

Reflexões a respeito da adaptação fílmica do Diabo do romance *O Exorcista*, de William Peter Blatty¹

João Vitor Temóteo Viana*

1. Introdução

O presente artigo pretende responder a algumas questões relacionadas ao processo de adaptação fílmica da figura diabólica contida no romance *O Exorcista* (1971), do escritor norte-americano William Peter Blatty, para o filme homônimo dirigido pelo também estadunidense William Friedkin e lançado no ano de 1973. Os pontos de esclarecimento são os seguintes: quem pode ser considerado o responsável pela adaptação?; por que ela foi feita?; quando foi feita?; em que lugar ela foi realizada?; o longa-metragem identifica-se como uma adaptação?; e, por fim, entre o romance e o filme, qual obteve maior impacto e repercussão entre o público?

Tais questionamentos baseiam-se nas reflexões de Linda Hutcheon (2013) e Patrick Cattrysse (1992) a respeito do fenômeno adaptativo, as quais foram empregadas como pressupostos teóricos deste trabalho. Ambos os autores partem do princípio de compreender a adaptação fílmica enquanto uma forma de tradução, ou seja, uma transcodificação, dotada de criatividade, de um sistema de signos para outro, e os dois teóricos entendem que, ao analisar uma adaptação, devemos ter em mente a obra que foi adaptada.

Esta ideia é posta não com o objetivo de estabelecer uma hierarquia entre os textos com base no critério da suposta fidelidade à obra de partida,

¹ O artigo em questão é uma versão resumida de algumas seções contidas na dissertação *Representações do Diabo na Literatura e no Cinema: O caso da adaptação fílmica de O Exorcista e sua recepção no Brasil*, defendida por este autor em 2023 no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

* Universidade Federal do Ceará

mas para elucidar de quais maneiras duas ou mais expressões artísticas contam “a mesma história” com recursos, objetivos e contextos distintos. As quatro primeiras indagações citadas anteriormente — Quem, Por quê, Onde e Quando — relacionam-se com mais força ao que foi dito por Hutcheon (2013), enquanto as outras duas — a autoidentificação de uma adaptação e o seu impacto no comparativo com o texto adaptado — apresentam maior conexão com os estudos de Cattrysse (1992).

Para justificar a empreitada aqui observada, citamos o fato de que a tradução fílmica impõe ao estudioso algumas problemáticas que, em comparação com a tradução interlinguística, aparecem de modo diferente, sobre as quais esta pesquisa possibilita discussões. A título de exemplificação, pode-se indagar quem é responsável pela tradução, isto é, quem pode receber a alcunha de tradutor e, quanto à tradução de uma única personagem (o foco deste trabalho), quais os profissionais envolvidos na produção que podem ser chamados de tradutores. Em termos metodológicos, a presente pesquisa caracteriza-se como bibliográfica e descritiva, com cunho analítico, inserida nos estudos de Literatura Comparada e em constante diálogo com o campo dos Estudos da Tradução.

No tocante ao enredo das duas obras, acompanha-se a história de Chris MacNeil, atriz e mãe divorciada, que passa a vivenciar desespero e pavor quando Regan, sua filha de 11 anos, começa a demonstrar atitudes incomuns, como o uso excessivo de expressões de baixo calão e comportamentos considerados blasfemos e sexualmente explícitos, além de acontecimentos perturbadores ocorrerem em redor, tais como barulhos estranhos na casa e a morte do amigo e colega de profissão de Chris, Burke Dennings.

Após recorrer a todo tipo de auxílio médico e nenhum surtir efeito significativo, Chris acaba por concluir que o problema de Regan não é clínico, mas diz respeito ao campo espiritual, acreditando que todos os inexplicáveis e horripilantes fenômenos se devem a uma possessão de sua filha por um espírito demoníaco. Como última cartada, Chris busca a ajuda de Damien Karras, padre que, ao lidar com o luto pela morte da mãe, enfrenta dilemas relacionados à sua fé, mas que se torna uma esperança para a salvação de Regan e sua família. Em meio a esse cenário, o detetive Kinderman cruza o caminho de todos ao investigar as circunstâncias de

falecimento do já citado Burke, lidando, assim, com uma história marcada pela ausência de lógica, racionalidade e sobriedade.

Karras passa a estudar a natureza dos fenômenos que acontecem à Regan e, após permissão das autoridades do Vaticano, decide empreender um ritual de exorcismo na menina, com o auxílio do padre Merrin, por acreditar que tal prática pode auxiliar na retomada do bem-estar do jovem MacNeil. Depois de horas de um processo desgastante, os dois padres vêm a falecer durante o ritual, porém, Regan volta ao seu estado normal e pode, junto de sua mãe, retomar sua vida. Por fim, em dúvida ante as evidências encontradas sobre o caso de Dennings, o detetive Kinderman opta por encerrar as investigações.

2. Pressupostos teóricos

2.1 Adaptação — Repetição com variação

Para embasar as discussões acerca do fenômeno da adaptação, as reflexões feitas por Linda Hutcheon (2013) serão de vital relevância. Em *Uma teoria da adaptação*, livro originalmente publicado em 2006, a autora propõe-se a caracterizar o fazer adaptativo, considerado fundamental para o imaginário humano, haja vista a necessidade, por parte dos indivíduos, de recontar (e, com isso, ajustar e alterar) determinadas histórias. Ao longo dos seis capítulos que compõem o referido livro, a autora discute questões essenciais no tocante à compreensão de uma adaptação, as quais seriam: o que é adaptar; quem são os responsáveis por esse processo; por quais maneiras ele pode ser feito; e como os interlocutores recepcionam a adaptação, tendo em vista a influência dos aspectos temporal e espacial da produção e da recepção desse tipo de obra.

