressivo reconhecimento da realidade externa à ficção do filme, mas para acompanhar a verossimilhança que cada imagem busca com a história que se conta em seu interior.

A duplicidade de olhares analisada até aqui configura a narrativa literária e sua “fidelidade” com a história do romance. Esse aspecto pontua uma construção linguística repleta de obstáculos que a literatura (no filme), de certa forma, terá de transpor para realizar-se. A justaposição e a simultaneidade das imagens determinam as estruturas linguística e referencial representadas pela lente cinematográfica. Nesse particular, a literatura apresentar-se-á como uma estrutura ausente – a instância narrativa da obra literária (em segundo plano) –, cuja função indireta seria sustentar o enredo no filme.

Nessa longa possibilidade de se analisar as múltiplas relações entre o posicionamento da câmera, as expressões e impressões que o olhar da objetiva transfere aos olhares das personagens, à representação de outros códigos presentes por meios simbólicos, codificando seus significados no imaginário do espectador, resta ainda articular sobre a terceira instância que a “textura” fílmica dessa cena encerra num espaço-tempo “monocular”.

Na cena que se segue ocorre uma montagem de fácil compreensão, na qual a câmera funciona como única narradora focalizando as personagens e o conjunto de sentidos que implica a cena: por isso a ideia de monocular. É uma instância “em que ocorre a identificação do olhar do espectador com o olhar da personagem fora-de-campo [a que não aparece em cena], duplo desdobramento, uma vez que o olhar do espectador tem de passar primeiro pelo olhar da personagem fora de campo” (MEDEIROS, 2002, p. 46).

A tentativa de reproduzir uma correspondência equivalente entre a literatura e o cinema reflete-se na dinâmica do “sentido” que a transparência da linguagem fílmica reordena, ultrapassando, diferentemente, a expressão da mensagem do Outro – obra que origina a adaptação – caracterizando a permanência da oposição, mas transmitindo o significado, porque suas relações associativas permitem “atualizar” a condensação da mensagem nessa sintática; segundo Metz (1980), a lógica “transformacional”.

Desse modo, o imaginário reaparece para o espectador. Dito de outra forma, o espectador permanece “externo” ao que as personagens sentem não por rejeitar sua participação direta, mas por “entender” que certas particularidades de suas vidas são apenas compreensíveis para elas. Desde o princípio, quando o espectador “se vê” exposto pelo olhar fixo do *outdoor*, o deslocamento desse símbolo para a figura de George, que mais tarde falará do cachorro e conhecerá Carlos, percebe-se que, quadro a quadro, com seus sentidos distinguíveis, os eventos vão somando-se para dar força às exigentes metáforas compostas nessa última tomada.

A “varredura” que as sequências fazem na personagem leva todos os “fenômenos” observados a exprimir, no fim, a natureza real e simbólica de tudo. O espaço-tempo de George e Carlos se integra numa estrutura que conota a suspensão do tempo. As implicações psicológicas ficam um pouco de lado e o sentido se movimenta para aumentar o mérito de suas experiências.

A câmera, nesse caso, retoma a postura do “olhar” único, focaliza, sob os contornos de uma narração onipresente, a cena para que “se enriqueça e se apazigue, para que as significações, outrora desajeitadamente indicadas, se tornem mais contínuas e deixem transparecer um sentido complexo que jorra abundantemente” (METZ, 2012, p. 67). Apenas uma ressalva: o termo “desajeitadamente indicadas”, de Metz, deve ser entendido como aquilo que sem seu verniz final não teria o sentido desejado. De resto, a percepção que se adquire é o que assegura uma direção convergente e inteligível sem, porém, inferiorizar o grau de complexidade levantado no percurso.

Do ponto de vista adaptativo, eis um indicativo de descontextualização e reformulação, conforme, por ventura, tornem-se bem sucedidas as correspondências textuais nas referências circunscritas de uma obra. Pode não haver consenso sobre a noção de fidelidade, e isso, tampouco, implica em abandonar a essencialidade dessa variedade dialógica; tão simplesmente, a noção de adaptação resulta de uma preconcebida interpretação das regras, das formas, dos conceitos, etc., com o objetivo de delimitar, acima de tudo, e em primeiro lugar, seu objeto de desenvolvimento.

3.2 Diferenças e travessias: simplificação ou configuração?

Nesta outra cena, “refugiada” apenas no âmago do romance, o foco talvez esteja em se perguntar se, concernente aos méritos cinematográficos, pelos quais, diante de um processo adaptativo, viram-se impossibilitados de ganhar espaço e transpor, então, em *imagens* as

circunstâncias aparentemente apenas de exclusivos fundamentos para o romance? Ou, quem sabe, entre tantas escolhas, à origem do *decidir narrar*, a referida cena não passaria por uma desvalorização, um descrédito, tida como mera passagem e de pouca importância para o livro – fato que fortaleceu a escolha do que se adaptar?

Diante desses pressupostos, ambas as coisas são passíveis de se presumirem. Porém a própria ideia de tradução presumida (AMORIM, 2005) impossibilita a compreensão da instância do Outro, impossibilitando, assim, que as diferenças entre as obras e as linguagens completem a travessia e se configurem, numa certa medida, naquilo que se deseja obter por “mesma língua”: a razoabilidade criteriosa que a função da adaptação requer.

Essas considerações baseiam-se no fato de que, para este estudo, a cena que será descrita a seguir não se estabelece *menor* ou à vista de uma *associação similar*. A multiplicidade universal da história no romance de Isherwood irrompe certas transparências, cujo intuito particular é promover justificativas e legitimações para os atos intencionados da personagem George.

Em nenhum outro momento da história, talvez, George encontre e reflita de uma maneira tão direta sobre a morte (que ele mesmo tem planos de concretizar). Na cena, George está a caminho do hospital para uma visita quase rotineira a uma mulher chamada Doris. Desde a chegada dele ao hospital, demonstra-se ao leitor um tom respeitoso da visita, mas de igual maneira indecoroso; afinal, logo saberá o leitor, Doris teve uma noite de sexo com Jim.

Passo a passo através do hospital até chegar ao quarto e encontrar a porta entreaberta para avistar “aquele altivo e arrogante animal feito moça?” (ISHERWOOD, 1985, p. 82), George se entrega a divagações. Ele não esconde uma saciedade de ver Doris naquele estado, enferma, causando-lhe um enjoo duplo. Confessa o arrepio que o horror do momento lhe provoca, pois se, por um lado, respeita a pobre mulher solitária e no fim da vida, não esconde estar sendo surpreendido com frequência com lembranças da relação entre ela e Jim. E uma deixa imaginativa é feita para Jim: “Não sentiria um arrepio de horror ao pensar que talvez, já então, o corpo que você acariciou e beijou ardentemente e no qual penetrou com sua carne excitada guardasse sementes de sua podridão?” (ISHERWOOD, 1985, p. 82-83).

Conforme adentra o quarto, deixa de esboçar qualquer reação. Descreve como ela está desaparecendo, num “rosto amarelo e doentio” (ISHERWOOD, 1985, p. 83), e usa isso como justificativa por parar de lhe trazer flores. Segundo ele, trazer presentes seria algo insignificante, já que “tudo o que importa para ela agora está bem ali dentro desse quarto, no qual ela se acha absorva na tarefa de morrer” (ISHERWOOD, 1985, p. 83).

Dando seguimento, esse tipo de apontamento permite verificar os diversos procedimentos implicados no percurso de configuração de forma e/ou de conteúdo. Observar como a personagem age na cena em questão equivale a transpor detalhes da história enquanto romance para, logo depois, conotar à figura da personagem (já no filme) uma “independência” estabelecida. Isso significa que a carga dramática da cena passa por uma releitura determinante para a construção narrativa (durante a adaptação) e formação de outros sentidos que serão encenados no filme.

É um estado de autorrefletir mais a fascinação imaginária do que a cena em si. Combinam-se esses aspectos, num grau primário e secundário, em operações significantes aproximadas. Surge a noção de anterioridade continuada, embora modificada pelas concepções, para outro imaginário, o da linguagem como referência. A conexão entre os fenômenos forja a ideia nítida de que um evoca o outro. Seriam os subcasos da linguagem, onde ora submerge um argumento, ora emerge outro. Tais manifestações entre os filmes são lucrativas porque depositam na imagem etapas de ângulos *transparentes* que se quer significar na história. Mas, como se fala de um longo processo adaptativo do romance em filme, vale frisar que para as possibilidades “intertextuais” (filme e livro) não exigem uma regra particular para episódios encontrados apenas no livro, que de outra forma seria inaceitável ou menos eficaz. Pelo contrário, repercutem-se nesse processo designações criativas que ajudam a interpretar e compreender o livro mais que recontar passo a passo sua história. “Uma adaptação fílmica de um texto não está profanando um texto original, mas construindo outra rede intertextual, a partir de um texto, ele mesmo repleto de intertextualidade” (TERZAKIS, 2013, p. 25). É o que Metz considera como “ilusão referencial” (1980b): assistimos ao filme pensando o tempo todo no livro, quando, de fato, tal relação é indução da linguagem cinematográfica para repensá-la (tanto a literatura quanto o cinema) de modo diferente que

claro está que são possíveis todas as combinações entre essa precondição [o sofrimento do herói está na extinção de um dos seus impulsos] e as que regem a tragédia social e a de caracteres; assim, as próprias instituições podem ser a causa do conflito interno. É aí que entram as tragédias do amor, pois o sufocamento do amor pela cultura social, pelas convenções humanas, ou o conflito entre “amor e o dever” [...] são ponto de partida de uma variedade quase infinita de situações de conflito – tão infinita quanto os devaneios eróticos dos seres humanos. (FREUD, 1980, n. p.).

