

Da literatura ao cinema: uma questão de adaptação

Por Silnei Scharten Soares*

As relações entre o cinema e a literatura vêm de longa data. A filmagem de *O ASSASSINATO DO DUQUE DE GUISE*, considerada a primeira adaptação de uma obra literária para o cinema, é de 1908. De lá para cá, muito celulóide rodou debaixo da ponte e as discussões sobre o assunto ainda são motivo para polêmica. Entretanto, não iremos aqui fazer um levantamento das obras cinematográficas adaptadas de textos literários nem mapear os rumos que tomou o debate. Nosso objetivo é muito mais trivial e específico: indicar, ainda que minimamente, algumas questões relacionadas à relevância da recuperação da história nas adaptações cinematográficas de obras literárias. Para isto, utilizaremos como referencial teórico a semiótica de matriz peirceana.

A questão fundamental nas discussões sobre as adaptações de obras literárias para o cinema diz respeito ao modo como este se apropria da linguagem literária, verbal, para convertê-la em um discurso de outra natureza, que tem como suporte o signo visual. Embora estejamos interessados em ressaltar aqui a influência do atual momento histórico pelo qual estas adaptações estão passando, a questão da transição entre sistemas sógnicos distintos é fundamental e não pode ser desconsiderada. Devemos considerar esta questão sob o ponto de vista da semiótica peirceana tendo em vista o tratamento que Peirce dispensa ao estudo dos signos.

Ao optar pelo enfrentamento do problema sob um prisma eminentemente semiótico, Peirce evita reduzir a complexidade do signo a determinações exclusivamente lingüísticas, buscando compreender a natureza específica de cada sistema. Sem a pretensão de apresentar aqui um esboço geral da filosofia peirceana nem a intenção de fazer uma descrição detalhada de sua Lógica ou Semiótica, passaremos imediatamente a seu conceito de signo¹.

Para Peirce, um signo é tudo aquilo que está presente na mente a qualquer momento, sob algum aspecto e que representa, para essa mente, algo que não ele próprio. O signo é o reflexo de uma ausência e necessita sempre, para sua efetiva existência, de uma mente que o interprete e o singularize, relacionando-o ao objeto do qual é o substituto. Neste sentido, o *signo* é um primeiro, anterior a um segundo, seu *objeto*, que tem a função de produzir

interpretantes, o terceiro correlato da relação. O signo, portanto, é um “estar entre”, que relaciona um interpretante ao seu objeto, mas é também um signo *desta mesma relação*, na qual está incluso, representando-a para um interpretante futuro que, por sua vez, irá produzir novas relações e novos interpretantes, assegurando assim o desenvolvimento potencialmente infinito da semiose. Nas palavras do próprio PEIRCE (*apud* PINTO:1995, p. 50): “[Um signo] é qualquer coisa que determine que uma outra coisa (seu interpretante) se refira a um objeto ao qual ele mesmo se refere do mesmo modo, o interpretante se tornando um signo, e assim por diante, *ad infinitum*”.

De acordo com as relações que os signos mantêm com seu *objeto*, Peirce classifica-os em *ícone*, *índice* e *símbolo*. Não iremos explicitar aqui tais conceitos, restringindo-nos a indicar que esta classificação leva em conta a natureza da relação entre os correlatos e seu grau de indeterminação. De acordo com este critério a *palavra* é um *símbolo*, pois é um signo que está “afastado” do objeto que representa, cuja manifestação depende de um processo mental que se poderia qualificar de “intelectualizado”. Ou seja, um *símbolo* é genérico, um *hábito* interpretativo determinado pela tradição orientando ações futuras. Sua generalidade é decorrência de seu caráter social e coletivo, convencional.

A *imagem*, ao contrário, tem um caráter espontâneo, imediato, muito próximo da realidade sensível que representa, onde o signo é, segundo Peirce, “realmente afetado pelo objeto” ao qual está relacionado. Ou seja, a *palavra* é um *conceito*, ao passo que a *imagem* (enquanto representação pictórica) é uma *ocorrência* fatural e singular de algum fenômeno ou conceito. Enquanto o conceito é genérico e aponta para o futuro, onde se dará a interpretação, a *imagem* é uma atualização presente e tem uma existência efetiva². Considerando-se *palavra* e *imagem* - e, por extensão, *literatura* e *cinema* - como signos distintos, o problema das adaptações cinematográficas de obras literárias se converte em um problema de tradução intersemiótica.

Segundo Júlio PLAZA (1987), a prática da tradução intersemiótica encerra não apenas um projeto estético, mas traz dentro de si também uma opção ética: a

recuperação da obra de arte não como referência a um fato dado, encerrado (e enterrado) no passado, porém como possibilidade de retomada criativa de uma sensibilidade latente na obra, atualizando sua manifestação, viabilizada graças à evolução das formas artísticas e dos meios de expressão.