De início, Hutcheon (2013) esclarece que o fenômeno da adaptação diz respeito à transcodificação, dotada de criatividade, de um sistema de comunicação para outro, podendo envolver modificações entre gêneros, mídias, idiomas e culturas. Nesse sentido, a teórica expõe três concepções acerca de adaptação que se relacionam: “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2013, p. 30-31). De modo a combater a perspectiva que prega a fidelidade plena de uma adaptação perante o texto adaptado, a autora defende que se estude a adaptação não somente como algo autônomo,

mas como uma efetiva adaptação, sempre tendo em mente a obra que serviu como ponto de partida.

Dito de outro modo, para Hutcheon (2013), deve-se entender que a adaptação possui caráter “palimpsestuoso”, isto é, um texto no qual se nota a presença de outro texto, uma visão eminentemente dialética e intertextual. A estudiosa propõe tal perspectiva não com o intuito de estabelecer juízo de valor entre as obras por meio de suas diferenças, mas de conseguir observar como os textos realizam seus objetivos, em face dos recursos disponíveis. Para Hutcheon (2013, p. 28), “adaptação é repetição, porém repetição sem replicação”.

Estabelecido um entendimento geral sobre o que seria adaptar, Hutcheon (2013) parte para tentar responder quem seriam os responsáveis pela produção de uma adaptação. Esse tópico torna-se mais complexo na medida em que se lida com adaptações para o modo performativo ou interativo, haja vista o variado número de pessoas que participam do processo, o que faz com que realizar uma adaptação tenha caráter coletivo.

Quando se pensa em um texto cinematográfico (um dos *corpora* desta pesquisa), questiona-se quem seria o adaptador, o tradutor. Nesse caso, Hutcheon (2013) defende que dois profissionais sejam vistos como os principais realizadores da adaptação, o diretor (pelo fato de ser sua visão global que orientará o projeto) e o roteirista (autor do texto que dará início ao processo). Ainda no que tange à produção de adaptações para o modo mostrar, a autora aponta para a heterogeneidade típica dessa situação, pois, dentro de um processo maior de adaptação (do romance para o filme, no nosso caso), outras pequenas adaptações irão ocorrer, como a própria autora esclarece:

Há um distanciamento progressivo do romance adaptado à medida em que o processo avança da escrita do roteiro para a filmagem em si (quando designers, atores, cinegrafistas e diretores entram em cena), e então para a edição, quando som e música são acrescentados à obra como totalidade. (HUTCHEON, 2013, p. 122)

Percebe-se, então, o caráter multifacetado do fenômeno adaptativo, o qual, segundo Katerina Perdikaki (2018, p. 170), caracteriza-se como um processo colaborativo com multicamadas que se baseia na contribuição criativa de quem está envolvido.

Em seguida, Hutcheon (2013) discorre sobre as razões para que uma adaptação seja feita. Dentre as mais importantes, encontram-se as motivações de ordem econômica, isto é, os atrativos financeiros que podem vir com a adaptação de um texto comercialmente bem-sucedido, como um livro *best-seller*, no caso de *O Exorcista*: “De outro ângulo econômico, as formas de arte colaborativas de alto custo, como óperas, musicais e filmes, buscarão apostas seguras num público já pronto – e isso geralmente significa adaptar” (HUTCHEON, 2013, p. 126). A partir dessa perspectiva econômica, quando se trata do cinema, o estúdio representa o ponto de ligação entre a produção da película e os grupos investidores. Por conta dos aspectos financeiros, Hutcheon (2013) comenta que é comum que o roteiro acabe tornando-se um elemento de menor importância, em detrimento das vontades dos representantes do estúdio, que visam, acima de tudo, o lucro.

Outra motivação para que se adapte determinada obra é o que a autora chama de capital cultural, o qual diz respeito à adaptação de textos já consagrados, canônicos em um determinado contexto, com o intuito de ganhar respeitabilidade e gerar expectativa no público por meio do respaldo que a obra adaptada possui. Seria o caso, por exemplo, de adaptações de autores como William Shakespeare, Machado de Assis ou Clarice Lispector, mas não o de *O Exorcista*, visto que Blatty não possuía qualquer tipo de relevância no âmbito literário até então. Outrossim, Hutcheon (2013) ressalta que as razões pessoais dos adaptadores na empreitada em questão não devem ser ignoradas, o que torna relevante, para o estudo da adaptação, o conhecimento de determinadas informações biográficas que auxiliem na construção de sentido do texto. Dessa forma, “(...) a adaptação nos ensina que, sem abordar o processo criativo, não podemos entender por completo a necessidade de adaptar e, portanto, o próprio processo de adaptação. Nós precisamos saber ‘por quê’” (HUTCHEON, 2013, p. 151).

Uma adaptação, assim como qualquer discurso, não está em um vazio. Ela se insere em uma sociedade, em uma cultura, em um espaço e em um tempo. Na medida em que a adaptação é aqui considerada como “repetição com variação”, diferentes circunstâncias vão impactar diretamente em como essa mudança ocorre, dentre elas, informações contextuais. Contexto, na linha de pensamento de Hutcheon (2013), compreende diversos aspectos, como a materialidade da mídia, o modo de engajamento e os elementos ligados à apresentação, como a propaganda e os

envolvidos na adaptação. Contudo, os mais destacados pela autora são o tempo e o espaço social. No que diz respeito ao tempo, este elemento pode mudar radicalmente as circunstâncias de compreensão, seja em um curto período, seja dentro da mesma cultura do texto de partida.

Assim como o tempo, o espaço social é um elemento essencial para a recepção de uma adaptação. Em um cenário de globalização, com o avanço dos meios de comunicação e do contato entre diferentes culturas, Hutcheon (2013) aponta que a adaptação transcultural (quando o texto adaptado é de um país e cultura, enquanto a adaptação pertence a outro país e à outra cultura) tornou-se um fenômeno comum. As adaptações transculturais podem promover mudanças nas políticas ligadas à raça e aos gêneros, muitas vezes descartando aspectos considerados problemáticos ou inaceitáveis, ou fazendo cortes devido a problemas ligados à censura política. Como afirma a autora, até em uma mesma cultura, as alterações podem ser tão significativas que a adaptação deva ser considerada transcultural. Nesses casos, outros fatores atuam para promover as modificações, como o tempo.