E são dessas exatas “tragédias” e “sufocamentos do amor” que a cena trata. George permanece “contornando” o quarto hospitalar de Doris excedido de indagações que abatem o

resto de força dela, repetindo a si sentenças cruéis como “Uma de suas lembranças mais amargamente vergonhosas é de uma ocasião em que lhe beijou o rosto – agressão ou masoquismo?” (ISHERWOOD, 1985, p. 83). O grande impacto da frase vem somado ao singular ato de George segurar a mão de Doris.

Doris lamenta a dor, reclama e se desculpa pelo seu estado. George fica a duvidar de sua memória. Tem-na como alguém confusa, perdida num labirinto aterrorizante. Beija o rosto de Doris, crendo que segurar a mão dela “não é falsidade” (ISHERWOOD, 1985, P. 84), embora também tenha certeza de que o gesto “significa *estamos na mesma estrada, eu a seguirei em breve*”. O contato direto de George com a morte nessa cena realça a obsessão da personagem pelo suicídio, pois imprime às suas palavras não só um desdém pela relação que ela teve com seu parceiro, mas principalmente um esforço afetado de se ater a tudo que faz parte da memória dele com Jim. Desse modo, a impressão da morte desloca-se de Doris para George, que se reconhece morto, conforme descreve o narrador:

Ela aperta mais forte. Não existe nisso nenhum afeto, nenhuma comunicação. Não está agarrando a mão de outra criatura humana. A mão dele é apenas alguma coisa para agarrar. Ele não ousa perguntar sobre a dor. Tem medo de liberar algum horror obscuro, algo visível, tangível, fedorento, bem ali entre ambos, no quarto. (ISHERWOOD, 1985, p. 86).

Dentro da representação, a narrativa circula entre os graus de sentidos que se vão posicionando por meio da multiplicação de traços pertinentes regulando um universo – que é o conflito da personagem com a falta de vontade de viver – até unificar o entendimento do “vertiginoso” que se sugere ao leitor e o propósito de sua narrativa, que é o de não deixar que do leitor escape o sentido originário de tudo: a aflição de George.

Uma cadeia expressiva desse gênero, oportunamente codificada, identifica e faz chegar ao receptor os limites incertos que tendem a tornar a outra obra artística em mediação fundamental e inteligível. Nesse sentido, a adaptação distancia-se do que se evocou e se herda como única intenção “apresentá-lo em toda a sua ‘estrangeiridade’” (AMORIM, 2005, p. 112), pressupondo o modo de adequação, ou apropriação.

Nessa problemática, a adaptação/adequação aplica nova “abertura” e oferece características de maior amplitude ao se dedicar a necessidades de expressão retomando relações totalizantes – de um processo de se apropriar e reduzir – de uma obra manifesta de significados.

A cena é um labirinto que permite ao leitor explorar a personagem. Quem adapta também explora e tenta corresponder saídas definitivas para aquilo que o autor explorou no seu romance para conduzir, acentuar ou se deixar perder. Se a cena não é transposta para o filme, outras perspectivas inserir-se-ão na narrativa fílmica para apontar resultados possíveis (ou provisórios) tanto para o leitor, conhecedor do livro, quanto para o espectador, que nada sabe do livro.

No livro, o narrador vai se aplicando aos elementos que correspondem ao processo de internalização de angústia da personagem. Eis o ponto de vista pela perspectiva do romance: no qual condiciona a quantidade de informações e traços particulares da subjetividade da personagem (George, no caso), revestindo de modo onisciente procedimentos operatórios, que representam e disponibilizam para o leitor signos linguísticos para “soluções” ou compreensões fundamentais da história.

Durante o tempo em que permanece no quarto do hospital, George supõe fazer várias perguntas a Doris. Não chega a tanto, mas as imagina para o leitor. Confere ao seu sentimento uma jornada de ciúme, refeito a tempo pela sensação de que ela o faz sentir culpado por algo. George gostaria de saber se ela se lembra de quando os conheceu – ele e Jim –, dos elogios que fez: “a mulher disse a Jim que ele tinha talento musical latente” (ISHERWOOD, 1985, p. 85). E completa o narrador a reação de George: Doris “era dotada de grande capacidade para extrair o melhor dos outros...” (ISHERWOOD, 1985, p. 85).

A focalização veicula todo o espaço-tempo literário, podendo, em princípio, também ser externa e caracterizar todo o lugar (ou lugares) que, descritos, revestem a imaginação do leitor como estratégia capaz de alcançar o múltiplo desempenho dos episódios. Sob o efeito da focalização interna, têm-se, a exemplo da cena do hospital, efeitos que permeiam a consciência de George, facultando seus conhecimentos e explorando seus sentimentos.

George se esforça para estabelecer uma comunicação com ela, dizer adeus; relembra como as visitas foram diminuindo à medida que o estado de saúde dela ia piorando: “Já faz tempo que George parou de lhe trazer flores ou presentes” (ISHERWOOD, 1985, p. 83). Da evolução da morte de Doris à vontade de George de morrer, entrecruza-se uma subentendida interpretação literária: a de que à medida que George avança sem a presença de Jim, sua consternação vai revelando-se mais forte.

Nesse espaço, as encruzilhadas das linguagens seguem caminhos supostamente múltiplos porque ora se encontram e desencontram. A constituição narrativa de uma adaptação literária para o cinema cria-se pelas transgressões que implicam o fundamento contemplativo de uma obra sobre a outra, ou seja, adaptar é “reescrever”, deslocando aspectos

e recolocando pontos que representem os conflitos da primeira na segunda, ou desempenhem conflitos novos na segunda, para, adiante, redimensionar conflitos outrora sinalizados na primeira (AMORIM, 2005).

A ida ao hospital, portanto, é um auxílio semântico para o desenrolar da história no livro, do mesmo modo que a cena analisada anteriormente, ante o *outdoor* de *Psicose*, desenreda pormenores conflituosos mais presentes nas escolhas do enredo fílmico. É o chamamento para a significação do todo, paralelismos expressivos que, por inúmeras razões, operam a narrativa e suas bases conclusivas (no caso do livro *A single man*, as recorrentes lembranças dos momentos que concebem a relação de George com Jim, ou a desarticulam, depois de sua perda).

Certamente o conceito de fidelidade, de uma forma ou de outra, vem de um paralelo entre a composição instrumental do livro com as modificações ocorridas na proximidade “ilustrativa” (promovendo o texto original), sob efeitos que se condensam entre o traduzir (num termo mais próximo ao de “interpretar”) e o adaptar. A linha que vai de uma margem à outra é tênue e pode colocar em risco a unidade harmônica entre livro e filme. Não compartilhar um significado prolongado de uma mesma passagem não isenta a tarefa de transpor complexos conflitos, cujos princípios constitutivos devam respeitar a literariedade de uma obra.

Voltando ao episódio do hospital, George tem noção de que saber o que Doris descobriu sobre a morte e sua jornada não significa nada e ela nada lhe poderá esclarecer:

“Porque isso só poderia ser expresso na linguagem do lugar para onde ela está indo. E essa linguagem – embora alguns de nós a empreguemos com tanta fluência – não tem qualquer significado verdadeiro em nosso mundo: em nossa boca, é apenas um amontoado de palavras”. (ISHERWOOD, 1985, p. 87).

Para Freud, “a direção ativa anterior da pulsão continua existindo, em certa medida, ao lado de sua nova direção passiva, mesmo nos casos em que o processo de sua transformação tenha sido muito intenso” (2013, p. 43). Tem-se um exemplo de construção de um sentimento absurdo direcionado para o alheio, contudo para “se assenhorar de seus próprios membros” (FREUD, 2013, p. 43).

