



SEÇÃO: LIBERA

História da sua vida e A Chegada: um estudo comparado

Story of your life and Arrival: a comparative study

**Arthur Luiz Cavalcante
de Macêdo¹**

orcid.org/0000-0002-1269-7031
arthurl_cm@hotmail.com

Recebido em: 14/09/2021.

Aprovado em: 05/10/2021.

Publicado em: 15/12/2021.

Resumo: Este ensaio aborda as relações entre cinema e literatura a partir da adaptação do conto "História da sua vida", de Ted Chiang, para o filme *A chegada* (2016) pelo roteirista Eric Heissener, diretor Denis Villeneuve e editor Joe Walker. Como fundamento, há uma introdução sobre Literatura Comparada e seus desdobramentos teóricos ao longo das décadas, e sobre a adaptação nas diferentes mídias. Tendo em vista que os profissionais citados já trabalharam com a temática da ficção científica em outras obras, este ensaio também perpassa pelas visões estéticas convergentes. Utilizando-se como principal referência as noções de intertextualidade, conclui-se que diante das especificidades literária e cinematográfica, a afinidade temática contribuiu para a criação de um texto outro que explora a singularidade do meio audiovisual.

Palavras-chave: A chegada. Literatura Comparada. Ted Chiang. Literatura e cinema.

Abstract: This essay discusses the relationship between cinema and literature from the adaptation of Ted Chiang's short story *Story of his Life* to the film *Arrival* by screenwriter Eric Heissener, director Denis Villeneuve and editor Joe Walker. As foundation, there is an introduction to Comparative Literature and its theoretical developments over the decades, and to adaptation in different media. Given that the four professionals have worked on science fiction in other works, this essay also permeates the converging aesthetic views. Using the notions of intertextuality as the main reference, we conclude that in view of the literary and cinematic specificities, the thematic affinity contributed to the creation of another text that explores the uniqueness of the audiovisual medium.

Keywords: Arrival. Comparative Literature. Ted Chiang. Literature and cinema.

Introdução

A Literatura Comparada é um ramo dos estudos literários que tem o objetivo de, como o próprio nome sugere, promover uma comparação entre textos. Surgindo primeiramente como método aliado às ciências como biologia ou química, posteriormente também o método comparatista é absorvido pelas ciências humanas. "[...] a pesquisa comparatista, articulando-se com várias teorias, tem fornecido instrumental teórico e metodológico para análises de questões interliterárias, interdiscursivas e interdisciplinares [...]" (CARVALHAL, 2003, p. 7). O método tomou força a partir da Idade Moderna. Antes dela, ainda não havia sido sistematizado como disciplina ou área do conhecimento.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), Porto Alegre, RS, Brasil.

Para sua consolidação, o método comparatista carrega elementos essenciais: ideias sobre o valor e a hierarquização dentro da literatura, acesso a um grande número de obras diversas, visão crítica em contínuo aperfeiçoamento. No contexto histórico, o desenvolvimento da Literatura Comparada se firmou, em especial, nos países europeus e no seu consequente afluimento dos estados-nação. A partir de um estado social restrito e determinado em um espaço único, há uma formação de novos princípios de política, de economia e de cultura próprios de cada povo. O século XV trouxe uma grande revolução política, gerando no método comparativo sua origem autêntica. Diferenciando-se as diversas literaturas ao nacionalizá-las, houve o intuito de conferir sua personalidade estética, sentimento de tradição, consciência de unidade, encadeamento histórico de obras do passado e do futuro, estabelecendo-se uma espécie de inspiração comum.

Assim nasceu na Europa a filologia comparada. Com o Renascimento, ela se aplica aos textos profanos. Com a Reforma, aos textos sagrados. Como ela está, na ordem lógica, na base da Literatura Comparada, encontra-se, igualmente, na ordem cronológica, no seu ponto de origem [...] E, dando origem às literaturas nacionais tornou igualmente possível seu estudo crítico e comparativo (CARVALHAL; COUTINHO, 1994, p. 29).