2.2 Cattrysse – a identificação da adaptação

Em suas reflexões sobre o processo de adaptação fílmica, Patrick Cattrysse (1992) aproxima esse fenômeno dos Estudos da Tradução ao pontuar que não há motivo para a limitação da concepção de tradução a relações interlinguísticas, na medida em que traduzir é um “fenômeno semiótico de natureza geral” ²(CATTRYSSSE, 1992, p. 54, tradução nossa). Dessa forma, para o respectivo teórico, analisar um filme enquanto uma forma de tradução encontra respaldo no fato de que os Estudos da Tradução e os Estudos da Adaptação Fílmica convergem para um ponto em comum, ao se debruçarem sobre a “transformação de textos fontes em textos-alvos sob alguma condição de ‘invariância’, ou equivalência³” (CATTRYSSSE, 1992, p. 54, tradução nossa).

No trabalho em questão, Cattrysse (1992) dá continuidade a uma série de estudos desenvolvidos anteriormente, nos quais o autor deteve-se sobre o fenômeno da adaptação fílmica com filmes *noir*, tendo como base as

² No idioma original, em inglês: “(...) a semiotic phenomenon of a general nature”.

³ No idioma original, em inglês: “(...) the transformation of a source into target texts under some condition of ‘invariance’, or ‘equivalence’”.

considerações de Itamar Even-Zohar e a sua proposição dos chamados polissistemas (PS). Assim, Cattrysse (1992) defende a relevância dessa noção para as análises de adaptações cinematográficas e de traduções em geral, propondo um método a ser seguido para a realização de futuras empreitadas.

Quando aborda a funcionalidade das adaptações, Cattrysse (1992) procurou observar se as adaptações se apresentavam ao público como tais, enquanto adaptações de outras obras, e se elas eram assim compreendidas por quem as apreciava. Ao final, Cattrysse (1992) notou que, em geral, os filmes *noir* identificavam-se enquanto adaptações, mas destacavam, primeiramente, o fato de serem um filme, feito por um diretor e um produtor, só mudando quando se tratava da adaptação de uma obra com prestígio. Quanto aos estudos das relações entre as funções e as políticas de adaptação, Cattrysse (1992) aponta que a adaptação pode ocupar dois papéis: ela provavelmente será considerada conservadora caso o gênero da obra adaptada detenha uma posição estável, e ela terá grandes possibilidades de ser inovadora se o gênero fílmico em questão se encontrar ameaçado.

Ainda no que tange a essas funções da adaptação na seara fílmica, Patrick Cattrysse (1992) enaltece o estudo do que ele compreende como “atividades parafílmicas”, formas pelas quais uma adaptação fílmica apresenta-se ao público por meio de outros elementos que vão além do filme em si, como críticas em jornais, *trailers* e qualquer atividade de promoção.

3. Análise

Os questionamentos levantados por Hutcheon (2013) acerca do fenômeno adaptativo foram utilizados como base para a realização deste trabalho. Assim, quatro tópicos considerados essenciais serão debatidos: quem deve ser considerado responsável pela adaptação de *O Exorcista* para o cinema; as motivações para a realização dessa obra; os contextos espaciais e temporais norte-americanos e brasileiros do momento em que a adaptação fílmica foi produzida e lançada oficialmente; e por quais caminhos os adaptadores seguiram na transposição no que diz respeito à transposição da figura demoníaca para o âmbito cinematográfico. Com base nas reflexões de Cattrysse (1992), procurou-se observar se o longa-metragem *O Exorcista* identifica-se, de modo explícito, enquanto uma adaptação e as justificativas

para as diferenças entre romance e filme, além de averiguar qual dos dois textos obteve maior impacto social e cultural.

3.1 Quem?

Uma das preocupações iniciais tidas no começo dessa pesquisa foi definir se havia alguém que poderia ser considerado responsável pela realização da adaptação cinematográfica, isto é, quem deveria receber a alcunha de tradutor do romance para o cinema. Nesse quesito, as propostas de Hutcheon (2013) em relação a esse impasse serviram de base. A autora acredita que, em termos de uma produção do modo performativo, os dois profissionais que devem ser considerados responsáveis pela adaptação são o diretor e o roteirista, por ser a visão deles que orientará a produção de modo geral.

No caso de *O Exorcista*, tem-se William Friedkin e William Peter Blatty (que também foi o produtor do filme), respectivamente – nota-se um caso curioso, já que Blatty atuou aqui como seu próprio tradutor. Além dos aspectos relacionados ao processo de direção do longa-metragem (como técnicas de filmagem), Friedkin fez questão de ter a palavra final no que tange à produção da obra de maneira geral, como trilha sonora, maquiagem, entre outros aspectos. Já Blatty, ao elaborar o roteiro (com constantes intervenções de Friedkin), definiu quais elementos do romance seriam adaptados e de que forma, fornecendo o ponto de partida necessário para a estruturação do filme.

Haja vista o foco dessa empreitada residir na tradução da figura demoníaca, seria um equívoco não mencionar a contribuição de outros indivíduos para a construção dessa personagem. Destaca-se a atriz que interpretou Regan, Linda Blair, a qual, apesar da idade e da falta de experiência no campo da atuação, desempenhou seu papel de forma vigorosa e impressionante. Além de Blair, outra pessoa que merece crédito pela adaptação do Diabo é Dick Smith, que trabalhou na maquiagem da menina e foi quem criou o rosto transfigurado de Regan enquanto possuía pela entidade demoníaca. Como afirma em entrevista para a revista *Cine Fantastique* (BARTHOLOMEW, 1974), Smith manteve constante diálogo com o time de efeitos especiais, liderado por Marcel Vercoutere, que igualmente deve ser enaltecido, haja vista estar sob sua alçada as manifestações mais físicas do demônio, como a levitação.