Claro que se trata de um retorno ao centro da história e às aspirações contemplativas de George. Inferida na origem da personagem George, a “contemplação do objeto alheio que é contemplado por outra pessoa” (FREUD, 2013, p. 43) apresenta-se, como já foi dito, numa via psicanalítica. Doris simboliza uma espécie de inversão para George, que serve como

defesa para a perda de seu parceiro. Cogita-se, dessa sublimação, que amar alguém é comumente odiá-lo. No hospital, a fruição da dor de George produz, inclusive, uma sensação de excitação sexual, provocada pelo outro. O que, de fato, o narrador, no livro, nomeia de “apenas um amontoado de palavras” (ISHERWOOD, 1985, p. 87) não é outra coisa senão a incapacidade de compreender que a fase autoerótica supõe “tornar evidente se tomamos por base não as ações da pulsão, mas o mecanismo para sua satisfação” (FREUD, 2013, p. 43). Talvez, aliás, seja por isso que George, tomando a mão de Doris, sintase “menos embaraçado com sua doença – porque o gesto significa *estamos na mesma estrada, eu a seguirei em breve*” (ISHERWOOD, 1985, 84).

Para Eco (1971), ao movimentar a narrativa seguindo respectivos interesses, um paradoxo vem à tona, colocando em dúvida a autenticidade do que se produz e sua qualidade. A criação, no nível artesanal, parece desconcertante enquanto fenômeno, no entanto, aventura-se por uma capacidade contínua de produzir perspectivas peculiares de nova qualidade:

O crescimento de uma narração aparece portanto metade como efeito da arte e metade como obra da natureza; seu produto será uma estranha interação de espontaneidade e artifício, onde o artifício define e escolhe a espontaneidade, mas a espontaneidade guia o artifício, em sua concepção e em sua realização. (ECO, 1971, p. 190).

Desqualificar uma obra apenas pela adaptação realizada, perante justificativas amenizadas de que em seu *corpus* linguístico existem infinitas influências armazenadas e nada mais, e que, por isso, seria incapaz de produzir qualidade e atender a uma originalidade interpretativa, é uma ideia que transita, vale observar, por um contexto antigo de uma liberdade servil. Este ponto de vista corrobora o fato de que a relação da adaptação/adequação não se ausenta de instabilidades críticas.

O único diálogo afetado presente na cena é o da impaciência de Doris quanto à demora da enfermeira de lhe aplicar sua medicação. Ela, preocupada, insiste em saber as horas, calcula e deduz o atraso da enfermeira (que na verdade aparece logo a seguir, sempre pontual). Ainda assim, Doris pede para que George vá ao corredor olhar se ela está vindo. Com a resposta negativa, a aspereza dela aumenta, ficando “cruamente desesperada” (ISHERWOOD, 1985, p. 86). Doris, angustiada, pede novamente a mão dele, que “agarra com uma força espantosa” (ISHERWOOD, 1985, p. 86). E quase implora para que ele fique com ela até a chegada da enfermeira. Ele fica. E ele, neste momento, assume para si que

também está curioso quanto ao desfecho do episódio. Não demora, a enfermeira aparece e solicita para que George saia do quarto por um breve instante. George aproveita a deixa para partir, insistindo que precisa ir, sem tirar os olhos da agulha que a enfermeira segura.

George, com o olhar fixo na agulha, se esquivava da profunda indiferença de Doris, que, segundo Isherwood, “está saindo de seu mundo e, portanto, deixando de existir” (1985, p. 87). George se afasta lentamente perscrutando o mesmo biombo com que se deparara quando chegou, visível do limiar do quarto com o corredor. “Será que isso significa adeus? Pode ser, logo será” (ISHERWOOD, 1985, p. 87). A passagem evoca bem o clima trágico de todo o livro e, quem sabe, significa muito mais que outras passagens mais longas ou consideradas de maior importância a ponto de se tornarem parte do filme.

Para encerrar o paralelo psicanalítico da pulsão cuja peculiaridade caracteriza a história e se desloca para a narrativa como condição para se articular os sentidos que se perfilam e são apreendidos pelo imaginário do leitor, não seria demasiado explorar o trecho final da cena, em que George ressalta a inevitável transformação dos “últimos traços da Doris que tentou roubar-lhe Jim desapareceram desse manequim engelhado, e, com eles, os últimos vestígios de seu ódio” (ISHERWOOD, 1985, p. 88).

Enquanto uma minúscula e preciosa gota de ódio permanecia, George ainda podia encontrar nela algo de Jim. Pois ele odiou Jim também, quase tanto quanto a ela, quando eles estiveram juntos no México. Era esse o laço entre ele e Doris. E agora está rompido. E mais um pouquinho de Jim se perde definitivamente para ele. (ISHERWOOD, 1985, p. 88).

No espaço entre as linguagens, há deslocamentos que sintetizam o encontro “de vias divergentes” (AMORIM, 2005, p. 227), para, por um ponto de reverência, tornar-se um percurso de encontro infinito. Uma adaptação, mais do que a busca por uma “fidelidade”, contempla reflexões que subjazem por toda a narrativa.

A perspectiva de se analisar uma cena fora do filme serve para reconhecer as margens que convergem inevitáveis mediante o encontro de ambas as linguagens, notadamente representando o complexo processo que não se exclui da injunção temática trazida à tona na história. Em princípio, sinalizaria o efetivo contato entre as conflituosas relações que, às vezes, poderia haver na dimensão desempenhada pelos adaptadores.

A encruzilhada a que se chega ao criar um aspecto limítrofe para a adaptação e para a interpretação perfaz uma questão que muito tem se perdido com o intuito de definir as adaptações ou pelo ângulo do “desvio”, ou pelo da “exatidão”. “A noção de condensação é

apenas um traço, entre outros possíveis, que poderia ser utilizado para caracterizar as adaptações, mas não é suficiente para explicar por que uma reescritura é apresentada como adaptação” (AMORIM, 2005, p. 43).

Amorim compara várias hipóteses a esse respeito. E explica que em sua maioria o uso desses recursos conceituais, bem conhecidos, funciona mais como classificação do que como resposta para tal embate; ou seja, justifica-se a legitimação de uma adaptação, se ela deveria, antes de tudo, articular-se com as opções possíveis (culturais, sociais, econômicas, etc.) e de equivalência (características linguísticas de cada obra ou arte).

Levando em conta o que se retira da história original (romance), a versão adaptada não omite os detalhes sobre os quais lançou luz; antes, nessa falsa omissão, objetiva o que promoveu como alterações para reiterar referências e sublinhá-las. Então, desse modo, adaptar significaria estar mais próximo do original.

No fundo, o leitor espera do filme uma intimidade com o livro – talvez semelhante a que ele teve ao lê-lo. Com o espectador que não leu o livro, isso soaria imperativo: com a angústia de que o filme lhe preencha a necessidade de não ter de ler o livro para conhecer a fundo toda sua história. Esse rigor de expectativas “não são independentes que dos valores que lhes são atribuídos nas diferentes instâncias discursivas” (AMORIM, 2005, p. 44).

Eis um exemplo de liberdades infinitas, em que adaptar significa transgredir, como já foi dito, e configurar o entrecruzamento para outros domínios. Isso conduz a uma “acurada domesticação” de interferência intertextual, sem excluir o propósito da própria percepção de quem veicula e divulga uma obra.

3.3 Perspectiva da enunciação e seus contrapontos: o Outro

Como a adaptação não se restringe ao que se divide entre aquilo que “ficou de fora” ou “aquilo que se acrescentou” – como simples concepção, e na respectiva ordem, do “que se perde ou o que se ganha”. Em ambos os casos esmiuçados não há pressupostos hipotéticos de redução, mas releituras e direcionamentos do texto-fonte; a cada adaptação (de uma cena que seja), as relações entre separação e configuração vão se explorando em meio a contrapontos: e são essas relações e seus contrapontos que garantem o especial desafio estético entre as linguagens.

A seguir, como última parte dessa análise, será vista comparativamente uma mesma cena presente no livro e no filme. Adiante estarão as características que regem a ausência e, ainda assim, habitam reconstituídas em associações na linguagem fílmica. A passagem

escolhida encontra-se ao lado das experiências de George como professor: a longa e intensa frequência com que ele transita entre o estremecimento (provindo da intimidação) e a excitação rápida que sua posição como professor lhe confere, proporcionando reações discursivas e sentimentos de encanto e triunfo.

No romance de Isherwood, a construção do caráter e comportamento de George é observado à vontade pelo leitor através de pormenores reflexivos que o narrador confere à personagem, e diálogos “avessos” que mantém com seus alunos. Esse avesso nos diálogos representa o que George considera ilusória convenção institucional e econômica reunindo todos os alunos na mesma sala de aula, à medida que vai traçando os encantos e desencantos de cada aluno, como o que depreenderia de suas idades, de suas habilidades, etc.

