

ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS: A NARRATOLOGIA COMO ELO ENTRE LITERATURA E CINEMA

5

LITERARY ADAPTATIONS: NARRATOLOGY AS A LINK BETWEEN LITERATURE AND CINEMA

FLORES, Mirella Rodrigues

Mestranda em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)

E-mail: mirella.flores@outlook.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4983-6592>

OLIVEIRA, Paulo Custódio de

Pós-Doutor em Letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)

Professor do Programa de Pós-Graduação e da Graduação em Letras (UFGD)

E-mail: paulocustodio@ufgd.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3443-9831>

SILVA, Evelin Gomes da

Doutoranda no Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

Professora no curso de Publicidade e Propaganda da UNIGRAN.

E-mail: evelin.gomes@unigran.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3473-6748>

RESUMO

No presente artigo de vertente bibliográfica, refletimos acerca das teorias da narrativa como aporte para a análise de adaptações literárias. Assim, é preciso dizer o óbvio: Literatura e Cinema não são a mesma coisa. No entanto, como apresentaremos nesse estudo, determinados argumentos herméticos e repressores da adaptação costumam analisá-la pela perspectiva exclusiva do texto literário, ignorando o fato de que as duas manifestações artísticas são feitas a partir de instrumentos e processos distintos. A Literatura é a arte da palavra. Já Cinema se constrói essencialmente em torno das imagens em movimento, mas ele não se encerra nisso, pois reúne em si mesmo características de

outras artes. Apesar disso, a narratividade é o que une essas duas artes, perfazendo um profícuo campo de pesquisa, especialmente, para os estudos interartes. Para tanto, a fundamentação teórico-metodológica compreende os estudos de Reis e Lopes (1988), Yves Reuter (2002), Walter Moser (2006), Robert Stam (2006), Adalberto Müller (2008), Linda Hutcheon (2013).

Palavras-chave: Estudos interartes; narrativa; adaptação.

ABSTRACT

In this bibliographical article, we reflect on narrative theories as a contribution to the analysis of literary adaptations. Thus, it is necessary to state the obvious: Literature and Cinema are not the same thing. However, as we will present in this study, certain hermetic and repressive arguments of adaptation tend to analyze it from the exclusive perspective of the literary text, ignoring the fact that the two artistic manifestations are made from different instruments and processes. Literature is the art of the word. Cinema, on the other hand, is essentially built around moving images, but it does not end there, as it brings together characteristics of other arts. Despite this, narrativity is what unites these two arts, making up a fruitful field of research, especially for interart studies. Therefore, the theoretical-methodological foundation comprises the studies of Reis and Lopes (1988), Yves Reuter (2002), Walter Moser (2006), Robert Stam (2006), Adalberto Müller (2008), Linda Hutcheon (2013).

Keywords: Interart studies; narrative; adaptation.

1. REFLEXÕES ACERCA DA ADAPTAÇÃO E DAS RELAÇÕES INTER-ARTÍSTICAS

Walter Moser, em seu ensaio *As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade* (2006), afirma que o estudo do contato entre a palavra e a imagem dominou por muito tempo o debate a respeito dos encontros interartes, cristalizado pela relação entre a poesia e a pintura. Essas pesquisas remontam a uma longa tradição sintetizada pelo termo *ut pictura poesis*. O adágio horaciano, traduzido como “A poesia é como pintura”, tornou-se um marco nas pesquisas entre a relação da Literatura com as artes plásticas, originando um novo espaço de reflexões

que evoca questões da natureza dos sistemas artísticos, como o que é a literatura e a pintura, seus modos de configuração e representação, como essas artes representam, além das indagações acerca dos temas e das referências que podem ser feitas tanto pelo viés da proximidade quanto da distância. Segundo Pedroso (2011),

Com Horácio instaura-se, de forma mais sistemática, a prática da comparação entre as diferentes artes, pois os críticos amparando-se nas palavras de Horácio procurarão discutir a relação entre as artes irmãs, quer seja para aproximá-las quer seja para distanciá-las (PEDROSO, 2011, p. 231).

Retornando as ideias de Moser (2006), desde o princípio, há duas questões sempre presentes nessas reflexões: é possível falar em uma relação de igualdade ou, pelo contrário, haveria a primazia de um modelo artístico em relação ao outro? Interessa-nos esse panorama apresentado por Moser (2006), pois nossa reflexão se desenvolve a partir da comparação do literário com uma expressão artística feita de imagens: o cinema.