Na sequência, deve-se ressaltar a valiosa contribuição da numerosa equipe de efeitos sonoros, composta por nomes como Robert Knudson e Chris Newman (vencedores do Oscar de Melhor Som, em 1974, em virtude do que foi desenvolvido nessa obra), primordiais para a geração de suspense e angústia no telespectador. Na seara do trabalho de som, encontra-se a performance de Mercedes McCambridge, responsável pela voz gutural e raivosa do demônio. Por fim, mencionam-se as aparições de Eillen Dietz, atriz que foi caracterizada como a entidade diabólica Pazuzu.

Esse caráter coletivo da adaptação de uma obra para outra pertencente ao modo mostrar é destacado por Hutcheon (2013), quando esta pontua que, nesse tipo de ocasião, várias adaptações acontecem em meio ao processo adaptativo maior, aquele que diz respeito somente à passagem do que está no romance para as telas. Entretanto, para fins metodológicos, William Friedkin foi considerado o nome mais significativo para a produção da adaptação, visto que o diretor participou ativamente de todas as etapas citadas anteriormente.

3.2 Por que?

Em relação às motivações para a realização da adaptação cinematográfica de *O Exorcista*, a razão mais óbvia é a busca por ganhos financeiros em cima de um texto de expressivo sucesso comercial e de grande popularidade. Friedkin e Blatty jamais disseram algo que confirmasse essa visão, mas não seria inadequado considerá-la. Os ótimos números de bilheteria atingidos por *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968) já indicavam a expectativa de parte do público por histórias envolvendo os feitos diabólicos e, com o caminho aberto, *O Exorcista* adentrou de vez no imaginário popular.

Nesse sentido, Peter Biskind (2009) coloca o filme de Friedkin junto a *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, 1972) como os filmes que estiveram na vanguarda da nova era da produção cinematográfica norte-americana que se iniciava nos anos 1970, a dos *blockbusters*, filmes com grande orçamento que buscavam atingir o máximo de arrecadação possível, tornando-se verdadeiros fenômenos culturais – obras como *Tubarão* (*Jaws*, 1975) e *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, 1977) viriam confirmar essa tendência.

Biskind (2009) acrescenta que William Friedkin desenvolveu-se no meio de uma geração de cineastas como Francis Ford Coppola, Woody Allen, Peter Bogdanovich e Stanley Kubrick, cujo objetivo principal, inicialmente,

seria produzir um cinema dito autoral: inspirados nos preceitos da *Nouvelle Vague* tanto francesa quanto italiana (nomes como Jean-Luc Godard, Federico Fellini e François Truffaut eram vistos como modelos a serem seguidos), esses jovens diretores buscavam imprimir o máximo de seu pensamento artístico na expressão de problemas e mazelas sociais, propondo que o diretor fosse compreendido com o mesmo destaque que o escritor de uma obra literária. Entretanto, a virada para a década de 1970 altera tal perspectiva, colocando o dinheiro e a repercussão popular como metas a serem atingidas, em detrimento de um cinema mais original e pessoal. Quando perguntado por William Crouch (1974), após a estreia de *O Exorcista*, se se considerava um autor, Friedkin nega, afirmando ser apenas um “*filmmaker*”, um simples “fazedor de filmes”.

Para além de razões econômicas, algumas circunstâncias pessoais de Blatty e de Friedkin podem ser mencionadas como motivadoras para a produção do filme. Blatty dava ao romance uma aura catequética e moralista, cuja principal intenção, como lembra Cull (2000), era fazer com que as pessoas aceitassem a existência e a ação do Diabo e que, dessa forma, voltassem aos desígnios de Deus. Na medida em que foi produtor e roteirista do longa-metragem, seria esperado que tais intenções fossem mantidas na adaptação, ainda que em um grau de menor intensidade, devido à presença de Friedkin – este, por sua vez, declarava que sua obra objetivava levantar dúvidas quanto à possessão, e não propagar certezas (AMADO; JUNIOR, 2013).

A biografia dos dois possui pontos de contato que podem auxiliar na compreensão de *O Exorcista*. Biskind (2009) ressalta que William Peter Blatty e William Friedkin eram filhos de imigrantes, tiveram infâncias difíceis por conta da condição econômica de suas famílias e sofreram com a perda de suas mães. Todos esses pontos (especialmente o último) estão presentes no filme por meio da personagem de padre Karras, clérigo que sofre com a falta de fé em Deus desencadeada pelo luto com a morte da mãe. Ou seja, é possível que Friedkin e Blatty tenham participado da produção dessas obras como uma forma de lidar com a dor e a tristeza advindas da ausência das progenitoras.

3.3 Onde? Quando?

Seria leviano atribuir o estrondoso sucesso de *O Exorcista* exclusivamente à sua qualidade técnica, na medida em que o contexto sociocultural em que o filme foi produzido e lançado desempenhou função preponderante nessa repercussão (o livro beneficiou-se igualmente disso). Hutcheon (2013) destaca que elementos contextuais, em especial, tempo e espaço, influenciam de maneira decisiva como o público-alvo de uma adaptação recebe-a e que interpretações a ela são atribuídas, o que não foi diferente com a obra em questão.

O romance *O Exorcista* e sua adaptação cinematográfica foram realizadas por indivíduos estadunidenses, inseridos no contexto da sociedade norte-americana do início dos anos 1970. Naquele momento, os Estados Unidos vivenciavam importantes transformações nos campos social e cultural. A década anterior tinha sido marcada pela movimentação intensa de grupos de direitos civis contra a discriminação racial, com destaque para a figura do pastor Martin Luther King Jr.

Os anos 1960 também sinalizaram o fortalecimento do movimento feminista, com a chamada Segunda Onda do Feminismo, na qual diversas mulheres passaram a protestar contra a opressão sexista que as relegavam exclusivamente ao ambiente doméstico, além de reprimir as mínimas expressões de sua sexualidade e de tentar impor controle sobre seus corpos. Nesse sentido, a comercialização da pílula anticoncepcional e a descriminalização do aborto, pela Suprema Corte do país, em todo território americano trouxeram à tona amplas discussões acerca da autonomia que a mulher possui em relação a si mesma (LAROCCA, 2016).

