

Conclusão

Os aspectos até então abordados nessa dissertação buscaram, no geral, refletir sobre as perspectivas que envolvem o estudo da adaptação fílmica. Além de apontar abordagens que teorias contemporâneas vêm propondo, tais como a adaptação enquanto um produto transcodificado, de interpretação criativa e como uma intertextualidade *palimpsestosa*, foram debatidas categorias que podem abrir caminhos interessantes para futuras análises de obras e períodos determinados. A adaptação fílmica pôde ser vista como um meio em que diversas “matrizes e perspectivas múltiplas” encontram-se à disposição durante seu processo criativo⁸⁷, daí partiu nosso pensamento das várias dimensões do fenômeno mais amplo da adaptação. Apenas catalogar diferenças e semelhanças entre obra original e filme adaptado não mais basta para se entender o processo de adaptação. Essa análise comparativa foi realizada a fim de *indicar* do que se compõem tanto o original quanto o adaptado, para, em seguida, interpretar-se as mudanças e as transmutações.

A questão fundamental aqui foi a de ampliar os horizontes dos estudos da adaptação e desvendar o emaranhado de fios que compõe a rede intertextual na qual todo e qualquer filme – mas em particular, as adaptações – estão imbricados. Com paciência para desfazer os nós, ao invés de sumariamente cortar o que seriam linhas mais finas, poderemos chegar a uma metodologia mais apropriada à complexidade dos produtos culturais que estão à nossa volta e nos desafiam constantemente. Reafirmamos aqui o que coloca Linda Hutcheon (2006), quando diz que as adaptações estão direta e abertamente ligadas a outras obras reconhecíveis e devemos pensar sobre elas como um trabalho de *palimpsestos*, influenciado a todo o momento também por outros textos. Ao estudar Robert Stam (2006) e seu conceito *multidimensional e interdisciplinar*, chegamos à conclusão de que o cinema de adaptação mostra um aspecto intertextual e trava um *diálogo* com filmes anteriores, gêneros, sons e imagens. Ao traçar o conceito

⁸⁷Stam admite que, potencialmente, todas as teorias e análises literárias direta ou indiretamente relacionadas ao domínio da “intertextualidade” podem ser muito relevantes aos estudos fílmicos. Sua obra, no entanto, se concentra nas articulações tecidas ao empregar certos conceitos desenvolvidos por Bakhtin e Genette (Stam, 2005, p.26).

de dialogismo de Bahktin, vimos como cada texto é relacionado a outros textos em uma “interseção de superfícies textuais”, remetendo-se a uma relação entre qualquer enunciado e todos os demais enunciados. Desta maneira, concordamos que o dialogismo pode nos proporcionar um cruzamento de meios de comunicação e discursos enunciativos distintos. Tal cruzamento serve para ressaltar que o termo dialogismo pode ser denominado como *polifonia*. Como vimos em Bahktin, a intertextualidade confere uma identidade específica ao discurso. Pudemos perceber por polifonia um diálogo entre diversas vozes no sentido de constituir um discurso entre duas ou mais vozes que se mostram e interagem em um diálogo intertextual. Como vimos em Genette (1982) a humanidade, que descobre sem cessar o sentido, não poderia inventar sempre novas formas, e precisa muitas vezes investir de sentidos novos formas antigas. Desta maneira podemos pensar as adaptações como um conjunto de negociações intertextuais diversas, de contaminações e associações, declaradas ou não, em que ocorrem transformações do texto-fonte e no texto fílmico.

Tivemos a oportunidade de tratar também da literatura e do cinema moderno em sua essência narrativa, ver o modo de construção do espaço-tempo da linguagem e abarcar neste conceito moderno também Cortázar como tal. O aspecto moderno nos sugeriu o caótico e o fragmentário, deixando conexões seguras entre a parte e o todo, e mantendo a articulação interna da obra. Vimos como, com o moderno, deu-se uma procura constante por novas formas de expressão, novos códigos e novas mensagens, numa inventividade que rompeu as fronteiras tradicionais. Pudemos afirmar como a função do narrador nos contos de Julio Cortázar se mostrou de fundamental importância na construção da narrativa para quem o adapta, ao se tratar de um narrador que propõe uma poética mágico-mítica de busca de participação do seu leitor, num processo que os roteirista/cineastas tentaram reproduzir no meio cinematográfico, por caminhos diversos, como pudemos ver. Tratando-se do texto ficcional, a observação das transformações nas noções de tempo, espaço e do narrador, estes como estruturantes básicos da forma narrativa, nos ajudou a entender como se deram essas variações.