Nos contextos nacionais, ressaltam-se literaturas locais (inglesa, espanhola, francesa etc.). Como consequência, criou-se um nacionalismo limitado e um isolamento dessas respectivas literaturas. A Literatura Comparada surge como protesto contra esse fenômeno (CARVALHAL; COUTINHO, 1994, p. 112), abrindo-se as portas para a comparação de literaturas estrangeiras sob diferentes perspectivas.

Diante da antiga rigidez advinda da Idade Antiga, a literatura agora carrega consigo um caráter de flexibilidade. Encara-se o texto como influenciador e influenciado de outros. Em países como a França, o método comparatista serviu em um primeiro momento para provar uma suposta superioridade francesa, mas posteriormente, com a sistematização da Literatura Comparada enquanto método, provocam-se questionamentos

dessas mesmas concepções de épocas passadas. A conhecida Escola Americana amplia o desenvolvimento da Literatura Comparada. Se na Europa os estudos limitavam-se ao âmbito literário, é nos Estados Unidos que surge uma rede de novas correlações entre literatura e outras expressões artísticas. As pesquisas posteriores começam a sustentar os meandros da intertextualidade e da intermedialidade. Logo, é perceptível desde sua origem que a Literatura Comparada se constitui de contrapontos teóricos ricamente construídos ao longo do tempo, tais como estudos sobre autoria, valor, influências, fontes etc. Comparar é, afinal, apenas um aspecto desta disciplina multifacetada. Para além da mera comparação, é preciso identificar de que modo ocorrem as relações e quais são seus resultados.

Ao longo do século XX, a Literatura Comparada aprofunda as relações entre diferentes teorias. Define aspectos essenciais ao seu campo de estudos tendo como base a reflexão metateórica, como por exemplo a relação do texto com questões de gênero, pós-coloniais, estudos de tradução, transculturações, heterogeneidade, entre outros. Torna-se, portanto, aberta às novas correlações com diferentes correntes teóricas, ressaltando seu caráter dinâmico.

1 Literatura e cinema

Rebello (2012) realiza considerações sobre a relação entre cinema e literatura na perspectiva da adaptação, transposição ou tradução. A adaptação do texto para suportes variados não é fenômeno recente e a literatura encontra no cinema novos modos de exposição. A Literatura Comparada é a linha de pesquisa na qual as análises sobre adaptação ganham espaço.

Da mesma forma como estudos sobre tradução são marcados por embates teóricos, o estudo da adaptação não é diferente. Apesar das análises muitas vezes se focarem na fidelidade do livro transposto à tela, aos poucos ambiciona-se um olhar para além da fonte, encarando-se o fenômeno como outro produto com suas próprias especificidades e que trabalha a narrativa a partir das possibilidades do seu próprio meio de expressão.