O papel que a figura feminina ocupava na sociedade igualmente se tornou alvo de debates, já que o número de divórcios aumentou consideravelmente, o que modificou parte da constituição familiar dos norte-americanos, com muitas mulheres passando a criar seus filhos sozinhas, além de deixarem o âmbito caseiro e ingressarem no mercado de trabalho (LAROCCA, 2016).

A juventude norte-americana, por sua vez, especialmente aquela ligada ao meio universitário, rebelou-se contra o moralismo e os tabus sociais da geração anterior, ao aderir a uma postura mais flexível quanto ao sexo e ao uso de substâncias entorpecentes, como o LSD. As atrocidades que ocorriam há anos no sudeste asiático, com a Guerra do Vietnã, com vasta cobertura pela mídia local, serviram para inflar os clamores por uma

sociedade voltada ao pacifismo. A intitulada Contracultura, na figura do movimento *hippie*, tomou as expressões culturais do país, em especial a música, pregando o amor para com os demais e a convivência harmoniosa com a natureza.

A partir dos anos 1960, o Ocidente passa a apresentar maior interesse por assuntos ligados ao esoterismo e ao ocultismo, assim como temas relacionados à espiritualidade do ser humano. Na onda de contestação a tabus e pensamentos tradicionais, ditos arcaicos, a crença em Deus (nos moldes do Cristianismo) também foi abalada, como mostra o questionamento que estampa a capa da edição de outubro de 1966 da revista norte-americana *Time*: "Deus está morto?":

Figura 1 — Capa da revista americana Time, de 8 de abril de 1966, na qual se perguntava se Deus havia morrido, se sua relevância estaria diluída ou inexpressiva



Fonte: Site Time Magazine. Disponível em: <https://time.com/isgoddead/>. Acesso em: 23 ago. 2022.

As expressões artísticas não ficaram de fora da onda diabólica. Trabalhos como *As Bodas de Satã* (*The Devil Rides Out*, 1968) e *O Bebê de Rosemary* colocaram nas telas todo o temor e a conspiração em volta da ação de supostos adoradores do Diabo, que não tinham qualquer tipo de barreira moral para efetivar seus desejos malignos.

Diante desse maior interesse em relação ao Diabo, a Igreja Católica sentiu a necessidade de alertar seus fiéis no que tange à ação demoníaca no cotidiano humano. Em 1972, o líder dessa instituição, o Papa Paulo VI, deixava claro em suas declarações não haver dúvidas no que diz respeito à concretude do Diabo, que seria “o inimigo número um, é o tentador por excelência. Também sabemos que esse ser sombrio e perturbador realmente

existe e que ainda age com astúcia traiçoeira; é o inimigo oculto que semeia erros e infortúnios na história humana” (O DEMÔNIO, 2021). Seja com declarações de autoridades católicas, seja com manifestações artísticas, o cenário era propício para uma obra que abordasse as atrocidades de um demônio para com uma adolescente. Mais uma vez, o palco estava montado para que o Diabo ocupasse o centro dos holofotes.

O escândalo de Watergate, em 1972, trouxe à tona o nível alarmante de corrupção nas elites políticas do país, o que ocasionou uma sensação de profunda desconfiança por parte das pessoas em relação às autoridades de diversas esferas. Ademais, a luta contra as múltiplas formas de discriminação parecia não ter gerado mudanças muito significativas na sociedade, levando a sentimentos de insatisfação e decepção.

Com a virada para os anos 1970, crescia a parcela da população americana — especialmente aquela ligada ao Cristianismo — que via tais avanços sociais como uma ameaça à família estadunidense. O contexto de turbulência econômica, ampliada pela Crise do Petróleo em 1973, e a saída das tropas americanas do Vietnã, considerada vergonhosa por muitos, serviram para intensificar a insatisfação de inúmeros setores da sociedade, que viam no feminismo e em outros grupos de direitos civis os culpados pela derrocada dos Estados Unidos.

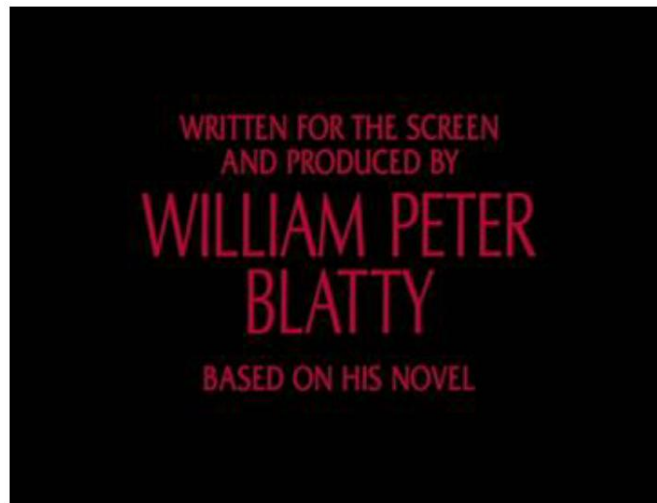
Desse modo, surgia a chamada Nova Direita Cristã, movimento reacionário no qual se destacavam figuras ligadas às denominações evangélicas americanas, que propunha o combate aos “perigos” à constituição familiar norte-americana. Para propagar sua mensagem, tal grupo fez amplo uso de ferramentas midiáticas, como a televisão e o rádio, o que facilitou a adesão de milhares de pessoas, refletindo, afinal, nos rumos políticos do país, com a eleição de Ronald Reagan para a presidência.

A cultura foi de extrema relevância para que essa visão mais conservadora dos eventos cotidianos fosse abraçada por parte da sociedade americana, com destaque para as produções de filmes e livros do gênero Horror. Através de monstros, assassinos e demônios, obras como *Halloween*, *Sexta-feira 13* e *O Exorcista* “assassinaram” a juventude liberal e promoviam um retorno aos valores tradicionais (LAROCCA, 2016).

