Capítulo 2. Perspectiva Histórica (dos Preconceitos) sobre Adaptação

A adaptação de obras literárias ao cinema tem, ao longo dos tempos, sido marcada por uma impressão negativa. Neste capítulo, esboçámos (tanto quanto é possível) uma perspectiva histórica sobre os discursos produzidos a este respeito, incluindo os preconceitos que têm, de alguma forma, dificultado a compreensão do fenómeno.

A origem dos estudos sobre adaptação – a senioridade da literatura

Os primeiros estudos científicos sobre adaptação foram gerados no início do séc. XX, nos departamentos de Literatura das universidades, interessados na análise da narrativa (e.g. Ray, 2000: 39)[15]. Esta procedência marcou o seu discurso desde então: para Naremore (2000b: 2), o "departamento médio inglês" achava-se submerso numa série de "oposições binárias plenas de senso comum": literatura *vs.* cinema, alta cultura *vs.* cultura de massas, original *vs.* cópia. O mesmo sucedia em outros países. Bazin (1948: 24/5) entende que o cinema se expandiu num mesmo tempo de uma certa "decadência" da literatura, aparentemente desenhada para "um público de elites individualistas".

As ideias destes críticos eram parciais, por uma série de razões. Uma delas era a elevada consideração que reservavam às obras originais e aos seus criadores, que se tinham habituado a idolatrar: "É a (pós-) Romântica valorização da criação original e do génio criativo originador que é claramente uma fonte da difamação dos adaptadores e das adaptações" (Hutcheon, 2006: 3/4).

Outra razão tem a ver com o facto de a literatura ser anterior ao cinema. Segundo Stam (2005: 4), esta prioridade é dupla: "(a) a prioridade histórica geral da literatura em relação ao cinema e (b) a prioridade específica dos romances em relação às suas

[15] Na realidade, a maior parte da bibliografia sobre adaptação utilizada para a presente investigação foi encontrada na biblioteca do Centro de Estudos Humanísticos (Letras), e não naquela que está associada ao Departamento de Ciências da Comunicação.

adaptações". A literatura é considerada superior pelo facto de ser mais antiga e, por isso, consagrada. Por outro lado, o facto de as obras literárias precederem as adaptações leva a considerar as primeiras (originais) melhores do que as últimas (meras cópias). Como diz Naremore (2000b: 13), "todos os tipos de filme "imitativos" correm o risco de que lhes seja atribuído um baixo estatuto, ou mesmo de provocar o opróbrio crítico, porque eles são cópias de originais "culturalmente valorizados como tesouros"".

Para além disso, a procedência destes críticos "predispô[-los] a prestar atenção apenas a como uma obra funcionava dentro da tradição do seu próprio *medium*…" (Ray, 2000: 40). Para Bazin (1948: 19), estes autores falharam ao ignorar que "a literatura é apenas uma parte de um fenómeno cuja amplitude é muito maior". Assim, "as determinações muito diferentes do cinema (…) tornaram irrelevantes os métodos de análise desenvolvidos para a "literatura séria"" (Ray, 2000: 46).

Logofilia e iconofobia – entre a cultura da palavra e a civilização da imagem

A logofilia é outra causa apontada para a idolatria da literatura. Stam (2005: 5) define-a como "a valorização do verbal, típica de culturas enraizadas na palavra sagrada das "religiões do livro"". Nas tradições judaico-cristã e islâmica, a 'palavra' é associada à 'Palavra de Deus', logo, ao sagrado. Uma imagem (no sentido lato) que represente a divindade é passível de adoração *per se*, e de adoração material, o que contraria a noção de um Deus imaterial e uno. As práticas icónicas são, por isso, reprovadas ou mesmo consideradas hereges (apesar de serem frequentes na própria religião); chama-se a esta atitude "iconofobia", surgida no momento da ruptura monoteísta com o politeísmo (Sohat, 2004: 23).