O contato entre a Literatura e o Cinema é inegavelmente longínquo e proífico. O primeiro registro desta parceria aconteceu em 1896, pouco tempo após os irmãos Lumière realizarem a histórica projeção de um trem chegando à estação, quando o curta de apenas 22 segundos intitulado *Trilby e o Pequeno Billee*¹ recriou a cena de um livro escrito por Gerald du Maurier. Com o passar dos anos o encontro entre essas duas formas de expressão artística se fortaleceu e prosperou, logo coube a teoria produzir reflexões acerca dos resultados e/ou das novas possibilidades de criação a partir do entrelaçamento entre as especificidades de cada campo artístico. Posto isso, retomando as questões apresentadas por Moser (2006), pensemos como a crítica, especializada ou não, recebeu e ainda recebe esta ligação interartística.

Em *Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade* (2006), Robert Stam mostra que frequentemente a crítica feita às adaptações não tem sido nenhum pouco generosa em suas palavras e interpretações. O pesquisador destaca o uso de termos de cunho moralista como “[...] infidelidade, traição, deformação, violação, abastardamento, vulgarização e profanação” (STAM, 2006, p. 20) para se referir à

¹ CORDEIRO, Tiago. Qual foi o primeiro livro a ser adaptado para o cinema. *Superinteressante*, 2016. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/qual-foi-o-primeiro-livro-a-ser-adaptado-para-o-cinema/>. Acesso em: 10 out. 2019.

elaboração de filmes baseados em obras literárias. É curioso observar como a crítica especialista reage tão apaixonadamente (pensemos na paixão enquanto sentimento muito intenso que altera o comportamento e o raciocínio) a ponto de perder as vias da lucidez e elaborar argumentos usando termos tão pesados e distantes de um julgamento que se propõe científico. Isso mostra o tratamento sacralizado concedido à Literatura, como se ela fosse uma entidade muito próxima do ideal e, por isso, não passível de ser alcançada por outros sistemas semióticos.

Nesse sentido, Stam (2006) explica que essa hostilidade contra as obras adaptadas de textos literários advém da sensação de superioridade da literatura, do trabalho artístico com a palavra sobre as demais formas e arte. Os motivos que corroboram com essa impressão são inúmeros, tais como a noção de antiguidade, segundo a qual a Literatura é melhor, pois surgiu primeiro; do pensamento dicotômico e redutor que pressupõe a perda de arte para a aquisição em outra; da iconofobia, preconceito aliado às tradições religiosas que abominavam ícones (imagens) e ao pensamento platônico que condena a aparência por ser mimética e distante da verdade ideal; da logofilia, também voltada à sacralização da palavra; da ainticorporalidade, muito presente nas argumentações do público leigo, cujo encantamento por uma determinada obra dificulta a negociação com imagens que contrariem o que foi imaginado a partir da leitura; da ideia de parasitismo, também bastante platônica, que julga a adaptação menor que o livro porque o copia e menos valorosa que o filme, porque não erige uma criação pura.

Tudo isso nos permite sintetizar que a angústia da adaptação se manifesta pela inabilidade de julgar uma obra a partir de suas ferramentas constitutivas. Há uma noção um tanto confusa em relação aos domínios do literário, no sentido das possibilidades criadoras a partir dos seus mecanismos constituintes, favorecendo a ideia de que esse campo semiótico alcança e se sobrepõe aos demais sistemas, quando, na verdade, existe o diálogo entre eles, ainda que cada qual está circunscrito a uma determinada aparelhagem que, muitas vezes, não se correspondem.

Vamos segmentar o período anterior a fim de acompanhar as proposições que ele contém. É óbvio: Literatura e Cinema não são a mesma coisa. Contudo, ao que tudo indica, vistos os argumentos citados anteriormente, os repressores da adaptação costumam analisá-la pela perspectiva exclusiva do texto literário, ignorando o fato de que as duas manifestações artísticas são feitas a partir de instrumentos e processos

distintos. A Literatura é a arte da palavra, tem como matéria-prima a impressão dos signos verbais na folha em branco, escrita, geralmente, por meio do exercício solitário do autor que usa a substância de sua arte para “[...] compor um espaço, descrever um tempo, criar personagens, dar voz a uma entidade capaz de contar uma história, projetar imagens, transfigurar o mundo que nos cerca” (SOTTA, 2015, p. 156).