A obra como “inacabamento” espera do leitor uma atualização que projete no futuro seu potencial interpretativo, através de uma intervenção no presente. A operação tradutora oxigena a obra de arte, renovando sua carga semântica segundo um olhar inovador, carregado das tensões próprias da época em que vive o tradutor. No entanto, longe de responder aos questionamentos que a obra e a época lhe propõe, ao realizar uma leitura reconfiguradora de suas possibilidades, a tradução avança no futuro indicando novos caminhos e reorientando sua interpretação.

Tendo como pano de fundo a história, a tradução intersemiótica tem o compromisso ético e estético de recuperar, na obra “traduzida”, a essência do original preservando sua integridade, de modo a não descaracterizar aquilo que o constitui como obra de arte: sua inscrição enquanto diferença radical, propondo um novo sentido ao mundo e abrindo espaço para o surgimento de novas sensibilidades. Trata-se de considerar a obra original como signo: aquilo que traz em si os traços de sua produção, próprios de sua época, mas também carrega em seu corpo as marcas deixadas pelas leituras produzidas no decorrer do tempo, além de apresentar-se como abertura para novas interpretações.

Agindo assim, a tradução intersemiótica leva em consideração não apenas as interpretações que a obra recebeu ao longo da história, mas as possibilidades que o momento contemporâneo disponibiliza para uma recuperação desta leitura segundo seus próprios modos de expressão, atualizando o papel da obra de acordo com a linguagem específica do meio utilizado na adaptação.

Sob o aspecto da especificidade das linguagens, a passagem de uma obra literária para o cinema sempre implica em uma perda, pois, como vimos, a palavra, apesar de sua convencionalidade, é um signo mais indeterminado que a imagem. A compensação, se pretende ser efetiva, deve levar em consideração os aspectos que apresentamos acima.

No atual estágio da produção cinematográfica mundial, onde os altos custos de produção precisam ser compensados por uma forte estratégia de marketing, a opção, cada vez mais frequente, é pelas adaptações de *best sellers* de discutível (quando não inexistente) valor artístico, relegando ao segundo plano a possibilidade de recuperação e atualização do imenso potencial estético de grandes obras literárias pelo cinema. A globalização e conseqüente necessidade de criação de mercados

mundiais exige do cinema uma capacidade de penetração em larga escala entre um público consumidor que se distribui ao redor do planeta, cujas diferenças são niveladas segundo padrões de gosto médio. A necessidade de recuperação dos altos investimentos em produção obriga as grandes indústrias cinematográficas a evitarem os riscos de uma rejeição a seus produtos.

A aposta está na conquista do público através do investimento em efeitos especiais, sexo e violência em profusão e atores e atrizes conhecidos, talentosos ou não. Esta é uma fórmula que se repete, influenciando cada vez mais a escolha por um determinado padrão “estético” que ignora completamente os aspectos éticos envolvidos na adaptação de um clássico na literatura, por exemplo. Não se trata de defender a adaptação literal de uma obra mas de condenar uma forma de produção que se impõe como dominante e que não permite a necessária e vital renovação da obra.

Felizmente, fora dos grandes círculos, existe espaço para a realização de filmes que se propõem a interpretar o mundo com liberdade e sensibilidade, sem se deixar impregnar por uma determinada visão da história que se quer dominante a qualquer custo.

**Publicitário e Aluno do Curso de Especialização em Produção Cinematográfica da FAMECOS/PUCRS.*

1) Ao optarmos por este procedimento, não apenas estaremos apresentando uma pequena parcela da teoria de Peirce, assumindo o risco da redução de um pensamento extremamente complexo e coerente, como também estaremos nos expondo a críticas daqueles que possuem um domínio amplo da matéria e a leituras equivocadas por parte daqueles que não o possuem. Aos primeiros, pedimos a compreensão para as delimitações - editoriais e teóricas - do texto; aos outros, recomendamos, em caso de dúvida, uma consulta aos primeiros (se a dúvida persistir, aconselha-se a leitura dos originais).

2) Evidentemente, a imagem também carrega aspectos simbólicos (metáforas visuais, etc.); negá-lo seria incorrer no erro comum a certos semioticistas, pertencentes ao que alguns teóricos chamam de “corrente iconicista” da semiótica peirceana, que reduzem a categoria de símbolo unicamente ao signo verbal. A produção de conceitos via imagem é particularmente importante no cinema, onde a simbolização se dá na montagem pelo encadeamento de signos icônicos distintos, produzindo um sentido que ultrapassa sua mera capacidade referencial caso as mesmas imagens fossem tomadas isoladamente. Infelizmente, a exploração desta potencialidade dos recursos cinematográficos - tão cara a um cineasta como Einstein, por exemplo - encontra-se esquecida. Para os objetivos a que nos propomos aqui, entretanto, o que importa não é a produção de um conceito novo a partir da imagem, mas, justamente, o inverso: a tradução, em imagens, de um conceito dado *a priori* pelo símbolo.