3.4 O filme identifica-se como adaptação?

Em partes, sim. Nos créditos iniciais e finais do filme, assim como em *trailers* e encartes da versão em *DVD*, o nome de William Peter Blatty aparece em destaque, algo que não é surpreendente, não só tendo em vista o sucesso comercial atingido pelo seu livro, mas principalmente devido ao fato de que Blatty atuou como roteirista e produtor da película. Contudo, é apenas nas cenas de encerramento do longa-metragem que fica explícito que se trata de uma adaptação de um romance, informação que se encontra em um tamanho relativamente reduzido.

Figura 2 — Créditos finais de O Exorcista, em que se destaca o nome de William Peter Blatty



Fonte: Versão em DVD de O Exorcista. Disponível em: O Exorcista, 2012 (Print). Acesso em: 23 ago. 2022.

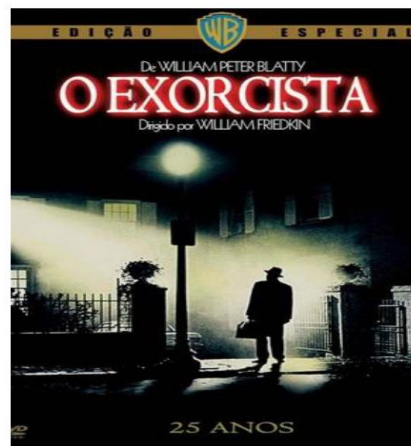
Observa-se que sequer é dito o nome do romance, constando somente a informação de que o filme é baseado na obra de Blatty. Ao analisar os créditos, nota-se que o longa-metragem opta por ressaltar suas qualidades enquanto filme em detrimento de sua condição de adaptação, vide o fato de que a película é iniciada com a frase “A William Friedkin film” [Um filme de William Friedkin], antes da menção a William Peter Blatty. Em alguns *trailers* e pôsteres de divulgação, assim como nos encartes das versões em *DVD* e *Blu-ray*, a situação modifica-se, com o nome de Blatty aparecendo em posição de maior destaque em comparação ao de Friedkin:

Figura 3 — Parte final de um trailer de O Exorcista



Fonte: Blog Bionic Disco. Disponível em: https://www.bionicrodisco.com/2014/01/07/trailer-tuesday-the-exorcist-1973/the_exorcist_trailer_title_card_1973/. Acesso em: 19 ago. 2022.

Figura 4 — Capa da versão em DVD do filme



Fonte: Site Filmow. Disponível em: <https://filmow.com/o-exorcista-t5632/>. Acesso em: 19 ago. 2022.

Apesar de possuírem diferenças no que tange ao modo como os créditos são apresentados no filme em si, tais imagens guardam uma semelhança importante com o longa-metragem, pois não fica explícito que a obra fílmica é uma adaptação de um texto literário, já que só o nome de William Peter Blatty é enaltecido. É possível alegar que isso se deve à popularidade que o autor alcançou com o seu escrito, mas não se deve esquecer as importantes funções que Blatty desempenhou na realização da adaptação.

3.5 Livro vs. Filme, em termos de impacto

É possível afirmar que a adaptação cinematográfica obteve maior repercussão e impacto cultural em comparação à obra adaptada, tanto em território estadunidense, quanto em outros países, inclusive o Brasil. Em

termos de vendas, o romance apresentou expressivo êxito, com diversos recordes sendo atingidos em vários mercados literários ocidentais. Todavia, mesmo que siga um caminho semelhante ao filme no tocante ao enredo, o livro não foi capaz de gerar a comoção que se viu com a película, a qual foi diretamente responsável por reintroduzir as pautas das ações de supostas entidades demoníacas e do exorcismo no cotidiano das pessoas e em múltiplos veículos midiáticos. O interesse pelo Diabo atingiu também o campo acadêmico, com a realização de palestras, seminários e debates que se debruçaram sobre as temáticas em questão.

Podemos questionar, então, os motivos responsáveis pela reverberação mais significativa da adaptação fílmica. Em primeiro lugar, o cinema, enquanto mídia e meio de entretenimento, possui a capacidade de alcançar um maior número de pessoas quando se compara com a literatura, já que o esforço necessário para assistir a um filme é consideravelmente menor do que para ler um livro, além do fato de que é menos custoso, em termos financeiros, comprar uma entrada para uma sessão de cinema.

Mas isso são razões de senso comum, puramente lógicas, e não agregam tanto valor à discussão, ou seja, é preciso refletir acerca de outros fatores envolvidos. Ao observar o escrito adaptado e a adaptação cinematográfica em seus respectivos campos artísticos (Literatura e Cinema), constata-se que o filme trouxe ao meio cinematográfico uma maior carga de novidade, com diversos elementos que nunca ou pouco se tinha visto até então. Como principais exemplos, tem-se que, mesmo que o Diabo não fosse uma personagem inédita nas produções fílmicas, não se tinha observado até ali uma representação demoníaca tão grotesca quanto a que ocorre no filme de Friedkin, que soube explorar ao máximo os recursos disponíveis para a construção de tal ser, como a voz e o rosto deformado do demônio. Podemos citar igualmente os efeitos especiais e as demais técnicas empregadas para retratar as façanhas sobrenaturais de Regan, consideradas inovadoras para o período, como a levitação, o arremesso de objetos pelo ar e o giro completo da cabeça. Sobre esse ponto, Biskind comenta (2009, p. 302):

Na época, *O Exorcista* parecia impossível de ser feito, os efeitos especiais necessários – levitação, possessão, poltergeists – iam muito além do que se fazia no cinema. Blatty diz: ‘Tudo funcionava muito bem enquanto era a imaginação do leitor atuando sobre o que estava na página, mas jogar aquilo na cara do espectador igual uma torta de creme vinda da tela,

dizendo: 'É isso aqui!', quer dizer, podia ser ridículo. Friedkin corria o risco de ser completamente ridicularizado. Mas nada jamais o intimidou.'