Por sua vez, o Cinema se constrói especialmente em torno das imagens em movimento, mas não se encerra nisso, reunindo em si mesmo características de outras artes, como a música, a encenação, a percepção da profundidade e a própria narratividade. Fora seu instrumental mais variado, a sétima arte também mobiliza essas forças simultaneamente em seu processo de feitura, assim “[...] entram em cena na produção de filmes a montagem, a sonoplastia, a interpretação dos atores, a cenografia, o figurino, as posições da câmera, o enquadramento das imagens” (SOTTA, 2015, p. 156). Além disso, não nos esqueçamos que ao oposto do insulamento do escritor, o cinema é uma arte feita por várias mãos que trabalham coletivamente.

Portanto, faz-se necessário ao menos o mínimo de compreensão de técnicas cinematográficas para avaliar o filme de acordo com seus próprios mecanismos de construção e não procurando nele os aspectos específicos da escrita literária. Quando isso não ocorre, percebe-se que o crítico assume o pressuposto de que o livro a ser adaptado funciona como um manual de instrução finalizado e que deve ser seguido literalmente. Implícito a essa ideia está a necessidade de se conhecer primeiramente o livro, pois é a partir da obra inaugural que será feita a leitura em busca das influências, dos acertos e erros em relação ao texto primeiro. Referente a isso, Adalberto Müller observa que:

[...] Em geral, os trabalhos sobre adaptação no âmbito dos estudos literários partem de um pressuposto errado e chegam a uma conclusão pouco produtiva: o pressuposto errado – na verdade um preconceito – é o de que é preciso conhecer antes de tudo a obra literária, e que a adaptação, por melhor que seja, sempre vai ser inferior ao texto literário. A conclusão pouco produtiva vem da falta de preparo dos literatos para com a coisa cinematográfica. Em geral, faltam aos literatos, mesmo quando cinéfilos, conhecimentos mais aprofundados da técnica cinematográfica e da realidade dos meios de comunicação de massa (MÜLLER, 2008, p. 50).

Como bem observa o crítico, podemos verificar que existem dois equívocos no desenvolvimento de alguns trabalhos comparativos sobre cinema e literatura. Primeiramente, há uma tendência de considerar a obra literária como superior à cinematográfica por ela ser a obra inicial da comparação. Hutcheon afirma que “[...] a valorização (pós-) romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes da depreciação de adaptadores e adaptações” (HUTCHEON, 2013, p. 24). Outro engano está no movimento analítico sem as necessárias ferramentas para abordagem, ou seja, estuda-se as relações interartísticas entre o cinema e a literatura sem possuir conhecimento do *modus operandi* da linguagem cinematográfica.

Disso decorre a prática de tratar o livro como superior ao filme, interpretando-os como se ambos fossem uma mesma arte, só que uma mais bem-acabada que a outra. O problema de se agir dessa forma é considerar o filme como um simples e incompleto derivado do livro, e, assim, centrar a análise da observação da adaptação nos aspectos puramente de conteúdo. Julga-se apenas se a obra fílmica foi capaz de expressar e explicar o sentido do livro. Sujeita-se o filme à obra literária, como se a percepção do sentido do cinema só fosse captada através da leitura do livro.

2. O PROCESSO PALIMPSÉSTICO DE UMA ADAPTAÇÃO

Apresentado o conflito que cerca a relação interartística, qual seja, o da suposta superioridade de uma arte sobre a outra, as críticas moralizantes a filmes que não correspondem às expectativas menos preocupadas com o cinematográfico do que com literário e o tratamento da adaptação como uma produção menor, surge a questão: como proceder criteriosamente diante de uma obra adaptada? Aliás, o que é uma adaptação?