Naturalmente, as culturas onde estas religiões estão profundamente enraizadas tendem a reprovar todas as artes que possam 'usurpar' a palavra, ameaçar o seu domínio ou torná-la 'impura', ao mesmo tempo que promovem a idolatria pela imagem. O carácter sagrado da palavra e o carácter profano da imagem são projectados (ainda que inconscientemente) para as artes que destes dois elementos fazem uso preferencial. Por essa razão, Sohat (2004: 24/5) pergunta:

> Poderá alguma da hostilidade para com as adaptações fílmicas de romances (…) ser rastreável de alguma forma subliminar e mediada a esta injunção bíblica contra o fetiche da imagem, o culto da veneração das estrelas e a fabricação de falsos deuses? (…) A proibição original dos "ícones[16]" é motivada por uma dupla hostilidade, em primeiro lugar em relação à idolatria

[16] No original, "graven images". Esta expressão idiomática significa, em português, 'ídolo', mas no sentido de ícone religioso (imagem ou escultura) que é idolatrado, e não no de ídolo humano, pelo que optámos pela tradução que, em nosso entender, melhor explica a ideia da autora.

> – a veneração de ídolos – e em segundo em relação ao politeísmo – a veneração de muitos deuses.

Outra questão que se coloca neste ponto é: estaremos ainda num mundo da 'palavra' ou já numa civilização da 'imagem'? Muitos autores falam no dealbar de uma civilização da imagem, impulsionada pela fotografia, pelo cinema e pela televisão. "Há quase cinquenta anos, Arnold Hauser apelidou o século XX de "A Era do Cinema"" (Ray, 2000: 49). Mas, Barthes, no texto *La Rétorique de L'Image*, afirma que:

> Hoje, ao nível das comunicações de massas, parece que a mensagem linguística está de facto presente em todas as imagens: como título, legenda, acompanhando o artigo de imprensa, diálogo fílmico, balão de banda desenhada. O que demonstra que não é muito rigoroso falar de uma civilização da imagem. Somos ainda, e mais do que nunca, uma civilização da escrita, escrita e discurso continuando a ser as condições essenciais da estrutura informativa (Barthes, 1977: 38).

Parece então lógico dizer, como observa Ray (2000: 49), que "Apesar de o filme e a televisão, e agora os computadores, terem firmemente suplantado o livro como o nosso meio de comunicação primordial, continuamos a viver num período de transição, com as duas formas, palavra e imagem, a existir lado a lado". Aliás, autores recentes, como Elliot (2004: 7), Stam (2005: 19/20) ou David Black (cit. por Stam, 2005: 20) afirmam que a palavra continua a prevalecer no próprio cinema: os filmes têm origem em textos escritos, como as fontes literárias a adaptar ou os argumentos, e regressam à forma escrita, sob a forma de artigos críticos ou académicos.

A hierarquização das artes – razão vs. sentidos

Para Stam (2005: 5), "Este preconceito cultural profundamente enraizado contra as artes visuais é rastreável (…) também à depreciação Platónica e Neoplatónica do mundo de aparências fenomenais". A epistemologia da Antiguidade e o Iluminismo hierarquizaram as artes, com base na ideia de que umas estimulavam a razão e, outras, o espectáculo dos sentidos e das aparências. O abstracto era tido como superior ao concreto, a mente superior ao corpo (Sohat, 2004: 24). Para McLuhan (1964: 99), a própria "cultura fonética fornece ao homem os meios de reprimir sentimentos e emoções no momento em que se empenha na acção". Esta repressão é, ainda hoje, vista como condição de objectividade (o que suporta a ideia de Barthes de que ainda vivemos numa civilização da palavra).

Assim, os críticos literários acusavam o cinema de incitar de novo o indivíduo a maravilhar-se com o espectáculo dos sentidos e a desviar-se da razão. Vistas como uma

"forma superior de ilustração livresca", as adaptações eram de tal forma consideradas cognitivamente inferiores que reduziam os espectadores à "imaturidade intelectual das crianças" (Elliot, 2004: 10).

Esse apelo chegava até a ser visto como obsceno, atitude a que Stam chama de anti-corporização: "uma aversão pela indecorosa "corporização" do texto fílmico; o "visível" [*seen*] (…) é encarado como "obsceno" [*obscene*]". Virginia Woolf, por exemplo, "descreve os espectadores de filmes, em termos emprestados do discurso racista, como "selvagens" do século XX, cujos olhos distraidamente "lambem" o ecrã" (Stam, 2005: 6). Logicamente, como nota Hutcheon (2006: 34), "os escritores e os críticos literários hierarquizam em favor da sua própria arte particular".[17]