A focalização do narrador de Isherwood evoca o mundo íntimo de George para gerar suspense e intriga que levará à tragédia da personagem. O desejo sexual funciona como um *leitmotiv* para a condução de todo drama interno de George, já que no âmbito das pulsões e do inconsciente, somente um narrador que se pretende constante na mente da personagem é capaz de relacionar (ou até confundir) pensamentos e sentimentos – a consciência de George redescoberta pela focalização interna atinge suas experiências em sua memória e retorna para o leitor toda a dor em forma de tragédia numa desmedida explosão de sensações.

Em sala de aula, George é descrito como um profissional entregue à efusão de incontáveis sentimentos: uma inicial e tocante timidez ao entrar e se posicionar diante de sua turma, o “instinto teatral [que] o impede” (ISHERWOOD, 1985, p. 46) de entrar pela porta por que entram os alunos e que também o permite divagar sobre o modo como eles, “com uma obstinação de carneiros, gostam de defrontar seus professores amontoados atrás de uma barricada de cadeiras vazias” (ISHERWOOD, 1985, p. 46).

Segundo o autor, a entrada de George não segue os padrões convencionais, “no entanto, é um efeito teatral sutil e escandalosamente maquinado” (ISHERWOOD, 1985, p. 47). Nesse meio-tempo da narrativa, a tensão de George ao aguardar o silêncio da turma, permanecendo de pé, observando a intensão “dos estudantes de não pararem de falar” (ISHERWOOD, 1985, p. 47), enquanto não houver dele sinal algum.

De pé, George observa-os, examina suas feições, expressões, risadas, investiga suas roupas delineando seus comportamentos: roupas curtas no meio da coxa de uns, o terno e a grava de outro – para ele, os acessórios não fazem parte da realidade da sala, onde há um tipo de alheamento “à informalidade agressivamente viril dos jovens estudantes masculinos” (ISHERWOOD, 1985, p. 47). Para cada um George formula, enquanto ainda não vem o tão esperado silêncio, pensamentos acerca de valores, impressões, falta de educação, etc. Tem

aquele aluno que George crê vê-lo como um professor amador; a freira, boa moça, mas que o faz sentir-se exposto, “à pouca distância, [d]essa noiva de Cristo, em seu inflexível hábito medieval” (ISHERWOOD, 1985, p. 49); o aluno de meia-idade; uma senhora que ele imagina tê-lo apenas como um menininho bonitinho; o aluno gênio, e Kenny Potter, por quem ele, em certo sentido, se atrai, percebendo-o como o “oposto do que faz a maioria das pessoas” (ISHERWOOD, 1985. P. 50) – embora ainda cedo, George suspeita que o encanto imaturo e “louco” de Kenny está ligado a um comportamento zombeteiro e confidencial (de sua homossexualidade).

Lois Yamaguchi, asiática, divide seu tempo todo com Kenny, motivo pelo qual George supõe serem namorados. Porém, o modo como eles conversam, sussurram um no ouvido do outro, sorriem para George, aumenta sua ansiedade e, hora ou outra, dilui a ideia do namoro e passa a enxergar um trato de capricho enigmático entre eles, pois George pressente o olhar provocativo de Kenny (no decorrer da história – tanto do livro quanto do filme –, Kenny se aproximará de seu professor).

Após oito páginas vagueando por entre os alunos, George contém-se (o narrador dá ao leitor o tempo exato de quatro minutos de duração), percebendo o silêncio que foi se automatizando lentamente e se prepara para iniciar a aula. Na mente de dele, alguém está a “repreendê-lo” por isso: “Ah, que pena, agora ele tem de estragar tudo. Agora tem de falar” (ISHERWOOD, 1985, p. 51). E George começa a aula com a lacônica (em virtude do contexto que se sucedeu) citação de Huxley “– Depois de muitos verões, *morre* o cisne” (ISHERWOOD, 1985, p. 51). Antes de “desenhar” também o quadro da aula ministrada por George, é importante reproduzir a transposição do que se mostrou do livro até este ponto no filme.

Evidentemente, a imagem cinematográfica é o próprio contraponto no processo de adaptação. O tempo é mais curto, rápido. Neste caso, o que se nota no filme não são os rumos “incertos” que o espírito de George promove e que o narrador do romance deixa claro para os leitores. Na verdade, o espectador não se dá conta de tudo isso sem que tenha lido o livro. Não há opiniões ou juízos (aparentemente tão fortes) acerca de cada aluno. Também não se distingue o perfil de cada um: não se fica sabendo que ali, na turma, existe uma freira, pessoas de meia-idade; apenas Kenny e Lois (que no filme não é retratada como asiática) marcam com força intensa a cena. E Wally Bryant, a quem George dirigirá mais tarde parte de seu discurso analítico-literário sobre as minorias, mas que no filme o espectador não chega a saber seu nome.

Enquanto forma linguística, o filme apreende deslocando o reconhecimento dominado. Eis a forma correlata designada; por exemplo, conforme foi exposto na primeira parte deste capítulo, o filme começa a funcionar aí, “perturbando” as linhas da relação intermediária entre o romance e o filme (METZ, 2012). Observa-se, novamente, a questão do significante.

“– Depois de muitos verões, *morre* o cisne” (ISHERWOOD, 1985, p. 51), é assim que se manifesta, no filme, a fala de George após sua entrada na sala de aula. O filme serve-se de uma base, pode-se afirmar, que desponta uma transição da essência da personagem e constitui uma relação recíproca: suas peculiaridades digressivas não beiram o mesmo tom tão marcante de toda a situação do trecho do livro acima mencionado, no sentido de que o corpo linguístico do filme se propôs a manifestar, por meio da semiótica, as unidades metonímicas (*close* nos olhos de Kenny e Lois, no cigarro que ela fuma, na fumaça que se esvai com vagar, etc.), gestos condicionados à câmera lenta (vislumbrando as risadas, o comportamento, a natureza do abrir e fechar de olhos e bocas; essas características flutuam no olhar de George, que são como a atmosfera social da sala se materializando; e a câmera regula as referências desse olhar (mais amplo no filme) acumulando mimetismos.

Por estranho que possa parecer, comparativamente, explicar uma cena que não mais está ali (no livro) a partir de montagens cinematográficas, ângulos e *mise-en-scène*, para apontar a marcante dinâmica da adaptação, não se afasta da questão norteadora deste estudo; pelo contrário, desenrola, segundo distinções de linguagens, a necessidade de uma inflexão da história em si, ou seja, “existe um valor dramático e psicológico, uma significação simbólica, além de um valor figurativo e plástico que define o caráter estético do filme” (PUHL, 2003, p. 44).

As fronteiras desse jogo têm a função “negativa” de rejeitar um *corpus* para atravessá-lo e se apropriar dele. Na história das teorias da tradução, é comum suscitar tal noção de apropriação do Outro como exemplo de aculturação e naturalização, conforme argumenta Nitrini (2010). Subjacente a essas afirmações, os pontos de vistas que contornam o assunto interpuseram-se sob a finalidade de também suscitar legítimo o ângulo de esse Outro ser uma língua ou linguagem artística, que é o objetivo principal deste trabalho dar relevo.

Portanto, as adequações, ou traduções, não desconsideram a hipótese de que haja desvios injustificáveis, todavia prevalece, na representação, que as ocorrências dependem de uma relativa “aceitação” afigurada na ideia de que a transferência também se constitui de uma transgressão, vinculada à prática de releituras e reescrituras. Embora os desvios de uma linguagem para outra aconteça porque conectam unidades de enunciação, a influência

literária, como determinação causal, não se perde por total; é um sistema de passagem comunicacional e dialético (BAKHTIN, 2014).

Tanto no livro quanto no filme, o episódio segue abrangendo um debate sobre as minorias. A diferença maior é que no filme, entre uma fala e outra dos alunos, George se mantém de olhos fechados, pensando em Jim. No livro, George esmiúça as significações históricas do romance de Huxley (obra cujo título é uma referência a um poema de Tennyson, chegando a enfatizar a história de Afrodite para explicar a “maldição de que ela se apaixonaria loucamente por belos rapazes *mortais* [grifo nosso]” (ISHERWOOD, 1985, p. 53), enfim, vai arranjando o debate sobre a desumanidade pelo tom simbólico da mitologia). Não seria essa fala de George um encorajamento de retornar a si? Sua própria “maldição” de ter de se apaixonar por um rapaz *mortal*, que morreu repentinamente e o “deixou só” (*A Single Man*, em tradução livre do nome original em inglês do romance)? – a função de se atribuir “de modo geral ao sistema nervoso a seguinte tarefa: *o domínio dos estímulos*” (FREUD, 2013, p. 21) – E, então, adentrar a questão da “perseguição nazista” colocada por um aluno, crendo que Huxley pudesse ser antisemita.