Pudemos nos posicionar também sobre a questão do real, estudada em Arrigucci, onde pudemos perceber as relações que temos com as palavras e as imagens, partindo de uma visão de “real” enquanto subjetiva e questionável.

Concluimos que a realidade que o cinema exhibe é uma impressão da realidade, pois o objeto que este revela, nunca será o objeto real, mas, uma determinada interpretação fornecida por ele. Dessa maneira, do mesmo modo que a literatura faz uso da narrativa para mostrar uma determinada realidade através das palavras, o cinema também a realiza, mediante as imagens e os sons. O real é tema recorrente nos escritos de Cortázar e tratar dele se mostrou fundamental. Cenas aparentemente banais são rasgadas por um episódio insólito que altera a ordem estabelecida e expõe uma dimensão estranha do “real”. Pudemos concluir como Cortázar discute as questões de forma metaficcional quando constrói um texto que possui como tema a imbricação dos dois planos (ficcional e “real”) através da sobreposição de dois universos temporais e espaciais diferentes. A arte auto-reflexiva também foi analisada através de Stam e Deleuze, pois chama a atenção dos leitores, de maneira provocante, para seus próprios artifícios. Arte esta que também esteve presente nos diretores aqui analisados que se propuseram a adaptar o escritor.

A literatura é um sistema (ou subsistema) integrante de um sistema cultural mais amplo, estabelecendo diversas relações com outras artes e mídias. A diversidade de meios e a hibridação de linguagens exigem um leitor que não se prenda às letras, mas esteja aberto à diversidade de suportes pelos quais a literatura circula, bem como as suas combinações com outras artes. Este estudo examinou então estas relações da literatura com a narrativa audiovisual do cinema. Em sua narrativa, Julio Cortázar questiona o ato de narrar, utilizando-se da metalinguagem em seu texto literário e pressionando os limites da escrita, refletindo sobre os processos de criação, com uma espécie de auto-consciência crítica. Ao interrogar-se e interrogar ao leitor sobre os limites da palavra, os limites do tempo e do espaço também estão em jogo, rompendo com a linearidade dos discursos. Desta maneira, parece que a intenção do autor é de criar leitores “cúmplices”, que se permitem também romper as vias tradicionais de leitura, montando os fragmentos de ficção dos quais se constituem os textos de Cortázar.

O diálogo entre a linguagem literária e a fílmica foi observado principalmente a partir das relações dos textos de Cortázar levando em conta o caráter metaficcional da narrativa. Tendo isso em vista, buscamos tratar a adaptação fílmica dos escritos do escritor argentino levando-se em consideração as peculiaridades de cada meio, de cada código e de cada narrativa empregada em

ambos os casos, num diálogo entre duas linguagens. Pudemos concluir que o texto traduzido esteve, desta maneira, sujeito à recepção e interpretação de seu tradutor que o recriou, ou *transcriou*, com outros meios, para outra linguagem, dando forma a outra obra, a outro objeto. Pudemos então perceber, a partir desta perspectiva, que tradução não é uma simples recepção. É formar noutra língua, reformar na tradução a arte do original, aonde os textos vão se interligando, dialogando e se traduzindo. Quando o roteirista/cineasta é capaz de encontrar um equivalente criativo para transpor as palavras em imagens e, portanto, traduzir o espírito e a emoção enlaçados entre ambas, neste momento o filme foi capaz de se destacar das palavras escritas, pois as imagens assumem uma identidade própria, mas que ainda que fica pode fazer uma rememoração ao texto, convertendo-se ao mesmo tempo em algo diferente e original. Com a noção de *texto* estudada aqui pudemos conceituar o cinema não como uma imitação da realidade, mas como um *artefato*, um *constructo*, numa parceria que se dá entre o roteirista/cineasta e o escritor. O texto, assim, não se dá uma co-existência de significados, mas como uma passagem, um “atravessar”, assim ele não responde a uma interpretação, mas a uma explosão, a uma disseminação.