Histórias encontram novos modos de narração, isto é, formas novas de narrar antigas histórias. “Além disso, a obra cinematográfica tem a capacidade de transcodificar textos em elementos visuais, sonoros e audiovisuais. Nesse sentido [...] as adaptações devem ter o mesmo estatuto das traduções” (LUIZ, 2016, p. 3). Adaptando-se o texto escrito para o filmico, a obra sofre uma transcodificação em elementos audiovisuais, constituindo um dos aspectos essenciais, diversas vezes negligenciados, do seu caráter próprio de expressão. importante trazer, também, as relações contextuais e ideológicas para dentro das análises de adaptação, encarando-se o objeto não somente como texto, mas enquanto resultado de diferentes sistemas. Hutcheon (2013, p. 27) evidencia que a adaptação apresenta de modo oficial sua relação com outra obra, tornando-se quase impossível que um texto exista enquanto “puro” diante das perspectivas teóricas da segunda metade do século XX, como a intertextualidade. O cinema é um sistema de signos constituído de imagens em movimento, principais elementos na criação do texto filmico. O filme, portanto, traz outra experiência e sensibilidade. Ismail Xavier conclui, portanto, que “a adaptação deve dialogar não só com o texto de origem, mas também com seu contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores neles expressos” (XAVIER, 2003, p. 62). Apesar de hoje superada, a discussão sobre o *status* de arte do cinema arraigou preconceitos ao longo das décadas. “Ainda que o termo ‘indústria’ cinematográfica continue a assombrar e desassossegar eventuais puristas de plantão, a sétima arte parece já fazer jus à sua própria musa” (INDRUSIAK, 2012, p. 6). A linguagem da crítica a respeito de obras adaptadas, muitas vezes, carregou e carrega algum tom sugestivo de que o cinema faz, em maior ou menor medida, um desserviço à literatura, adjetivando tais obras de modo pejorativo – “vulgar”, “profano”, “infiel”. Está implícito um discurso de perda, um lamento sobre o processo de transição do texto literário para o filme. Ao mesmo tempo, ignora-se quaisquer aspectos de “ganho”.

Há na adaptação uma configuração como narrativa: independentemente de qual suporte a história será apresentada, o aspecto conjuntivo entre filme e livro se sustenta com base no cunho narrativo. Em outras palavras, é fator importante na ligação de uma obra com outra. Ponderando sobre teorias da arte em geral, a relação entre literatura e cinema advém das mais diversas correntes. A partir da especificidade do cinematográfico, as teorias do cinema agregam – entre outras questões – o cunho literário e o cunho estético (o que é belo? O que é obra de arte?). A tensão, ressalta Stam (2006), é a noção de especificidade do meio. A literatura é vista, com frequência, como um meio mais “nobre”, venerável e distinto que o cinema. O autor também enfatiza o legado teórico sobre gêneros literários. Há uma ampliação de significados quando um gênero é transposto para o cinema, pois não se limita ao conjunto meramente temático, já que a forma como tema assume profunda relevância; há, também, o realismo cinematográfico, fenômeno que descende do modernismo e gerou debates sobre se o cinema deveria ser realista ou não.

Assim como a proferição literária cria a situação à qual ela se refere – mais do que meramente imitar algum estado de coisas pré-existente – poder-se-ia dizer que a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original. A adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos (STAM, 2006, p. 26).

Por essas questões que Stam constata que a história da teoria do cinema não deve ser analisada isoladamente da história da teoria da arte. Hutcheon (2013, p. 22) lembra que adaptações estão em toda a parte – telas de cinema e televisão, palcos do teatro dramático e musical, quadrinhos, romances, internet etc. Dentro dessa presença acentuada da adaptação em várias mídias é que se transfere o esforço da fidelidade adaptativa para a promoção e a análise das constantes releituras do mesmo texto, concedendo ao adaptador o desenvolvimento do “processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2013, p. 45).

Diante do cinema e da televisão, Hutcheon oferece reflexões sobre a complexa noção de autoria desde o nível do roteiro. Em um primeiro momento, pode-se pensar que o roteiro possui um único autor, mas, ao contrário, tudo depende da obra. A autora se utiliza (2013, p. 119) do filme *Império do Sol* (Steven Spielberg, 1987) como exemplo: a primeira adaptação foi escrita por Tom Stoppard, sendo o texto posteriormente reelaborado por Menno Meyjes e modificado em outro momento na sala de edição.

Uma dificuldade presente na adaptação para outras mídias reside na tematização do tempo. Filmes clássicos trazem imagens do calendário e suas páginas para mostrar saltos de dias e semanas. No entanto, como mostrar a sensação de tédio? Esse foi o desafio de Claude Chabrol em sua adaptação cinematográfica do romance *Madame Bovary*. Hutcheon (2013, p. 103) traz como exemplo *Cidadão Kane* (Orson Wells, 1941), no qual o tédio se dá através do ato de repetição. Expressões como "enquanto isso", "tempo depois", "em outro lugar" possuem equivalência por meio da fusão de imagens. Por causa dessa técnica cinematográfica, tornou-se possível a adaptação do monólogo interior e do fluxo de consciência dos romances modernistas.