Antes de toda a introdução teórica sobre a história da mitologia, no filme George continua prosseguindo mais direto, já começa com a frase “– Mas, antes de podermos dar um passo adiante, vocês precisam decidir sobre o que é na verdade esse romance” (ISHERWOOD, 1985, p. 55). Ademais, muitos “contornos narrativos” são comumente parecidos, seja no livro ou no filme: George em silêncio, ouvindo as respostas. No livro, ele aponta irrisões, absurdos, implicando juízos sobre interpretações e mal-entendidos dos alunos, e até compreende certo prodígio em um deles. Poucas vezes George deixa seu transe para provocá-los.

Para não prolongar demasiadamente a análise dessa cena, descrevendo uma a uma suas minudências, crê-se que tenha ficado clara parte desse processo de adaptação; entretanto, dois exames ainda são necessários. Primeiro, que o ato de George de se “relegar” ao silêncio significa, no livro, uma abordagem meio “agressiva” e meio natural de se afastar e esquecer a realidade e sua “arena social”. Para ele, tudo é maravilhoso e absurdo; destarte, George não tem a necessidade de ser convincente e nem de se deixar convencer. Mas no filme, em meio a essa controvérsia da realidade, que parece arrastar George para longe das lembranças de Jim, é que George reitera a falta de seu parceiro e se deixa, entre os discursos dos alunos, a imaginar Jim. Na cena do filme George sintetiza mais saudades e sentimentos do que as ácidas considerações reflexivas feitas amiúde pela personagem no romance. A leveza de George no filme talvez tenha a ver com os horizontes de expectativa do espectador (diferentes

dos horizontes de expectativas do leitor), cujas perspectivas esperadas de um filme podem não ser as mesmas das adotadas no livro. Uma obra pode “mediante uma forma estética inabitual, romper as expectativas de seus leitores” (JAUSS, 1994, p. 56), ou uma busca de condições que permitam que os filmes sejam feitos e entendidos (GOMES, 2005).

Segundo, de tudo isso, conclui-se que as especificidades que constituem a evolução estilística do filme *A single man* não abandonam as “ardentes” projeções sexuais e emocionais de George, entretanto opta por uma liberdade singular para tratar desse tema tão rico à obra literária. Após a pergunta sobre o suposto antissemitismo na obra de Huxley²², George promove um discurso instigante e “preocupante” (por manter um detido olhar para Wally e Kenny, que tanto o leitor quanto o espectador pressupõem serem homossexuais – Kenny reconhece a importância na fala de seu professor, e teme mais pelo professor do que por si mesmo; e Wally se mantém tímido em relação ao olhar de George, que para ele seria como se seu professor dissesse: “estou com você irmãzinha minoritária” (ISHERWOOD, 1985, p. 59); eis aqui um exemplo da acidez da personagem no romance) sobre o ódio às minorias.

No livro, George não poupará nada. Para ele, todos são minorias atrás de minorias, perseguindo com seus ódios quando uma “constitui algum tipo de ameaça” (ISHERWOOD, 1985, p. 59). Acrescenta que é a minoria que causa a agressão a si mesma, pois “não há dúvida de que desafia a maioria a atacá-la” (ISHERWOOD, 1985, p. 61) e se torna mais agressiva na medida em que é perseguida. George articula sobre o que desaprova as pessoas (que são todas iguais), sobre o fato de que serem simples minorias não as faz melhor: “Já que a maioria das pessoas é má (...), então a minoria perseguida deve ser imaculadamente pura. Não vêem que isso é a maior tolice? (...) Será que todas as vítimas cristãs na arena eram santos?” (ISHERWOOD, 1985, p. 61).

A essa altura, no filme, e com maior sutileza, encarando os alunos Kenny e Wally, George pronuncia seu discurso pela oblíqua direção que o medo faz tomar. Aqui, a cena atravessa uma ideia mais simples, a de que a maioria tem medo do que não conhece, do desagradável receio de que a minoria encubra algo, omite algum segredo, principalmente em se tratando de uma “minorias invisível” (que é como George se refere aos homossexuais no filme). No livro ou no filme, os horizontes de expectativas são preenchidos; o leitor ou o espectador não tem nenhuma dúvida de que George fala em causa própria, tal qual uma

²² A obra de Huxley que bem ilustra a cena é o livro *Também o cisne morre*, que narra a história de um magnata que tem tudo na vida e que para completá-la encarrega-se de buscar a imortalidade: a escolha do livro para ser trabalhado com a turma representa uma velada ironia da situação em que se encontra George.

correspondência entre formas específicas de sofrimento e formas específicas do corpo, de qualquer forma que o corpo seja compreendido. O fato de a dor e a injustiça terem gênero e corresponderem aos sinais corpóreos do sexo é precisamente o que dá importância a um discurso sobre a criação do sexo. (LAQUEUR, 2001, p. 27).

É sabido que as complexas relações sociais e humanas agenciam maneiras de invocar pré-conceitos que em sua totalidade confluem para posturas ideológicas. Tomar certos comportamentos sexuais como “aberrações”, implícitas no gênero por um tipo de “determinismo” social, não as impede que, de suas dores, “um tipo próprio de beleza” apareça. “Só é possível assombrar-se com isso quando se esquece quão confuso e distraído se pode ficar em decorrência dos fatores afetivos” (FREUD, 2014, n. p.).

Nesse terreno, Amorim ressalta que o processo de adaptação “pressupõe uma dimensão tradutória, uma relação com o Outro e com a textualidade por uma mediação (inter)linguística” (2005, p. 231). Assim, frisa-se uma mobilidade narrativa relativa a uma regra sistemática, cuja decorrência formal da transferência, para o cinema, no caso, retomaria no “olhar” da câmera uma enunciação vidente “dilatando” os espaços referenciais (da literatura) como continuidade, deslocamento do “narrador” – clivagem que permite à imagem capacidade de entrar, tal qual espelho, na (sua) trama.

Mas, afinal, haveria uma última operação transformacional para o que se examinou até agora na cena de *A single man*? Em geral, não há limites para o afinamento analítico, as perspectivas são infindáveis, e o enigma que ainda perturba este trabalho está no modo em que a câmera insiste em repartir-se para narrar a história. Sob o efeito dessas modalizações, o filme constrói uma visualidade que obedece às técnicas gerais da câmera. Se a câmera evita tomar o lugar das personagens, de suas falas e completudes descritivas, também exhibe coisas que o leitor não percebe.

A “varredura” que as sequências fazem na personagem leva todos os “fenômenos” observados a exprimir, no fim, a natureza real e simbólica de tudo. O espaço-tempo de George se integra numa estrutura que conota a suspensão do tempo. As implicações psicológicas jamais ficam de lado e o sentido se movimenta para aumentar o mérito de suas experiências.

Retomando a primeira cena analisada no início deste capítulo, a situação do homossexual, de sua rejeição social, ou da rejeição do sexo, por analogia, encadeia uma “presenciação” crítica e uma “apreciação” do sujeito “invisível” (lembrando a fala de Jim acima mencionada); no caso, mais invisível que a sexualidade deles, é o “tipo próprio de beleza” que tais “coisas horríveis” (conflitos individuais, sociais, sexuais e amorosos),

“cíclicas e inexoráveis [...] das vicissitudes da galeria de sofredores foram vistas como expressão de uma condição histórica, que tem lá sua contingência e sua distância diante da ideia de ‘natureza humana’” (XAVIER, 2003, p. 170). A cena adicionada ao filme não trata exatamente do que George disse em sala de aula, sobre a “minoría invisível”?

Nessa injunção das questões abordadas, o jogo das paixões (vasto e/ou diminuto) e as tendências sociais (abrangentes e/ou restritas) submetidos ao efeito da câmera narradora, compondo o contexto amplo e/ou individual do comportamento e suas relações, completam a representação da distância da personagem marcada no espaço-tempo do imaginário conflituoso da história. Para Laqueur, “o sexo, como o ser humano, é contextual. As tentativas de isolá-lo de seu meio discursivo e determinado socialmente são fadadas a erro” (2001, p. 27). Seria como se a perscrutação do desejo, o retrospecto no interregno entre o individual e o social, a revisão da natureza humana engendrasses o teor irremediável dos fatores afetivos.

O particular do desejo no filme desdobra-se na intensa carga que se acopla na discussão de normalidade/anormalidade, onde, arranjada pela narração da câmera, estabelece paralelos dramáticos que só o “revés” imagético de cenas como essas, inexistentes no livro (George “flutuando” nas lembranças de Jim, sem dar ouvidos ao que seus alunos dizem sobre a obra de Huxley), é capaz de ambientar e ajustar as conexões que a história oferece. O corpo dessa articulação interpretativa, a partir da *mise-en-scène* das personagens, objetiva-se porque elas representam detalhes de um todo maior, mais para atestar que os diálogos seriam, na perspectiva estruturalista, falsos problemas, porque não se precisaria encontrar a ocorrência literária em estado puro para que seja realidade no funcionamento da estética do cinema.