Linda Hutcheon, no livro *Uma teoria da adaptação* (2013), ofereceu-nos uma visão muito interessante a respeito desse conceito, segundo a qual:

[...] embora a ideia de adaptação possa, a princípio, ser simples, ela é, na realidade, bastante difícil de definir, em parte, como visto, porque usamos a mesma palavra tanto para o processo quanto para o produto. Como um produto, é possível dar à adaptação uma definição formal; como um processo de criação e de recepção, por outro lado, é necessário levar em consideração outros aspectos (HUTCHEON, 2013, p. 39).

Em nossa exposição precedente demos à adaptação um tratamento que privilegiou sua face enquanto produto, isto é, como um filme resultante de uma série de procedimentos cinematográficos e que traz em si a referência, não necessariamente explícita, de uma produção anterior, no caso um texto literário. No entanto, como bem mostra a autora, essa série de procedimentos que, de certa forma, justapõe alguns elementos da obra primeira na tessitura da segunda é também nomeado como adaptação. À primeira vista essa dupla significação pode ser um pouco nebulosa, mas é justamente a riqueza em possibilidades de leitura que faz desse conceito tão interessante e adequado aos estudos comparativos, pois abre o leque de possibilidades analíticas a respeito de um assunto cujas diferenças e semelhanças são sutis e aproximadas.

A adaptação como produto reforça sua existência autônoma e deixa o espectador livre para avaliá-la sem a necessidade do conhecimento prévio sobre a outra produção subsumida em suas construções. Aliás, a bem da verdade é que se o sujeito que vive a experiência cinematográfica sem saber de que se trata de uma obra adaptada, os possíveis ecos da produção externa não serão captados por ele e nem por isso sua fruição será prejudicada, afinal ele não foi em busca de uma perquirição as influências.

Por sua vez, a adaptação enquanto processo (HUTCHEON, 2013), permite a investigação dos encontros entre a literatura e o cinema sem a concepção do endividamento deste para com àquela, visto que subtende ser um procedimento que envolve escolhas, compreende a diferença entre as mídias envolvidas e dá margem a seleção do que será ou não adaptado priorizando a intenção dos adaptadores em relação a nova obra em processo de fazimento, e não com foco em orientações prescritas. Linda Hutcheon (2013) resume com precisão e beleza essas ideias dizendo que “[...] assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é sua própria coisa palimpsestica” (HUTCHEON, 2013, p. 30).

Fica evidente, portanto, esses dois modos de visibilidade artística, a Literatura e o Cinema, têm se fertilizado mutuamente, independente da maneira com que a teoria lidou com isso. Resta-nos desejo de dar sequência aos estudos comparativos desta pesquisa tratando a adaptação ora como produto, ora como processo, investigando como se aproximam e/ou se distanciam os pontos comuns as duas obras que compõe nosso *corpus*, observando os vestígios formais que cada expressão artística possa ter vindo deixar à outra, e, por meio das produções analisadas, refletindo como produções formais e esteticamente diversas dialogam entre si e com seu meio.

Portanto, nossa primeira focalização nas obras estudadas pensará tais relações acima descritas a partir de seus títulos. Hutcheon afirma que “[...] diferentemente do plágio ou até mesmo da paródia, a adaptação geralmente indica sua identidade abertamente” (HUTCHEON, 2013, p. 167). No limite que a generalização permite, podemos falar que nada em uma produção literária e cinematográfica é gratuita, todos os componentes que formam o todo da obra estão ali por um motivo, foram pensadas a fim de oferecer significados.

Tratando da adaptação de um romance para o cinema, na área da Letras e de maneira específica dos estudos interartes, deve-se investigar as escolhas feitas durante esse processo e seus efeitos na composição de cada objeto. Para tanto, para ao ser analisada as possibilidades interpretativas motivadas por cada produção artística, inicialmente é preciso compreender as perspectivas de trabalho viabilizadas pelo conceito de adaptação. Como Hutcheon (2013) defende, esse termo tem uma definição dupla, sendo utilizado para designar tanto o produto quanto o processo, a depender da abordagem de cada estudo. Conforme observado pela autora, adaptação pode ser vista basicamente de três modos, como “[...] 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).

Isso posto, as considerações que serão feitas a respeito dos títulos a serem analisados partem do tratamento da adaptação enquanto processo interpretativo, ou seja, da apropriação que o filme faz do texto literário e das mudanças que ele produz em sua (re)criação. Interessa-nos como pesquisadores interarísticos, nesse ponto da discussão, analisar as sugestões dos títulos em cada criação no plano do enunciado, em outras palavras, investigar e comparar como as especulações suscitadas pelos títulos se constroem na diegese de cada narrativa.