Os adaptadores cinematográficos, em outras palavras, têm à disposição uma verdadeira riqueza de possibilidades técnicas, convenções adquiridas e aceitas que ajudam a enfrentar a passagem do impresso para a tela, até mesmo no caso de textos que são temporalmente complexos ou claramente interiorizados. No entanto, isso não quer dizer que não haverá problema algum (HUTCHEON, 2013, p. 101).

Diante dos mais diversos debates sobre as relações entre cinema e literatura – especificamente sobre adaptações – Stam analisa os meandros da adaptação do texto literário para o cinema, abordando tanto questões contextuais quanto narrativas. No artigo "Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade" (2006) ele também observa o item da autoria, referindo-se basicamente às "afinidades potenciais entre romancista e cineasta" (STAM, 2006, p. 35) e destacando exemplos de cineastas na busca

por obras que apresentem aspectos análogos ao seu estilo de criação (uma cineasta feminista que busca textos feministas, por exemplo). Tal afinidade facilita resultados positivos (adaptações "bem-feitas") e o contrário pode resultar ou em adaptações "ruins" ou críticas por meio da tensão de olhares opostos.

Rebello salienta:

Da comparação entre romance e filme cabe reflexão concernente aos dois sistemas semióticos, no sentido de demonstrar questões como a opinião do escritor relativamente ao filme, as dificuldades da adaptação do romance, bem como da elaboração (re)criativa do realizador. As diferenças entre os processos da elaboração e fruição das obras literárias e cinematográficas residem, basicamente, no trabalho individual tanto na elaboração e fruição no primeiro caso e no trabalho coletivo e na acessibilidade no segundo (REBELLO, 2012, p. 10).

A especificidade de cada meio influencia de diferentes maneiras a fruição e a elaboração das obras. Stam, ancorado em Genette, denomina sua metodologia como "modificações e permutas da história". Para o autor, há categorias de destaque entre analistas de cinema quanto à ordem da narrativa: *flashbacks* ou analépses; *flashforward* ou prolepses; duração e seu consequente ritmo da narrativa, abordando de que modo o objeto adaptado altera ou permanece fiel à velocidade da narrativa; frequência, ou "quantas vezes um evento ocorre na história e quantas vezes ele é narrado (ou mencionado) no discurso textual" (2006, p. 38).

Quanto ao romance adaptado, há um distanciamento progressivo quanto mais se avança da escrita do roteiro para a filmagem, da filmagem para a edição e da edição para acréscimos de som e de música. Como produto finalizado, a obra cinematográfica pode situar-se distante do foco e da ênfase do texto adaptado e do roteiro previamente elaborado.

2 Análise das obras: o conto e o filme

Podemos analisar o conto e o filme com base nas reflexões de Stam, as quais não apenas comparam as semelhanças e as diferenças entre a obra

literária e a cinematográfica, mas aprofundam a análise sobre as especificidades do meio cinematográfico que criam um texto outro. É o que Indrusiak comenta:

O texto cinematográfico vai muito além do texto filmico, pois envolve também elementos que produzem significados antes, durante e após a projeção do filme em si, tais como as condições de projeção ou mesmo os pressupostos e intertextos gerados pela mera escolha de atores para os diferentes papéis (INDRUSIAK, 2012, p. 7).

O conto "História da sua vida", de Ted Chiang, narra a chegada de alienígenas na Terra e provoca uma tensão nos líderes mundiais – o que eles querem? São pacíficos ou agressivos? Como cada nação deve agir? – e é um exemplo de como a ficção científica, para além de apenas apresentar a estética sobre alienígenas, mundos diversos ou especulações sobre o futuro, trabalha com características reflexivas e de descoberta sobre a essência humana, seus medos e angústias. Como o autor Ted Chiang salienta: "Para mim, ficção científica não é sobre efeitos especiais ou grandes batalhas entre as forças do bem e do mal. Ficção científica é sobre usar cenários especulativos como uma lente para examinar a condição humana" (LESSONS, 2017).