Na tomada final, pode-se dizer que a composição da cena desenvolve o espaço e a ação dramática para expressar o ponto das “finalidades sexuais”. Nesse sentido, o momento extrai a contextualidade:

Já faz um bom tempo que o filósofo Schopenhauer mostrou aos homens em que medida seus feitos e interesses são determinados por aspirações sexuais – o sentido corriqueiro da expressão –, e parece incrível que todo um mundo de leitores tenha conseguido banir de sua mente, de maneira tão completa, uma advertência tão impressionante! (FREUD, 2014, n. p.).

O constante diálogo entre o romance e o filme, num paradoxo, seria a imagem que atravessa a história, ou a história que permeia a imagem cinematográfica? Por que não ressaltar que a autonomia da imagem se dá nesse duplo (RANCIÈRE, 2013), no qual reside uma controvérsia com a palavra, ecoando na memória coletiva seu poder imagético de

preencher o reflexo da sociedade, seus vários sentidos, inclusive os banidos da mente e do mundo do leitor?

Esse método de representação liga-se à relação em que o “outro” são as possíveis semelhanças temáticas e linguísticas. Portanto, tal significância entre o duplo simbólico fornecido pelo jogo imagético é o que dá autonomia narrativa ao filme, constituindo suas “fronteiras” cênicas e dispondo pela imagem em movimento os traços dramáticos que gravitam entre as linguagens cinematográfica e literária, mas avançando na discernível justaposição de seus fragmentos linguístico-visuais.

A literalidade do enredo de um filme é de importância menor; suas camadas (inseparáveis) denotando e conotando causalidades na percepção da sucessão dos acontecimentos centrais representados nas imagens (METZ, 2012) são, na verdade, a corrente transformadora. Essa é a combinação vista pelo conjunto dos planos, determinados por suas variantes incalculáveis.

O emprego do estímulo referencial, no qual a literatura “se deixa” articular pela linguagem cinematográfica, significa a conversão, acima de tudo, da subsistência de seus significados sobre a própria condição estética deles. O uso referencial da literatura está impregnado de estímulos que se infiltram no filme e permitem o verossímil interagindo pela recepção do espectador, mas “segundo uma perspectiva diferente, segundo uma nova hierarquia dos estímulos” (ECO, 1971, p. 85).

A estrutura da linguagem literária passa por uma sistematização diferente graças à espontaneidade de não suscitar sua expressão artística (literatura) como um valor estético imutável. A natureza do resultado estético versa na abertura de uma “comunicação unívoca e não ambígua” (ECO, 1971, p. 89). Isso influi (e conflui) na forma como se organizam os elementos sugeridos pela relação de construção semântica para que se derive uma interpretação mais ajustada. Sublinhando esse pressuposto, chega-se à lógica de que não se reduz a importância de uma adaptação, pois a prática é um modo possível pelo qual o adaptador está inserido naquilo que converge para si e desempenha, análogo, fatores que lhe asseguram potencialmente: que “da prática tradutória, uma vez que traduzir significa, também, apropriar o Outro, no sentido de torná-lo acessível em alguma medida” (AMORIM, 2005, p. 230).

Nessas condições, espera-se que a lógica da imagem, exemplificada pela análise dessas cenas, tenha sido em parte esclarecida, e que, para sua compreensão, associação ou dissociação, tenha ficado clara: que das práticas de percepção não se pode subtrair as “peripécias” dos enquadramentos e montagens que a narração fílmica carrega consigo –

ambos significantes que escapam da linguagem literária, por certo tipo de oposição, mas que não deixam de sustentar alegoricamente as proposições desta –; no caso aqui analisado, foram destacados os meandros psicológicos importantes da história a partir das imagens (literárias e fílmicas) em que foram percebidas de modo que seus efeitos se mantivessem claros na propriedade comparativa dos elementos primordiais do livro com o cinema.

O processo de adaptação cinematográfica não surge só para “se contrapor” à forma clássica da narrativa romanesca, ele aparece para tatear a possibilidade de um mundo visível, sujeito ao olhar, designando releituras da história, do enredo e das linguagens. Mais que uma “apropriação indevida” da literatura, o cinema, ao aprofundar seu caráter de representatividade, rompe com a ideia de uma eterna obra refeita sempre dos “empréstimos” da literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste estudo verificou-se que não é tarefa fácil discriminar as nuances do processo adaptativo do livro para o cinema e as relações estruturais ou técnicas que se mantêm entre as linguagens e suas especificidades, além das representações imaginárias estabelecidas com o leitor ou espectador.

De qualquer modo, o papel do cinema continua sendo instigante conforme gera debates e levanta questões sobre como se encaixa ao estilo literário e a transformações que vem suscitando. Como ferramenta repleta de significados e com enorme poder de persuasão midiática moderna, primar e refletir acerca de seu desenvolvimento e encarar com criticidade sua capacidade de constituição de conhecimento podem vir a ter amplo sentido educacional.

Levada, portanto ao âmbito da linguagem, a análise dedicou-se a reforçar o princípio de que a estética cinematográfica, com todas as suas implicações, variedades de sentidos, mediações sintagmáticas, sugestivas aberturas, postulados no campo da recepção, etc., merece indispensável atenção. Pelo predomínio imagético, a competência narrativa de um filme apregoa, dependendo do público-alvo, diferentes caminhos, inclusive, se pensada pela afinidade da questão cultural (ou de mercado). Em suma, o dispositivo técnico do cinema traz consigo polêmicas desse gênero que não deixam de se tornar articuladoras do exercício de função.

Embora o objeto principal seja a construção fundamental da estrutura cinematográfica, uma teoria do fato fílmico não resultaria na compreensão exata do modo como se elabora (ou se reelabora) sem recorrer à tradição da teoria literária. A recorrência explícita, e talvez até consolide, as dimensões das implicações e efeitos da linguagem sob vários aspectos, semelhante ao caso mostrado aqui da estratégia psicanalítica ajustada à significação diegética. São considerações que aprisionam o que é legítimo e nítido da parcela crítica da arte, observando pontos que se concentram no caráter social. Efetivamente, diante disso, sua natureza estética aprofunda e associa perspectivas cruciais, cujo alcance demanda uma apropriada flexibilização dialética mobilizada e desdobrada pela narrativa.

Por outro lado, o que está em jogo aqui é o campo visível e invisível do cinema interpelado que supõe outro espetáculo: o de que o cinema, aparentemente “camuflando” a literatura, ao interpretá-la, realça-a ainda mais, interpelando estímulos narrativo-dramáticos que regressam a identificações simbolizadas e referenciadas. É a busca por expressar ao invisível, temporariamente ocasionado por uma feição particular da tradução, uma hipervisibilidade.

Ao se trabalhar no plano da adaptação mais do que no plano restrito de um filme, as funções da linguagem evocam uma esfera de tematização cada vez maior por reinstalar a dialética interferência/transferência/equivalência naquilo que deveria acentuar contrariedade surpreendente da relação de literariedade. São múltiplos determinantes que ganham destaque pelo processo de transparência que o cinema detém e excede, neste sentido, a literatura – ligada a tensões essenciais que flutuam em meio a sua apropriação e adequação. E excede a literatura porque também excede o drama que exhibe, pois se desloca para a mensagem, recuperando a ação de prendê-la nos horizontes do receptor (espectador). Entre a imagem, a narrativa (num contexto maior) e a mensagem fixada, atrela-se o princípio da decodificação linguística para produzir novos efeitos de sentido. No que segue a importante necessidade de compreender a estética da linguagem cinematográfica e a forma simbólica com que a literatura se imprime em termos referenciais.

O que Metz (1980a) tenta deixar claro é que um filme não só carrega consigo toda uma sistematização para além de redução técnica, mas um desdobramento que envolve o caráter de produção de um filme, o espectador, e os consequentes posicionamentos críticos e interpretativos. Na verdade, segundo Xavier, ficcionalizar pressupõe “um doador-narrador fictício que pertence ao mundo que não é nosso, figura inquestionável” (2008, p. 176).

No cenário contemporâneo, o cinema ainda permanece dando ensejo a arquétipos para discutir (mal) problemas socioculturais. Portanto, como exposto até aqui, o fazer artístico oferece condições ideais de se vincular ao aspecto central de sua ordem linguístico-imagética análises que podem valorizar a face profunda de seu movimento de formação estética e formulação dramática; basta, para tanto, voltar-se para a natureza da apropriação pela qual a literatura se efetivou como objeto, para se perceber que houve aí uma “renovação cultural”, pelo fato de a literatura, no caso, estar investida de uma concepção que se manifesta em sua defesa tal qual uma “militância”. Esse comportamento assume um estado em que não se refina a ideia de linguagem e manifesta a esta ideia uma matriz redutora de cultura, estabelecendo, pelo ponto de vista do espetáculo, um argumento cujo principal sinal é o de se posicionar desfavorável à indústria (cultural).