Pudemos concluir também que *adaptar* é ajustar, alterar, e que isto pode ser realizado de diferentes maneiras, como uma apropriação sem repetição. Para tanto voltamos ao estudo da *mímesis*, que foi fundamental para se entender que a criação de verossimilhança é uma vocação da obra dentro de uma concepção de *mímesis* que, em sua relação com a realidade, se vê como uma rua de mão dupla – ela não só recebe o que vem da realidade como é passível de modificar nossa própria visão de realidade. Analisando as adaptações enquanto obras *multilaminadas* e direta, elas estão abertamente ligadas a outras obras reconhecíveis. Pudemos ver como trabalhar com adaptações foi pensar sobre elas como um trabalho de *palimpsestos*, assombrado a todo o momento por outros textos também adaptados. A partir destes conceitos pudemos ver em *Blow-up* (1966) a relação entre arte e realidade. Algumas vezes a realidade pode se apresentar como a mais estranha fantasia de todas. No filme, a cada ampliação das fotos, a realidade se mostra. E quanto mais se ampliam as fotos mais as imagens se parecem com pinturas abstratas, onde a significação não está lá primeiramente, nós é quem a buscaremos. O cinema é construído a partir de imagens e de montagens que nos são oferecidas para que possamos criar uma narrativa, uma

“realidade”. A verdade não é verdadeiramente visível, quando vemos uma imagem, as interpretamos, construindo aquilo que vemos. As imagens nunca nos são dadas diretamente, para que possamos interpretá-las. Concluímos que, no texto-fonte de Cortázar, existem várias camadas de representação, que separam os fatos possíveis de acontecer dos enredos fantásticos e da imaginação dos personagens. Vimos isto com o diretor Michelângelo Antonioni, que tratou do real como algo como a *insistência* de um “real”, pois, a realidade é *decupada* em camadas, das quais percebemos, em geral, apenas a mais superficial. Buscamos compreender como o seu tecido audiovisual questiona a relação entre real e imaginário e da relação entre arte e realidade. Partindo destas questões, pudemos chegar à conclusão de que o cinema, sistemática e necessariamente realista, é também necessariamente sempre fantástico: é o que permite emergir da mais elementar realidade um *algo a mais*.

Estudamos também como o diretor Jean-Luc Godard nos mostrou um modo alternativo de contar histórias mediante o audiovisual, numa ruptura com uma tradição literária e cinematográfica e as categorias formais de espaço e tempo. No conto de Cortázar, uma situação fortuita, uma exceção, se transforma em hábito. As pessoas, presas a um engarrafamento interminável, se acostumam, com alguma exceção, a uma nova forma de vida, assim como parece que, de um modo geral, todos se adaptam às situações, por mais estranhas e inverossímeis que pareçam, no nosso cotidiano. O diretor de aproveitou deste tema central para realizar uma transcrição dos escritos de Cortázar e transformá-los em um filme que joga como o equivalente cinemático de um *hipertexto*. Godard, em *Weekend* (1967) localiza-se em meio a um contínuo turbilhão de transformação intertextual, de textos gerando outros textos, de imagens gerando outras imagens, de sons gerando outros sons, em um processo infinito de reciclagem, variação e transmutação, sem um claro ponto de origem. O diretor reflete a abertura do cinema para outros campos de estudo e expressão por meio do caráter hipertextual de seu filme — das citações de obras da filosofia, da literatura, da pintura, da música, da fotografia. Pudemos concluir então que o autor, para Godard, é não um obstáculo, mas um veículo para a reflexão política — é o autor que rompe com os limites do quadro, expõe o cinema à realidade que o produz, questiona as formas convencionais de representação.