Adaptado para o cinema pelo roteirista Eric Heisserer, a obra cinematográfica carrega várias mudanças quanto à história original, além das adaptações feitas pelo diretor Denis Villeneuve e pelo editor Joe Walker, mostrando o caráter colaborativo de produção.

Diante de problemas e de desafios que exigiram a especificidade de cada meio, a adaptação do papel para as telas esteve o tempo inteiro atrelada à noção de como potencializar a história. E, como é frequente na abordagem da ficção científica, fazer leitores e espectadores não perderem o questionamento principal: para entender sobre os alienígenas, devemos, primeiro, entender quem nós somos.

Para uma abordagem adequada entre obra literária e obra cinematográfica, Stam diz que

A "hipertextualidade" se refere à relação entre um texto, que Genette chama de "hipertexto", com um texto anterior ou "hipotexto", que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende. Na literatura, os hipotextos de Eneida incluem A Odisséia e A Ilíada, enquanto os hipotextos de Ulysses, de Joyce, incluem A Odisséia e Hamlet. Tanto a Eneida e Ulysses são elaborações hipertextuais de um mesmo hipotexto – A Odisséia. Adaptações cinematográficas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação (STAM, 2006, p. 33).

O conto de Ted Chiang foi publicado originalmente em 1998. Tem como foco a personagem Louise e traz discussões sobre amor e perda familiar (a personagem perde a filha), além da mistura entre determinismo e ciência. E para que tais características fossem adaptadas ao cinema – dialogando com a noção de Stam sobre seleção, ampliação, concretização e efetivação – o roteirista realizou algumas mudanças:

2.1 Estrutura e perspectiva

No conto, é a personagem Louise quem narra. Ela intercala lembranças do passado e dos alienígenas com situações envolvendo a filha. Para criar um arco e uma jornada para a personagem, o roteirista Eric Heisserer adaptou a estrutura: a focalização saiu de Louise – que no conto já passou pelos eventos, e agora narra como tudo aconteceu – para a perspectiva de uma Louise em jornada de descoberta, reunindo novas informações à medida que avança nos eventos da história. Isso permite que os espectadores se coloquem no lugar dela, acompanhando a revelação sobre o dom da linguagem alienígena. No conto de Ted Chiang, a noção de tempo e espaço é explorada através do jogo de tempos verbais. Há uma mescla de lembranças no presente com ações futuras: "Lembro-me de quando você terá quatorze anos" ou "Lembro-me de quando você terá um mês de idade, e vou sair zozona da cama para sua mamada das duas da madrugada" (CHIANG, 2016, p. 191).

No roteiro, em vez de avanços no tempo (*flash-forwards*), há sua introdução ao início e depois

espalhados esporadicamente ao longo do filme, seguindo a personagem em seu aprendizado. Por causa desse recurso, todas as vezes em que a filha aparece no filme, o espectador imagina que são lembranças de Louise, já que a primeira cena resume eventos entre mãe e filha. E a própria personagem, ainda alheia à sua condição cada vez mais profunda da quebra do espaço-tempo, também pensa serem lembranças. E somente depois, quando Louise percebe que são visões do futuro, os espectadores acompanham-na no mesmo entendimento. Essa escolha narrativa opera através da gradação de revelações, mantendo o suspense.