Como afirma Blatty na fala anterior, parte importante das características diabólicas é descrita de modo mais vago e impreciso, o que demanda a participação ativa do leitor para imaginar como seria a voz "rouca, gutural e cheia de veneno" de Regan possuída (BLATTY, 2015, p. 186), além do rosto contorcido "numa máscara de ira" (BLATTY, 2015, p. 124). Por uma questão estrutural, o longa-metragem tomou outras representações como modelos e foi mais específico em tais características, atribuindo traços ao Diabo que, como já dito antes, não faziam parte do imaginário do espectador cinematográfico.

Outro fator relevante para o sucesso da adaptação cinematográfica foi a sua constante presença em meios midiáticos, sendo tópicos de diversas entrevistas, críticas e debates em jornais e programas de televisão, algo determinante para elevar a expectativa e o interesse do público em apreciar a obra. Cattrysse (1992) chama tais elementos de atividades parafilmicas, as quais também atuam na recepção do espectador de um trabalho.

Bartholomew (1974) aponta que, em sua estreia, o filme de Friedkin dividiu a crítica especializada, com opiniões positivas, mistas e negativas, o que pode ter aumentado a curiosidade das pessoas em algo capaz de gerar tamanha diferença de impressões. Ainda mais decisivo para o impacto do longa-metragem do que a opinião da crítica foram as constantes notícias acerca da reação da audiência em geral. Os veículos de imprensa foram tomados com referências a pessoas que passaram mal, vomitaram, desmaiaram e até sofreram ataques cardíacos, e outras impactadas com o quão assustador para elas era o filme (BARTHOLOMEW, 1974). King (2004, p. 115) acrescenta alguns detalhes acerca dessa comoção:

As filas davam a volta no quarteirão em todas as grandes cidades onde foi exibido, e mesmo nas cidades menores onde as ruas ficavam desertas e a luz dos postes era desligada pontualmente às 19h30, foram realizadas sessões à meia-noite. Grupos da Igreja fizeram piquetes; sociólogos com seus cachimbos vaticinaram; radialistas leram segmentos da contracapa em seus programas de fim de noite. O país, na realidade, ficou possuído por dois meses.

Como mencionado acima, críticas vieram de setores religiosos, como a Igreja Católica. Em Washington, capital dos Estados Unidos, grupos metodistas distribuíram panfletos na saída dos cinemas em que se perguntava se as pessoas preferiam ser controladas por Deus ou pelas forças do Mal. Uma publicação chamada *The Christian Century* chamou o filme de “repulsivo e comercialmente explorador”, afirmando que a obra “utiliza o medo humano do Mal para criar uma resposta emocional e então prover — através dos nossos padrões protestantes — uma solução completamente impossível”. Alguns grupos até promoveram a queima de cópias do romance (BERLINER, 2010).

Profissionais da área da saúde, em especial psicólogos e psiquiatras, também rejeitaram o filme por causar certas reações adversas, como episódios de neurose documentados por Bozzuto (1975). *O Exorcista* também provocou um aumento de buscas por ajuda psiquiátrica e de pedidos de exorcismos à Igreja Católica, ambos feitos por indivíduos que alegavam estarem sofrendo com casos de possessão demoníaca.

Entretanto, ao nosso ver, a principal justificativa para as repercussões distintas dos textos de Blatty e de Friedkin reside em uma questão já debatida de forma exaustiva: as diferentes potencialidades de comoção da palavra escrita e da imagem — no caso, imagem em movimento e aliada ao som. Hutcheon (2013) afirma que obras pertencentes ao modo mostrar provocam uma resposta física mais intensa do que aquelas do modo contar, haja vista haver “uma diferença na experiência de espaço e tempo por parte do público em cada um desses modos” (HUTCHEON, 2013, p. 179), já que, com as mídias performativas, as pessoas sentam juntas em um ambiente escuro e reagem ao que é mostrado ao mesmo tempo. Nessa linha de raciocínio, Peter Brook aponta que o Cinema possui a capacidade de absorver o seu público com o potencial da imagem, pois, “quando a imagem está presente com todo seu poder, no exato momento em que está sendo recebida, somos impossibilitados de pensar, sentir ou imaginar qualquer outra coisa” (BROOK *apud* HUTCHEON, 2013, p. 180).

Com um orçamento estimado de 12 milhões de dólares, a película de William Friedkin arrecadou por volta de US\$ 441 milhões, um valor astronômico para o período, além de ter sido responsável, como aponta Biskind (2009, n.p.), por “15% da renda dos principais mercados em fevereiro de 1974”. Carrol (1990) aponta que o filme introduziu o Horror no cenário

mainstream do Cinema e foi o ponto de partida para a produção de outros trabalhos cinematográficos ligados a esse gênero, assim como “tornou o horror mais atraente aos editores” (CARROL, 1990, p. 14) ao catapultar a escrita dessas obras e da realização de suas adaptações para as telas de cinema. O romance adaptado obteve um aumento expressivo no número de vendas em solo americano a partir da estreia da película, com cerca de 5,5 milhões de cópias reimpressas em 1974, a mesma quantidade que havia vendido em três anos (BARTHOLOMEW, 1974). Carrol (1990) vai além e defende que “a influência imensa exercida sobre a indústria do cinema pelo sucesso de *O Exorcista* é até mais evidente do que seu impacto sobre o mercado literário” (CARROL, 1990, p. 15), pois o longa-metragem estabeleceu a possessão e a telecinese como temas que seriam retomados por outros trabalhos subsequentes.

4. Considerações finais

Ao analisarmos a adaptação fílmica da personagem diabólica do romance *O Exorcista* para as telas de cinema, observamos o papel preponderante neste processo do diretor do longa-metragem, William Friedkin. Sua meticulosidade em participar de todas as escolhas para a construção dos elementos da narrativa, além do desempenho demonstrado no campo da direção, foram fundamentais para que fosse perceptível, na adaptação, o seu ponto de vista. Entretanto, a contribuição de outros agentes, como os profissionais da equipe de maquiagem e efeitos sonoros do filme, mesmo que sob o comando de Friedkin, não deve ser descartada, haja vista a sua importância para a caracterização da entidade. Tal fato acentua o caráter coletivo do fenômeno adaptativo, como já mencionado em momentos anteriores.