3. A NARRATOLOGIA COMO ELO COMPARATIVO

Superadas as discussões da adaptação como obra secundária e devedora, o que se conserva como princípio norteador para os novos estudos é a noção de que livro e filme estão distanciados em matéria de tempo, de contexto, de natureza, de sensibilidade criativa, isto é, autor e diretor podem olhar a mesma questão sob perspectivas distintas, sendo assim inconcebível a exigência de fidelidade para com o texto adaptado ou em relação aos ideais dos leitores e futuros expectadores.

No lugar dos antigos debates surgem diversos novos ângulos por meio dos quais pode ser analisada a questão da adaptação literária. As discussões sobre o assunto podem focar no resultado do projeto, ou seja, no produto da adaptação; ou, então, interessar-se mais pelo processo de adaptar, refletindo as escolhas interpretativas feitas pelo diretor de cinema para transpor o livro em filme. Pode-se isolar algum tema comum as duas obras comparadas e pensar como eles se desenvolvem em cada mídia. Ideais e possibilidades não faltam.

Existe outro ponto de aproximação que cuida dos aspectos comuns as obras de arte com forma narrativa. Xavier (2003) considera a narração uma questão formal referente ao modo com que os acontecimentos e as ações dos personagens serão dispostos em uma obra. Igualmente, Yves Reuter, em seu livro *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração* (2002), define que “[...] a narração designa as grandes escolhas técnicas que regem a organização da ficção na narrativa que expõem” (REUTER, 2002, p. 59). Vê-se que o conceito oferecido pelos autores não define o veículo pelo qual a narração será feita, podendo, então, ocorrer em livros, filmes, peças de teatro. Todas essas formas de expressão, portanto, têm em comum a atividade de selecionar e de organizar os elementos que constroem suas respectivas produções.

Esse pensamento é confirmado por Reis e Lopes (1988) quando afirmam que:

[...] a narrativa não se concretiza apenas no plano da realização estética própria dos textos literários narrativos; ao contrário, por exemplo, do que ocorre com a lírica, a narrativa desencadeia-se com frequência e encontra-se em diversas situações funcionais e contextos comunicacionais (narrativa de imprensa, historiografia, relatórios, anedotas etc.), do mesmo modo que se resolve em suportes expressivos diversos, do verbal ao icônico, passando por modalidades mistas verbo-icônicas (história em quadrinhos, cinema, narrativa literária etc.) (REIS; LOPES, 1988, p. 66).

Logo, infere-se que podemos refletir acerca desses elementos – estamos falando do narrador e dos procedimentos que utiliza para narrar, do tempo, do espaço, das ações que ocorrerão, dos tipos de personagens que realizarão as ações – sem a necessidade de submetê-los a uma determinada materialidade, ou seja, “[...] sem levar em conta se o que

se usa são palavras ou imagens” (XAVIER, 2003, p. 65). Isso expande a possibilidade de usar conceitos da teoria da narrativa tanto para a análise literária quanto para a cinematográfica.

Para desempenhar tal empreitada, antes, faz-se necessário pensar conceitualmente os componentes básicos do conceito de narrativa, visto que deles tiraremos o suporte para nossa investigação. A palavra narrativa possui uma multiplicidade de sentidos, referindo-se tanto a narração de um ou vários acontecimentos, quanto ao(s) próprio(s) acontecimento(s) em si, bem como a um modo textual, em oposição a tríade lírica, narrativa e drama que desde a Antiguidade tem sido adotada como referência por teóricos diversos (REIS; LOPES, 1988).

Se não isolarmos cada acepção, essa polissemia da palavra narrativa, especialmente nos primeiros significados, pode prejudicar a diferenciação e entendimento dos níveis de leitura pospostos por cada pesquisador, uma vez que se analisar adaptações literárias para o cinema é preciso levar com conta o conteúdo final apresentado e do modo com o qual esse foi organizado. Quando pensada como modo, segundo Reis e Lopes, (1988), a palavra narrativa significa um conjunto de textos, geralmente de natureza ficcional, estruturados a partir de códigos e signos específicos, produzidos em diversos gêneros, que cumprem funções sociais a depender da atribuição que cada época faz às manifestações artísticas.