Esse recurso de montagem paralela de cenas é um dos aspectos fundamentais do meio de expressão cinematográfico. Bordwell comenta que

De todos os sistemas, o mais codificado em regras é o da decupagem clássica. A confiança num determinado eixo de ação orienta o espectador com relação ao espaço, e a sucessão de cortes mostra escolhas paradigmáticas claras entre diferentes tipos de *raccord* (normas de montagem). [...] Cada filme individual recombina normas familiares em padrões previsíveis, conforme as exigências do *syuzhet*. O espectador raramente terá dificuldades para compreender os elementos de estilo porque estará orientado no tempo e no espaço, e porque as figuras estilísticas serão interpretáveis à luz do paradigma (BORDWELL, 2005, p. 293-294).

Tais elementos familiares estão presentes ao longo da história do cinema. Se os primeiros filmes não possuíam cortes entre cenas, ou movimentações de câmera – restringindo-se, portanto, à uma captação fixa em tripé em plano-sequência, como nos primeiros filmes dos irmãos Lumière – a alternância entre uma cena e outra promove significados familiares, os quais foram experimentados nas mais diversas obras. O *paradigma*, citado por Bordwell, orienta interpretações baseadas na experiência. Em uma cena de perseguição policial, por exemplo, na qual a montagem alterna entre a viatura e o veículo dos bandidos, há um paralelismo da ação – planos afastados e de conjunto sugerem conceitos como “o *agora* da viatura policial também é o *agora* do veículo dos bandidos”. Com a mesma técnica, também se montam outras cenas clássicas e de suspense,

como a de uma personagem perigosa do lado de fora de uma casa e, outra, no lado de dentro. Quando a personagem perigosa bate à porta, a montagem tende a alternar para planos da pessoa ouvindo as batidas lá dentro, à espera do pior acontecer – o *agora* de um é o *agora* do outro. Mas no caso da personagem Louise, os cortes são feitos não quando a câmera se afasta, mas quando foca no rosto aproximado da personagem, o que sugere – conforme o paradigma – que se trata de algo pensado, lírico, interno: uma lembrança. Também há o fato de que, ao início do filme, acompanhamos a personagem perdendo a filha, portanto, a montagem não faz alusão ao *agora* de ambas, mas a um *antes* da lembrança. “Na narração clássica, o estilo caracteristicamente estimula o espectador a construir um tempo e um espaço da ação da fábula que seja coerente e consistente” (BORDWELL, 2005, p. 292).

2.2 Conflito

No conto de Ted Chiang, não há alienígenas pousando na Terra. Ao contrário, os alienígenas se comunicam através dos chamados “espelhos”, enviando doze deles para a Terra. Diante disso, o roteirista Eric Heisserer declarou em entrevista sobre os bastidores da produção do filme: “Eu não posso fazê-los ficar um ano em uma sala falando no Skype com aliens – isso não é um filme! E a primeira grande mudança que eu fiz e trouxemos para a história foi: eles aparecem na nossa porta” (THE Q&A, 2016).

Com a inserção de alienígenas descendo à Terra e interagindo com os personagens, a tensão da narrativa aumentou diante dos iminentes riscos e ameaças. A mera presença engatilha conflitos: líderes políticos se veem ameaçados, a sociedade vira uma barbárie, soldados tentam destruir a nave etc.

2.3 A personagem filha

É apenas no conto de Ted Chiang que Hannah, a filha de Louise, morre aos vinte e cinco anos em um acidente. No roteiro, no entanto, Hannah falece por causa de uma doença e bem mais jovem, talvez adolescente. Tal

mudança ocorreu por causa da especificidade visual do meio cinematográfico. O roteirista Eric Heissener comenta que “parte do motivo foi que precisávamos garantir que a criança não fosse velha o bastante, de forma que não envelhecêssemos também a atriz interpretando Louise” (THE Q&A, 2016).