Por mais que cada estilo sofra influências de tendências socioculturais, tanto uma teoria (a literária) quanto a outra (a do cinema) não se esgotam apenas por que são representativas de relações metodológicas circunscritas numa espécie de “campo minado” – doravante retóricas ideológicas. Deve-se, antes de tudo, pensar a adaptação como um efeito reconhecido que um romance bem exerce sobre um filme, isto é, uma janela de identificação materialmente sensível e de processos distintos, num sentido técnico do dispositivo que narra;

porém, a experiência apresenta interesses unívocos, devido a propriedades comuns em torno do que se projeta no imaginário e se estende através do desvelo diegético, indicador direto da história.

Adaptar, seria, destarte, acrescer-se do Outro pretendendo elucidá-lo. Desse flagrante imediato, é elementar que haja estranhamento. Aliás, se, como foi dito, o espaço cinematográfico reproduz entre os limites de uma obra com a outra uma transgressão, o estranhamento surge, diante da multiplicação do poder de ilusão, para estabelecer um sentimento conflituoso no espectador, tirando-o de sua zona de conforto (AUAD, 2014). O aumento da ilusão significaria um maior grau também de sentido para fora do campo da tela, representa a presença invisível manifestada.

Portanto, constata-se com isso que a literariedade encontrada no cinema correspondente a certa liberdade interpretativa e combinatória de particularidades estilísticas. Tal questionamento é fundamental sempre que se menciona o conceito adaptação, já que a encruzilhada que conduz o percurso das reflexões dá margem a injunções ambivalentes, uma vez que o próprio conceito pode estar arraigado a dado contexto.

Reconhecer o cinema como espaço maior para reflexões sobre a inscrição de uma textualidade literária, a ponto de explorar os “lugares” dela somente nos domínios filmicos, subjaz o objetivo de encontrar as marcas do “adaptador”, relevante ao problema da “autoria”; ou seja, dizer que um filme é “cópia” de um livro, notadamente reduz o papel do diretor como “coautor”; neste caso, pela exata noção de que um diretor desloca uma contemplação à outra, – mediante a “copiagem” e registro material da história –, à proporção do que ocorreu nas cenas aqui analisadas do filme *A single man*, constitui um *continuum* de impressão temática do romance influenciando nova contemplação justificada por uma transformação “autoral”.

O fenômeno de reconhecimento de uma adaptação bem realizada não se exime de contradições e conflitos porque as características descritivas da imagem modificam o “estatuto” literário de uma obra. A estrutura do cinema vai trabalhar, por excelência, sobre a incidência, onde o mundo imaginário de um livro se converge na manifestação de uma essência, elevando o cinema ao nível de qualquer outra obra de arte. Diante disso, busca-se entender que o processo de adaptação não parte ao ataque, com a intenção de julgar a participação oriunda e a relação imperativa de um livro para um filme; estudar as fronteiras da linguagem requer, primeiro, revisar as particularidades estilísticas, a participação efetiva da literatura no cinema e o traço definidor de uma “quase-identidade literária” do cinema, com o intuito de se repensar o que abrange a história cinematográfica.

Toda reprodução erige de uma intensa técnica racionalizada, discorria Benjamin (2014); a força transgressora vem de sua capacidade de compor e associar elementos autênticos, e essa autenticidade precisa ser posta à prova. Se, por um lado, o filme seria o “apogeu” do processo de adaptação, é por ter conseguido transformar o conteúdo de um romance em seu próprio conteúdo. Esta seria uma das funções artísticas. Assim, transformar seria nivelar, de algum modo, as transgressões e contradições.

Nesse sentido, o trabalho dedicou-se, sem se esquivar dos limites de gêneros e estruturas, a entender que as estratégias a que recorre o filme *A single man* para irromper como material estético partem da realidade de que por ter presente em si um alcance, diga-se de passagem, à narrativa romanesca, e que o ordenamento do livro no filme passa a fazer do filme um só: filme e livro – se for imaginado o quão improvável é um escritor adaptar um filme, romanceando o roteiro e suas imagens; e mesmo que isso ocorresse, não é possível dizer que se tornariam uma obra una, uma vez que não se teriam (presentes, visíveis) mais as imagens (ou o áudio) do filme nas palavras, frases, parágrafos e páginas de um livro, por melhor que ele seja.

Difícil aplicar a alguma das duas obras melhor atenção em virtude da descoberta das condições narrativas de cada uma. Tanto o romance quanto o filme situa bem aspectos que posicionam a ação da história e da personagem George. O típico debate sobre a homossexualidade das personagens engendra ilustrações históricas distinguindo maneiras “diferentes” de reflexões.

Abordar a adaptação não é tarefa fácil, mas pode se encarar o esforço de se entender o complexo sistema significativo do cinema do mesmo modo que sempre se pretendeu entender os meandros da palavra escrita. Para efeito, tornam-se de suma relevância as contingências históricas culturais no Brasil que se acumulam ainda indisponíveis a indagações concentradas neste terreno que “sincroniza” sentimento/pensamento/imaginação (MACHADO, 2001). Na realidade de educadores, professores e escolas, não se modificaram as circunstâncias em que é trabalhada a linguagem, “interferindo” no sentido mesmo da língua escrita ao não remontar a ela as dimensões de suas construções, onde se invertem estruturas e se formam registros relativos a saberes sensíveis. A linguagem é uma simultânea transmissão de conforto, controle, poder, etc. A diferença dessa constante mudança e, conseqüentemente, transmissão, percebida pela realização cinematográfica, resume que está em andamento um profundo fluxo de imagens que no lugar de eliminar pensamentos a respeito, de forma ininterrupta desemboca opiniões sobre acontecimentos que mobilizam os espectadores diariamente.

O cinema é um acontecimento – comunicativo – que opera a atualidade pelo campo visual, portanto o fato de não se priorizar uma apreciação devida a filmes em salas de aula pode destinar a aprendizagem da comunicação (escrita, oral, ou imagética) a certa imponderabilidade, por impedir que as rebarbas da linguagem não sejam aprendidas com todas as suas conexões e coerências, reconhecendo os sentidos elaborados desde mecanismos audiovisuais como a televisão – cujas novelas recuperam o tempo todo materiais literários para beneficiar suas histórias – e as mídias eletrônicas – de onde se pode perceber boa parte das razões da escolha de um enredo, a composição (que direciona a história de acordo com o tema central), os intervalos entre os ajustes interpretativos e o enquadramento diegético.

Há que lograr dessa atenção que a narrativa televisiva adotou o modelo do cinema que, por sua vez, obteve emprestado dos folhetins literários, da radio novela (MACHADO, 2001). A recepção cinematográfica incumbiu-se dos efeitos de continuidade para reiterar aos modelos narrativos progressiva e linearmente um hibridismo técnico da imagem cristalizado nos mais distintos segmentos comunicativos.

Em muitos aspectos, o espectador comum queda-se diante de rígida codificação sem dar conta de interpretar o que se assiste, supondo apenas que a sucessão de imagens é um evento de domínio único e sem muitos motivos aparentes para uma “experiência profunda”. Trata-se de um impacto que deveria ser exercitado com novos esforços em sala de aula, para uma melhoria do ensino e aprendizagem nas escolas.

Neste quesito, o cinema é um cenário perfeito para se aliar tanto ao ensino da língua portuguesa ou às demais disciplinas, compreendendo as experiências contemporâneas dos alunos às práticas estéticas da transmissão e da comunicabilidade, uma vez que, se lembrado, vive-se num era de extrema cultivação visual, e as produções por si só já romperam muitas tradições narrativas, substituindo, inclusive, vários métodos e o que lhes era de um condicionamento expressivo limitado.

A precariedade interpretativa de se imaginar (na e pela imagem) tem vilipendiado pequenas chamas de estudo que abarquem os referidos detalhes da dimensão sociocultural, na qual o sujeito é “coautor” de sua história e de muitos agentes materializados na coletividade instantânea da *internet*; isso impossibilitaria, então, que cada pessoa percebesse que está inserida em uma memória coletiva reorganizando social e esmagadoramente pelo que vagueia nas mídias com enunciações aleatórias de imagens. Só que essas imagens, infelizmente, não são preenchidas pela ponderabilidade de cada um. Há um fluir enorme, neste sentido, de representações subjetivas, mas as consequências desses eventos permanecem imprevisíveis.

Pensar a adaptação como erro de abstração é colocar a questão num nível de trivialidade. A consequência significativa de um filme adaptado seria não deixar brecha a este tipo de pensamento, caso contrário desmereceria o comprometimento linguístico de sua narrativa e os tantos vislumbres estéticos de que é capaz.

Ao menos das cenas aqui analisadas se espera a capacidade de promover “concorrentes” estranhamentos, não para que se defina a linguagem cinematográfica como espaço verdadeiro e rígido, mas admitindo que até nas estruturas linguísticas mais complexas – como a literatura – indefine-se a expansão dos limites criativos, fundadores de expressividade. Reside aí o ponto-chave: a ausência do romance na tela é uma incorporação, paradoxalmente, da textualidade literária que a própria imagem designa.