A hierarquização das artes – alta cultura vs. cultura de massas

Por outro lado, "O cinema não só acompanhou a primeira grande era de consumo, mas serviu-lhe também de incentivo e publicidade, ao mesmo tempo que ele próprio constituía um importante bem de consumo" (McLuhan, 1964: 296). Os preconceitos contra as adaptações fílmicas estão também relacionados com o que Stam (2005: 7) chama de "preconceito de classe": o medo de associação a *media* inferiores, como o cinema, "com as suas origens de classe baixa em espectáculos "vulgares" como espectáculos de beira de estrada e feiras". O cinema, surgido no virar do séc. XIX para o séc. XX, celebrizou-se entre as massas, 'encantadas' com e por este novo *medium*. Os filmes eram considerados "uma prática minuciosamente comercial totalmente exposta aos caprichos do mercado…" (Ray, 2000: 41), já que voluntariamente capitalizavam esse apelo.

De facto, como afirma McLuhan (1964: 182), um "novo meio (…) nunca deixa de pressionar os meios anteriores...". Num momento em que, como vimos, a literatura se tornava cada vez mais elitista, os literatos sentiam a necessidade de se defender de uma arte que ganhava terreno: "Os professores universitários ingleses têm tradicionalmente suspeitado das narrativas produzidas em massa de Hollywood, que parecem ameaçar ou debater os valores tanto da cultura popular "orgânica" quanto da alta cultura literária" (Naremore, 2000b: 2). Aliás, "Para alguns críticos, isto significava que o cinema não podia ser encarado como arte: uma mercadoria ao serviço das leis da economia capitalista, não podia fazer mais do que reflectir a ideologia do sistema capitalista" (Cook & Bernink, 1999: 235). Assim, "Receoso de ver o papel narrativo da literatura usurpado pelos filmes (…), estes críticos tipicamente usavam o estudo da adaptação para escorar as paredes decadentes da literatura" (Ray, 2000: 46). Como

[17] Ver mais sobre a diferença entre o esforço intelectual necessário para apreender um filme e um livro no subcapítulo *Sobre a interpretação de uma mensagem*, pág. 46.

ironiza Hutcheon (2006: 3), até hoje, "na nossa era pós-moderna de reciclagem cultural, algo – talvez o sucesso comercial das adaptações – parece deixar-nos pouco à vontade".

A guerra entre a literatura e o cinema

O facto é que existe uma guerra antiga – por vezes implícita, outras perfeitamente declarada – entre literatura e cinema, que marca a "retórica" sobre adaptação (e.g. Elliot, 2004: 10).

A Teoria da Evolução das Espécies, de Charles Darwin (1859), por exemplo, influenciou (entre outros) os teóricos de literatura e cinema, inspirados por uma analogia óbvia com a adaptação dos seres vivos ao meio ambiente. Nesta perspectiva, a "relação entre artes é vista como uma luta Darwiniana até à morte e não como um diálogo oferecendo benefício mútuo e fertilização recíproca". Este discurso considera as adaptações como "parasitárias sobre a literatura; elas minam o corpo do texto fonte e roubam a sua vitalidade" (Stam, 2005: 3 e 7).

Mas, os adeptos da literatura encontraram múltiplos argumentos para inferiorizar o cinema, alguns deles apresentados em artigos científicos. O cinema era acusado, pois "não tinha (…) tempos verbais, meios de manter pontos de vista estritos, descrições, nem forma de revelar "consciência interior"" (Ray, 2000: 46). O próprio Bluestone (1957: VI), um dos mais antigos e proeminentes autores sobre adaptação, afirmava que só a linguagem verbal da literatura era capaz de representar convenientemente o pensamento humano. A literatura, também por ser baseada num único registo (por ser mais 'pura'), era considerada superior ao cinema (que inclui som e imagem, bem como elementos linguísticos), tanto mais que, nas adaptações, o cinema é ainda desvirtuado pela interferência de outro meio (Elliot, 2004: 5).

Houve, então, uma viragem para a idolatria da forma, nascida no séc. XIX, no seio da Literatura, que ainda hoje se faz notar. Para estes autores, a adaptação, ao mexer com a forma da literatura, deturpa o seu valor: "Um romance é uma síntese única cujo equilíbrio molecular é automaticamente afectado quando se adultera a sua forma. Essencialmente, nenhum detalhe da narrativa pode ser considerado secundário…" (Bazin, 1948: 19 e 22). Por volta dos anos 50, os escritores modernistas desenvolveram estilos mais difíceis de figurar em filme, de forma a tornar os seus livros 'inadaptáveis' (Elliot, 2004: 11, Naremore, 2000b: 5).