Tratando dos outros dois sentidos, ou seja, a narrativa como acontecimento e como estratégias de organização e apresentação, pensaremos neles por meio dos conceitos de ficção e narração. Entendemos como ficção o universo criado, a diegese apresentada ao leitor/espectador, aquilo que geralmente é o reconstituído pelo público durante um comentário sobre a obra de arte (REUTER, 2004, p. 40). Esse nível da análise também é conhecido como fábula, ou seja, “[...] a história contada, a certas personagens, a uma sequência de acontecimentos que se sucederam num determinado lugar (ou lugares) num intervalo de tempo” (XAVIER, 2003, p. 65).

Por outro lado, a narração designa as escolhas técnicas e criativas “[...] segundo as quais a ficção é encenada, narrada, por quem, de acordo com qual perspectiva, qual ordem, seguindo qual ritmo, qual modo etc.” (REUTER, 2004, p. 40). Operando enquanto modo de configuração, a narração também é conhecida como trama. Esses modos podem ser diferentes uns dos outros, ainda que a ficção seja a mesma, ou seja, existem várias maneiras de contar uma mesma fábula. Tendo

como base o conceito de ficção e narração, podemos decompor uma obra narrativa, por exemplo, o filme ou o texto literário, em categorias segundo as quais a existência concreta da narrativa se fundamenta. Nos domínios da ficção, temos a ação, os personagens, o espaço e o tempo. No âmbito da narração, falamos em formas de narração, além de modos, de perspectivas e de instâncias narrativas.

Segundo Reis e Lopes (1988), a ação desempenha um importante papel na estrutura ficcional desde a elaboração das narrativas mais tradicionais, as quais eram construídas de acordo com o surgimento da situação problemática e da tentativa de resolução. Dessa maneira, podemos entender a ação como o processo de desenvolvimento de eventos que acarretam uma mudança de estado, sendo eles resolvidos ou não. Ação, portanto, tem a ver com as problemáticas apresentadas pela ficção e os movimentos que são gerados a partir delas.

As personagens têm um papel fundamental na organização da história, pois são elas que vivenciam as ações, atualizam os conflitos, sofrem e dão sentido às transformações. Reuter (2002) destaca a relevância do estudo das personagens, pois “[...] é um dos elementos-chave da projeção e da identificação dos leitores” (REUTER, 2002, p. 41). As figuras dessa categoria podem ser analisadas quanto ao papel que desempenham na ficção, dividindo-se em protagonistas, fazendo uma atuação heroica ou anti-heroica, e secundárias. Também são passíveis de avaliação em relação ao modo com que são caracterizadas, podendo ser planas – estáticas, com gestos, comportamentos e discursos repetitivos – ou redondas – sendo, geralmente, mais destacadas na diegese, construídas com mais complexidade, demonstrando diversas facetas, submetidas a uma caracterização elaborada, porém não definitiva (REIS; LOPES, 1988).

O espaço pode ser compreendido a partir de duas frentes. Na construção do ambiente ficcional, articulando-se com as demais categorias o espaço pode apresentar os cenários onde a ação ocorre e estabelecer a natureza do universo diegético (por exemplo, criar efeitos realistas, fantásticos, pós-apocalípticos, entre outros). Em outro aspecto, o espaço alcança dimensões figuradas, podendo, então, criar e representar atmosferas sociais e psicológicas (REIS; LOPES, 1988).

Em relação a ficção, o tempo está articulado aos eventos apresentados na obra, tratando de questões como a duração de determinadas passagens, a precedência e sucessão dos acontecimentos, a antecipação e retorno aos fatos, a suspensão ou aceleração dos eventos,

os marcos temporais utilizados, ou não, para enquadrar os momentos da história. Nunes (2013) explica essa pluralidade do tempo da história não ocorre apenas por essa flexibilidade no tratamento das ações, “[...] mas também porque em geral se pluraliza pelas linhas de existência dos personagens, e dimensiona os acontecimentos e suas relações” (NUNES, 2013, p. 27) visto que na própria ideia de narrativa está inserida a condição do tempo.