Referências

AMORIM. Lauro Maia. **Tradução e adaptação:** encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling. Rio Preto: ed. UNESP, 2005.

ANDREU. Suelen dos Santos. **O texto propagandístico e as representações de mulheres.** 2013. 109 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Paranaíba, 2013.

ARAUJO. Elson Luiz de (Org). **Concepções e trajetórias de pesquisa em educação.** Curitiba: CRV, 2010. p. 149-164.

ARISTÓTELES. **A arte poética.** São Paulo: ed. Martin Claret, 2004.

A SINGLE MAN: direito de amar. Direção: Tom Ford. Produção: Andrew Milano, Chris Weitz, Robert Salerno, Tom Ford. Intérpretes: Colin Firth; Ginnifer Goodwin; Julianne Moore; Lee Pace; Matthew Goode; Nicholas Hoult; Paulette Lamori. **Roteiro:** David Searce, Tom Ford. Trilha sonora: Abel Korzeniowski. Fotografia: Eduard Grau. São Paulo: Paris Filmes, 2009. 1 DVD (101 min.), colorido, widescreen, 35mm. Baseado no romance *A single man*, de Christopher Isherwood.

AUAD. Pedro Henrique Trindade Kalil. **Teoria da literatura e teoria do cinema:** a crise e o fantasma. 2014. 253 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

BAKHTIN. Mikhail (Volochínov). **Marxismo e filosofia da linguagem.** Tradução Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira. 16ª ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.

BARTHES. Roland. **A câmara clara.** Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN. Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. In: Obras escolhidas, volume I. 8. ed. ver. São Paulo: Brasiliense, 2014.

_____. **Origem do drama barroco alemão.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

CAMPOS, Haroldo de. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. In: **Metalinguagem e Outras Metas:** ensaios de teoria e crítica. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 231-256.

_____. Haroldo de. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: MORENO, César Fernández. **América Latina em sua literatura.** São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 281-305.

CANDIDO. Antonio. **Literatura e sociedade.** 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

CASTRO. Nancy Campi de. A crítica comparatista no Brasil. In: MARQUES, Renato; BITTENCOURT, Gilda Neves. **Limiares críticos.** Belo Horizonte: Autêntica, 1998. p. 113-121.

COUTINHO. Eduardo F. Reflexões sobre uma nova historiografia literária na América Latina. *Ilha do desterro*, Santa Catarina, 59, 113-132, 2010. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/31190/19365.pdf>>. acesso em 29 de julho de 2015.

CUNHA. Eneida Leal. Literatura comparada e estudos culturais. In: MARQUES, Renato; BITTENCOURT, Gilda Neves. **Limiars críticos**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. p. 65-71.

DINIZ. Thaís Flores Nogueira. Adaptação criativa: As horas, de Stephen Dalry. *Claritas*, São Paulo: ed. Educ, n. 11(1): 1-153, maio, 2005. Disponível em: <<http://www.thais-flores.pro.br/artigos/PDF/002.pdf>>. acesso em 16 de outubro de 2014.

_____. A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência. In: IV Congresso da ABRALIC, 1995, São Paulo, SP. Literatura e Diferença: IV Congresso da ABRALIC. São Paulo: Bartira Editora Gráfica, 1994. p. 1001-1004.

DELEUZE. Gilles. **Lógica do Sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DIZARD JR. Wilson. **A nova mídia**: a comunicação de massa na era da informática. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva S. A., 1971.

_____. **A estrutura ausente**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva S. A., 1974.

FERREIRA. Pedro Isaias Lucas. **A espetacularidade e a teatralidade na cena cinematográfica**. 2014. 140 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

FOUCAULT. Michel. **A história da sexualidade 1**: a vontade de saber. São Paulo: ed. Paz & Terra, 2014.

FREUD. Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. In. Obras psicológicas completas. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1980, v. VII. Disponível em: <<http://www.minhateca.com.br/helo-cardoso/documentos/Freud>>. acesso em 08 de novembro de 2014.

_____. **As pulsões e seus destinos**. In. Obras incompletas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

FURTADO. Jorge. A adaptação literária para cinema e televisão. 10ª JORNADA NACIONAL DE LITERATURA, Passo Fundo/RS. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/as-conexões/textos-sobre-cinema/2003>>. acesso em 17 de outubro de 2014

GOBBI. Márcia Valéria Zamboni. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. *Itinerários*, Araraquara, 22, 37-57, 2004. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article>>. acesso em 18 de outubro de 2014.

GOMES. Regina. **Teorias da recepção, história e interpretação de filmes: um breve panorama.** *Livro de actas – 4º SOPCOM*, Portugal, 1141-1148, 2005. Disponível em: <<http://bocc.unisinos.br/gomes-regina-teorias-recepcao-historia-interpretacao>>. acesso em 14 de março de 2016.

GONÇALVES. Aguinaldo José. A arquitetura do silêncio. In: **REVISTA USP**. São Paulo, n. 53, p. 83-88, mar./mai. 2002.

ISHERWOOD. Christopher. **Um homem só.** Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 1985.

JAUSS. Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: ed. Ática S. A., 1994.

LAQUEUR. Thomas. **Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud.** Rio de Janeiro: ed. Relume Dumará, 2001.

LIMA. Rachel Esteves. A produção acadêmica da crítica literária. In: MARQUES, Renato; BITTENCOURT, Gilda Neves. **Limiares críticos.** Belo Horizonte: Autêntica, 1998. p. 97-106.

MACHADO. Arlindo. **A televisão levada a sério.** São Paulo: 2. ed. Senac, 2001.

_____. Arlindo. **O sujeito na tela.** São Paulo: ed. Paulus, 2007.

MASSAGLI. Sérgio Roberto. Origo vitae: um diálogo intertextual entre Haroldo de Campos e Gustave Courbet. In: **REVISTA DE LETRAS**. São Paulo, v. 47, n. 1, p. 155-173, jan./jun. 2007.

MEDEIROS. Rosângela Fachel de. **Crash, romance e filme, expressão máxima da representação do desastre automobilístico em manifestações artísticas.** 2002. 309 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

METZ. Christian. **A significação no cinema.** 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S. A. 2012.

_____. **Linguagem e cinema.** São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1980a.

_____. **O significante imaginário: psicanálise e cinema.** São Paulo: ed. Livros Horizonte, 1980b.

MINAYO. Maria Cecília de Souza (Org.); DESLANDES. Suely Ferreira; GOMES. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade.** Romeu. 26. ed. Petrópolis, RJ: ed. Vozes, 2007.

MOREIRA. Roseli Kietzer. **Conceitos sobre a educação estética: contribuições de Schiller e Piaget.** In: *Revista de Letras, Artes e Comunicação* ISSN 1981 - 9943 Blumenau, v. 1, n. 2, p. 158 - 169, mai./ago. 2007.

NITRINI. Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2010.

PESSOA. Peterson Soares. Da especificidade cinematográfica a partir de Eisenstein: um ensaio sobre cinema e linguagem. In. **REVISTA ELETRÔNICA DO GRUPO PET - CIÊNCIAS HUMANAS, ESTÉTICA E ARTES** da Universidade Federal de São João Del-Rei - Ano I - Número I – janeiro a dezembro de 2005. **Anais**. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/1_Edicao.>. acesso em 17 de outubro de 2014.

PRESSLER. Gunter Karl. **Benjamin, Brasil: a recepção de Walter Benjamin, de 1960 a 2005: um estudo sobre a formação da intelectualidade brasileira**. São Paulo: ed. Annablume, 2006.

PUHL. Paula Regina. **A discursividade no filme Hamlet: uma interpretação hermenêutica**. 2003. 266 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

RANCIÈRE. Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas: ed. Papirus, 2013.

RIBEIRO. Emílio Soares. **A relação cinema-literatura na construção da simbologia do anel na obra O senhor dos anéis: uma análise intersemiótica**. 2007. 150 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2007.

SANTOS. Antônio Raimundo dos. **Metodologia científica: a construção do conhecimento**. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

SCHILLER. Friedrich. **A educação estética do homem**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHWARZ. Roberto. **Nacional por subtração**. 1986. Disponível em: <<http://afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Schwarz>>. acesso em: 31 ago. 2014.

SCORSI. Rosália de Angelo. Cinema na literatura. 2005. Disponível em: <<http://www.proposicoes.fe.unicamp.br/proposicoes/textos/47-dossie-scorsira.pdf.>>. acesso em 21 de outubro de 2014.

TERZAKIS. Philio Generino. **As ligações perigosas na literatura e no cinema: ponto de vista e construção de sentido**. 2013. 171 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

XAVIER. Ismail. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. 4. ed. e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.