Questões contextuais de produção e lançamento não podem ser descartadas quando analisamos a realização e a consequente publicação dos textos aqui estudados, tendo em vista sua importância nos aspectos culturais e na criação de expectativa, por parte do público, para apreciar a história de uma garota tomada por forças malignas.

Não devemos deixar de mencionar o ponto de que, apesar do sucesso comercial de ambas as outras, foi o filme que obteve maior impacto em termos de repercussão na sociedade e legado no sistema cinematográfico, em face do seu maior potencial de alcance e do grau de novidade observado nos

efeitos especiais, sonoros e visuais ligados às artimanhas da menina endemoniada. Como já foi dito, *O Exorcista* de Friedkin pavimentou um caminho para que, na sequência, inúmeras obras cinematográficas se valessem do mesmo caráter grotesco em eventuais representações demoníacas.

Por fim, é importante ressaltar que as considerações aqui tecidas não devem ser estendidas a outros textos de modo automático. O estudo do fenômeno adaptativo, seus responsáveis, os motivos para a sua concretização e outras questões relevantes necessitam ser compreendidos caso a caso, pois as circunstâncias envolvidas são distintas para cada adaptação.

Referências

- AMADO, Centro Universitário Jorge; JUNIOR, Ricardo Stabolito. O horror no cinema: a construção da sensação de medo em “O Exorcista”. **BOCC — Biblioteca Online de Ciências da Comunicação**, Salvador, v. 22, n. 4, 2013. Disponível em: <http://chile.unisinos.br/pag/junior-amado-o-horror-no-cinema.pdf>. Acesso em: 05 mai. 2022.
- BARTHOLOMEW, David. The Exorcist: The Book, The Movie, The Phenomenon. **Cinefantastique**, Forest Park, v. 3, n. 4, p. 9-21, 1974.
- BERLINER, Todd. **Hollywood incoherent: narration in seventies cinema**. Austin: University of Texas Press, 2010.
- BLATTY, William Peter. **O exorcista**. Tradução: Carolina Caires Coelho. 1. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2015.
- BLATTY, William Peter. **On “The exorcist”: from Novel to Film**. Londres: Corgi Childrens, 1974.
- BISKIND, Peter. Sympathy for the Devil, 1973. In: BISKIND, Peter. **Easy riders, raging bulls: Como a Geração Sexo-Drogas-Rock’n’Roll Salvou o Cinema**. Tradução: Ana Maria Bahiana. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009. E-book Kindle.
- BOZZUTO, James C. Cinematic Neurosis Following “The Exorcist”: Report of Four Cases. **The Journal of Nervous and Mental Disease**, Filadélfia, v. 161, n. 1, 1975. p. 43-48. Disponível em: <https://psycnet.apa.org/record/1975-29831-001>. Acesso em: 15 jul. 2022.

- CARROL, Noël. **A filosofia do horror ou os paradoxos do coração**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1990.
- CATTRYSSE, Patrick. Film (adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals. In: **Target — International Journal of Translations Studies**, Amsterdã, v. 4, n. 1, p. 53-70, 1992.
- CROUCH, William. Interview with William Friedkin. **Cinefantastique**, Forest Park, v. 3, n. 3, p. 6-13, 1974.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- KING, Stephen. **Dança macabra: o fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero**. Tradução: Louisa Ibañez. São Paulo: Planeta De Agostini, 2004.
- LAROCCA, Gabriela Muller. **O Corpo Feminino no Cinema de Horror: Gênero e Sexualidade nos Filmes Carrie, Halloween e Sexta-feira 13 (1970-1980)**. 2016. Dissertação (Mestrado em História) — Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016. Disponível em: <https://www.acervodigital.ufpr.br/handle/1884/41967>. Acesso em: 10 jun. 2022.
- O DEMÔNIO existe sim, lembram constantemente os papas. **Aleteia**, São Paulo, 03 mar. 2021. Disponível em: <https://pt.aleteia.org/2021/03/03/o-demonio-existe-sim-lembram-constantemente-os-papas/>. Acesso em: 01 mai. 2023.
- PERDIKAKI, Katerina. Film adaptation as the interface between creative translation and cultural transformation: The case of Baz Luhrmann's *The Great Gatsby*. **JoSTrans: The Journal of Specialised Translation**, Winterthur, n. 29, p. 169-187, 2018. Disponível em: https://openresearch.surrey.ac.uk/esploro/outputs/journalArticle/Film-adaptation-as-the-interface-between/99514346102346?institution=44SUR_INST. Acesso em: 17 jun. 2023.

Resumo

O artigo analisa o processo de adaptação do personagem Diabo/Regan do romance *O Exorcista* (1971), de William Peter Blatty, para o filme homônimo dirigido por William Friedkin em 1973. Fundamentado nas abordagens teóricas de Hutcheon (2013) e Cattrysse (1992), o estudo investiga como as escolhas do diretor influenciaram significativamente a transposição da obra

literária para o cinema. A pesquisa destaca, ainda, a importância de considerar os contextos temporais e espaciais que envolveram tanto a produção quanto a publicação das obras, evidenciando que tais fatores impactam diretamente as estratégias de adaptação e a recepção do enredo em diferentes mídias

Palavras-chave

adaptação fílmica; *O Exorcista*; William Friedkin; William Peter Blatty; teoria da adaptação

Abstract

This article analyzes the adaptation process of the Devil/Regan character from the novel *The Exorcist* (1971) by William Peter Blatty to the eponymous 1973 film directed by William Friedkin. Grounded in the theoretical frameworks of Hutcheon (2013) and Cattrysse (1992), the study examines how the director's choices significantly influenced the transition from literature to cinema. The research also emphasizes the importance of considering the temporal and spatial contexts surrounding both the production and publication of the works, highlighting how these factors directly impact adaptation strategies and the reception of the narrative across different media.

Keywords

film adaptation; *The Exorcist*; William Friedkin; William Peter Blatty; adaptation theory