Falemos agora da narração, ou seja, dos modos com que a ficção pode ser organizada. Platão, no segundo livro da *República* (2000), analisa alguns versos da *Ilíada*, um dos principais poemas épicos gregos, cujo a autoria é atribuída a Homero. Em sua análise, o filósofo destaca que nos primeiros versos da obra é possível perceber que a narração é feita pelo poeta, pois este não esconde sua presença, ao contrário, expõe os acontecimentos tomando a posição de narrador. Contudo, em certo momento, o poeta “[...] começa a discorrer como se fosse o personagem, utilizando recursos para convencer o leitor de que não é Homero quem fala” (PLATÃO, 2000, p. 147). Segundo o pensador, a primeira técnica se apresenta como narração simples e a segunda como narração por imitação.

A ideia de imitação também é explorada por Aristóteles. Segundo o filósofo, imitar é ação inerente ao ser humano e condição da arte poética, ou seja, prática que imita fazendo o uso da palavra (ARISTÓTELES, 2008, p. 42). Essa ação imitativa pode ocorrer de três formas distintas. Por meios, ou seja, através do ritmo, da melodia e do metro. Por objetos, isto é, imitando as ações de homens superiores ou inferiores. E por modo, quer dizer, imitando ora pela narração e ora pela representação.

Nesse último aspecto da imitação, Aristóteles comenta que o modo narrativo permite ao narrador tanto a ação de tomar para si outra personalidade, ao modo feito por Homero, como foi mostrado por Platão, quanto manter sua identidade de narrador sem alteração. Por outro lado, o modo representativo está relacionado a ideia de movimento e atuação dos corpos que imitam.

Essa distinção clássica nos interessa, pois dela advém a divisão entre dois modos narrativos conhecidos como *diegesis* e *mimesis*. O primeiro se aproxima da ideia de contar, pois o ato de narrar não é oculto, o narrador deixa transparecer sua presença e a ação discursiva fica visível para o leitor. O segundo pode ser entendido como uma técnica que propõe mostrar, a narração também existe, mas fica encoberta criando um efeito de presença imediata, isto é, o leitor tem a impressão de que a história está acontecendo muito próxima de seus olhos, como se a ficção estivesse se desenrolando sozinha, sem condução (REUTER, 2002).

Esses dois modos, contar e mostrar, se realizam textualmente por meio das técnicas do sumário e da cena. No sumário, a presença do narrador é mais destacada porque é ele quem vai conduzindo os acontecimentos, resumindo certos eventos e ficando entre o leitor e a obra, o que faz com que a visualização nesta técnica seja menor. Por outro lado, as cenas fornecem maior grau de visualização, pois geralmente esta técnica se volta para apresentação dos diálogos entre os personagens, os detalhes espaciais, fazendo com que o leitor se sinta inserido na passagem que se mostra (REUTER, 2002). Na construção das narrativas costuma haver uma alternância entre essas duas técnicas, o que influencia no ritmo dos acontecimentos e no contato do público com a ficção.

Percebe-se que os conceitos de modo estão diretamente ligados à figura do narrador, sendo esse outro aspecto importante quando pensamos a narrativa como modos de configuração. A divisão dessa categoria também é dupla. Quando aparece inserido na ficção que narra, sendo um personagem, por exemplo, o narrador será chamado de homodiegético. No caso de fazer sua narração afastado da história, identificando-se apenas como a voz que conduz os acontecimentos, porém os narra de fora, este será nomeado como narrador heterodiegético (REUTER, 2004).

Diante do exposto, observou-se nessa reflexão que é possível utilizar conceitos da narratologia para desenvolver análises de obras literárias, cinematográficas, televisivas, dramáticas, entre outras, visto que as narrativas possuem categorias em comum independente da materialidade na qual são construídas. Logo, essa linha teórica é muito adequada para a construção da leitura comparativa proposta por inúmeros pesquisadores nas áreas das Letras e dos Estudos Interartes, as quais articulam o cinema e a literatura a partir de elementos presentes nas duas obras, concernente ao âmbito da ficção e da narrativa. Contudo, não podemos ignorar o fato de que contar uma história por meio de palavras e de imagens requer ferramentas criadoras diferentes que resultam em obras distintas (devido ao meio ao qual estão ligadas, ou seja, a escrita e o audiovisual), ainda que o conteúdo das obras e a organização desse em um enredo sejam semelhantes.