O diretor Luciano Moura compartilhou de uma visão dual da realidade, utilizando o material outorgado por Cortázar das vivências cotidianas com o objetivo de mostrar o maravilhoso existente em uma realidade polifórmica e inapreensível, em seu curta-metragem *Os moradores da rua Humboldt* (1992). Se utilizando de coordenadas espaciais e temporais que desafiam as concepções tradicionais de tempo e espaço, lhe foi possível fazer uma compilação de trechos dos diferentes contos de *Histórias de Cronópios e de Famas* e ainda assim formar uma história perfeitamente compreensível para o espectador dentro deste universo de tipo *fantástico*. A linguagem do filme se desenvolve a partir do projeto, ainda que implícito, de contar a história inspirada no conto de Cortázar, inclusive com a utilização de citações diretas de trechos do texto-fonte. Há a criação de uma estrutura narrativa que marca a relação com o tempo e o espaço. A câmera não apenas se desloca pelo espaço como também o recorta: filma fragmentos amplos, pequenos ou detalhes que ilustram o que é descrito na narração. *Os moradores da rua Humboldt* (1992) trabalha com a mistura dos tempos passado/presente/tempo futuro, intercalando a narrativa clássica, no presente, com *flashbacks* e *flash-forwards* para narrar a história. Como uma interpretação criativa, pudemos qualificar o filme também como uma espécie de *retrabalho* abertamente reconhecido do texto-fonte de Cortázar, uma transposição cinematográfica com a passagem de um campo baseado na escritura a um que utiliza sons e imagens. Concluimos também que Luciano Moura conseguiu encontrar um equivalente criativo e, portanto, traduziu o espírito e a emoção enlaçados entre as palavras. Uma espécie de *osmose* de sensações e dos espaços acabou por configurar uma realidade ambígua, de limites indeterminados, numa oscilação entre o “real” e o irreal, determinando o efeito de *fantástico* que toma conta do espectador, ao envolvê-lo na visão ambígua dos personagens.

No texto-fonte de Cortázar que serviu de inspiração ao diretor Guilherme de Almeida Prado para a realização da transcrição cinematográfica *A hora mágica* (1998), pudemos perceber o enlace entre o real e o imaginário, a forma como a realidade mais prosaica se vê invadida de súbito por algum elemento fantástico. Pelo jogo de ambivalências que impõe ao observador, fez-nos pensar sobre a relação *palimpsestosa* que estabelecemos com as imagens. Utilizando-se do tema central, da idéia do real e o irreal apresentada no conto como a metáfora—título *Troca de luzes*, de sua linguagem cinematográfica e dos diálogos de

Cortázar, o diretor e roteirista produziu seu filme. Como em Cortázar, o cinema que interessa Prado é o cinema como invenção lúdica. Mas aqui não se trata de uma busca em espiral, em expansão constante, em que se arrisca sempre, ao se pôr em xeque a própria linguagem com a qual se empreende a indagação sem fim de um alvo transcendente. Pudemos concluir que o filme de Prado possui a intertextualidade que nasce de um diálogo entre vozes, entre consciências e entre discursos, como uma multiplicidade que se relaciona sem o intuito de anulação, de compartilhamento para algo além, gerando assim novos discursos, mas se utilizando de uma narrativa mais próxima da clássica. A intertextualidade do filme pôde também ser compreendida como uma série de relações de vozes, que se intercalam e se orientam por desempenhos anteriores, originando um diálogo no campo da própria língua, do cinema, dos gêneros narrativos e dos estilos.

De acordo com as análises aqui realizadas sobre linguagem e narrativa, no que tange a adaptação cinematográfica a partir da literatura, poderíamos afirmar que a adaptação fílmica não se restringe em recortar o texto fonte e remontá-lo de maneira diferente, nem simplesmente ilustrá-lo através de um novo meio. Ela perpassa a exploração das possibilidades que o texto lido sugere, bem como a escolha das opções que a nova linguagem propicia ao tradutor em sua recriação. Assim, ao realizar uma adaptação, o tradutor cria um imaginário próprio, mas, em diálogo com o imaginário do texto-fonte para realizar sua tarefa.