Por seu turno, os cineastas criaram as suas próprias estratégias de defesa, como o Esteticismo e a *Auteur Theory*. Entendiam o cinema e valorizavam-no pelo que o diferencia das outras artes: a estética da câmara e da imagem, a montagem ou a *mis-en-scène* cinematográfica, desvalorizando a história e a narrativa. "Alguns dos mais talentosos realizadores de cinema na primeira metade do século abordaram o problema

da adaptação literária num espírito de intenso esteticismo, como fez Stroheim (…) ou Eisenstein..." (Naremore, 2000b: 5-7). A *Auteur Theory*, influenciada pela psicanálise de Freud, dedicava-se ao "estudo sagrado de *auteurs* individuais", ocupando-se sobretudo com a sua obra e tratando "as imagens e filmes inteiros como sintomas do artista que os assina" (Andrew, 1984: 135 e138).

Este antagonismo fez com que cada campo se debruçasse apenas nos registos essenciais de cada meio, que, ainda que não o fosse, era tratado como 'puro': "Os teóricos do cinema desde Metz quase não estudaram as palavras fílmicas e continuam a subjugá-las à imagem ou ao auditivo mais genericamente" (Elliot, 2004: 3). Os intertítulos[18] e, mais tarde, os diálogos sonoros eram vistos como uma tirania da escrita sobre o cinema. Os realizadores identificados com esta corrente, numa adaptação, procuravam a fidelidade "não tanto ao texto fonte mas antes aos traços essenciais do meio de expressão" (Stam, 2005: 19). Ao mesmo tempo, "o romance é discutido como se nunca tivesse sido ilustrado" (Elliot, 2004: 12 e 4). Segundo Bluestone (1957: 211), "porque nem o cinema nem o romance são 'puros' (…), não devemos esquecer a prioridade de cada um. Para fins analíticos, a nossa ênfase ainda se mantém. Sem imagens visuais não haveria cinema. Sem linguagem não haveria romance."

Paradoxalmente, como sublinha Elliot (2004: 4), inúmeros autores, como Cohen, Magny ou Chatman, concordam que o filme é atravessado por signos linguísticos, tanto quanto a literatura é prolífera em imagens, quer induzidas quer reais (as ilustrações), e que as duas artes se têm vindo a influenciar mutuamente:

> Eisenstein defendia que a atenção do romance Vitoriano ao detalhe visual, à psicologia empírica, aos grandes planos atmosféricos, alternando pontos de vista omniscientes e dos personagens, e mudanças de um grupo de personagens para outro, todos modelaram as técnicas cinematográficas ocidentais, as quais por sua vez influenciaram e modelaram a arte cinematográfica em geral (*Idem*, *ibidem*).

Os escritores, por seu lado, também assumiam ser influenciados pelas técnicas cinematográficas. Até Virginia Woolf (cit. por Hutcheon, 2006: 3), que chamava "parasita" ao cinema e "vítima" à literatura, assumiu, em 1926, que "o cinema tem ao seu alcance inúmeros símbolos para as emoções que não têm até aqui conseguido encontrar expressão [em palavras]". Ainda assim, esta influência era vista como nociva, pois temia-se que o cinema viesse suplantar a literatura. Leo Tolstoi (cit. por Elliot, 2004: 10), em 1908, afirmou: "Teremos de nos adaptar ao ecrã sombrio e à máquina fria. Uma nova forma de escrita será necessária". Como dizia Metz (1964: 65/6), o cinema protagonizava "uma tentativa inconsciente de falar sem palavras, para dizer sem a

[18] *Intertitles*, na língua Inglesa.

linguagem verbal não só o que poderia ser dito por ela (operação nunca totalmente impossível), mas de dizer sem ela *da mesma forma* o que poderia ser dito por ela". Esta terá sido, talvez, a maior fonte de rivalidade: o medo da substituição.

Em suma, o próprio discurso sobre adaptação considera-a tradicionalmente em termos de 'perda', do que é incapaz de fazer, menosprezando o que é adicionado neste exercício (Stam, 2005: 3; Hutcheon, 2006: 37). Múltiplos autores (e.g. Stam, 2005; Hutcheon, 2006; Elliot, 2004) sustentam que até que estes preconceitos sejam ultrapassados, não será possível construir um conhecimento efectivo e fundamentado sobre adaptação.