Por exemplo, em narrativas que têm um narrador-protagonista é de fundamental importância que os pesquisadores se atentem às possíveis interpretações, pois tanto no filme quanto no livro essa personagem que usa sua voz para estruturar a história, oferece a perspectiva pela

qual serão conhecidos os fatos e estabelecido o contato com o leitor/espectador. Porém, a relações que o público mantém com esses narradores é diferente, pois enquanto o literário acontece na imaginação por meio da leitura das palavras, o cinematográfico é visto e ouvido.

Todavia, valemo-nos desse caso para ilustrar a necessidade do uso de conceitos próprios da teoria cinematográfica ao tratar da obra fílmica, ainda que o caminho de aproximação feito neste estudo seja focado em termos gerais de narrativa, isto é, que alcançam tanto a literatura quando o cinema. Justificamos essa opção com base na afirmação de que o cinema é feito com imagens-movimento, filmadas em diferentes enquadramentos e ângulos, justapostas a partir de diferentes técnicas, e não levar essas especificidades em conta ao analisar o longa-metragem significa perder de vista o que ele tem de particular e como isso afeta as categorias numa perspectiva mais geral de narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, elegemos a vertente bibliográfica para reunir discussões teóricas acerca de adaptação tendo como foco os estudos da narratologia, especialmente, em investigações no âmbito das Letras, Cinema e Estudos Interartes. A fundamentação teórico-metodológica compreendeu as acepções propostas por Reis e Lopes (1988), Yves Reuter (2002), Walter Moser (2006), Robert Stam (2006), Adalberto Müller (2008), Linda Hutcheon (2013). Hutcheon (2013), ao afirmar ser possível definir a adaptação como um procedimento, menciona três perspectivas diferentes para a (re)criação e (re)interpretação de uma obra de um meio para outro.

Vale destacar que o processo de adaptar a literatura ao cinema, além das óbvias transformações semióticas, envolve o afastamento temporal entre as produções e a mudança de olhares em relação a diretor e autor, implicando um ato interpretativo e criativo que favorece novas formas de contato entre o leitor – de palavras e de imagens – e a arte. Portanto, somente apresentar um levantamento de pontos convergentes e divergentes entre duas obras nos parece pouco frutífero, tendo em vista que o ato de adaptar implica mudanças. Mais do que isso, desejamos pensar estas mudanças e seus significados.

Sendo assim, a escolha de compreender as particularidades da narrativa e seus aspectos teóricos pode ser uma estratégia eficaz aos pesquisadores que escolhem a comparação dentro dos estudos interartes como caminho investigativo. Assim, faz-se necessário analisar

os componentes textuais (do livro) e audiovisuais (do cinema) de cada produção, tais como o assunto, a estrutura narrativa e as escolhas estéticas, observando de que maneira essas categorias direcionam a relação da obra com o público. Portanto, com isso, pretende-se compreender a produção de sentidos feita no interior de cada obra.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **A Poética**. 3. ed. Trad. e notas de Ana Maria Valente. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Editora: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, v. 14, n. 2, p. 42-65, 2006.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, v. 14, n. 2, p. 42-65, 2006.

MÜLLER, Adalberto. Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. *In*: **Revista outra Travessia**. Santa Catarina, n. 7, p.47- 53, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/issue/view/1203/showToc>. Acesso em: 10 jan. 2020.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

PEDROSO JUNIOR, Neurivaldo Campos. A investigação em artes: das interartes às intermídias. **Revista Científica/FAP**, [S.l.], jun. 2011. ISSN 1980- 5071. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1537>. Acesso em: 10 jan. 2020.

PLATÃO. *A República*. Coleção Os Pensadores. Trad. por Enrico Corvinesi. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Tradução Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução Angela Bergamini (*et al.*). 2 ed. São Paulo: Martins Fontes: 2004

SOTTA, Cleomar Pinheiro. A literatura e o cinema: convergências e divergências. *In*: **Das letras às telas: a tradução intersemiótica de ensaio sobre a cegueira** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, p. 156-230. ISBN: 978-85-7983-710-4.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, n. 51, p. 19-53, 2006.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. *In*: PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo – Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 61-87.

RECEBIDO EM: 29/09/2022

ACEITE EM: 12/01/2023