Para que houvesse um grande revés durante o filme, não deveria estar explícito que *flashbacks* eram, na verdade, *flashforwards*. Ao longo do conto, a personagem Louise entende o universo como um fenômeno determinista e necessita reconhecer o inevitável. No filme, entretanto, a personagem é capaz de alterar o futuro e, também, é capaz de escolher ter sua filha. Eric Heissener comenta:

E eu fui um pouco rebelde em relação a isso. Fiquei tipo: ‘Ted, eu não gosto disso. Então eu disse: ‘acho que é mais profundo para mim se ela tiver uma escolha, se ela tiver livre arbítrio e puder mudar o futuro e, mesmo assim, escolher ter a Hannah (THE Q&A, 2016).

Quando o roteirista Eric Heissener optou pela mudança de Hannah e a causa da sua morte, ele direcionou a trama para um evento em que Louise, mesmo que quisesse, não pudesse evitar. Se a personagem pode conduzir o futuro, nada impediria que impedisse sua filha de sofrer o acidente, mas como se trata de uma doença inevitável, a escolha por ter a filha – mesmo sabendo que sofreria a perda – torna-se muito mais existencial.

Essas três mudanças citadas acima destacam princípios básicos da escrita do roteiro: imediatismo dos conflitos da história, jornada de auto-conhecimento da protagonista e escolhas cujo impacto emocional apela às emoções do público. Para além das mudanças feitas pelo roteirista Eric Heissener, o diretor Denis Villeneuve também modificou o que já estava modificado, o que por sua vez foi modificado por Joe Walker, o editor do filme. O processo de edição durou seis meses e as alterações do roteiro original para a obra final se acentuaram.

Para citar um exemplo, há a cena focada em informações sobre alienígenas via narração do

personagem, a qual dura poucos minutos. No roteiro, ao contrário, tais informações são reveladas no decorrer da história e em cenas de diálogo. Os personagens, no roteiro, engajam-se em conhecer como as criaturas raciocinam e escrevem, enquanto na obra final essas características foram descartadas no que se chama de voz *off* ou narração. “Em termos temporais, algumas adaptações claramente condensam os eventos [...]. Mudanças como esta têm ligação com o proveitoso conceito de ‘velocidade’ narrativa de Genette (as mudanças de relação entre o tempo da história e o tempo do discurso)” (STAM, 2006, p. 37). O intuito é realizar um tratamento das informações no âmbito do plano, das movimentações dentro da tomada ou exposição eficiente. Cada elemento contribui para o senso de velocidade no cinema.

Outro exemplo: no roteiro, o Coronel Weber retira Louise do projeto e deixa seu companheiro de trabalho, Ian, em seu lugar. O editor Joe Walker explica: “Nós tiramos [a cena] e então percebemos que havia um trecho de informação essencial falando sobre a Teoria de Sapir-Whorf” (THE Q&A, 2016). A hipótese de Sapir-Whorf sugere que o modo como pensamos é afetado pela língua em que falamos. É a hipótese que conduz o processo de mudança mental da personagem Louise. O editor Joe Walker ponderou:

Nós costuramos algumas cenas, por exemplo, o primeiro corte era de Ian para Ian, um corte bem feio. Algo obviamente errado – a cabeça dele abaixada, [bruscamente] a cabeça dele levantada, e ele falando. De repente, isso nos deu a ideia de mostrar a cena de uma maneira diferente (THE Q&A, 2016).

Ou seja, Joe Walker experimentou maneiras de quebrar com o corte tradicional (de um personagem para outro) e tentou realizar um procedimento de corte incidindo sobre o mesmo personagem, como se esse desse um salto (*jump cut*), tornando a cena incômoda e traduzindo para o público o que a personagem estaria sentindo. O que está sendo considerado como “corte tradicional” é o senso de continuidade através do *raccord*, como por exemplo, o de movimento, o qual determina uma associação entre dois planos

através do corte durante o deslocamento de um objeto. Por exemplo: em um plano A, uma pessoa levanta o braço na direção da porta. Em um plano B, logo após, foca-se na mão terminando o movimento ao segurar a maçaneta. Essa passagem de A para B traz uma naturalidade típica do paradigma da narrativa clássica. Um possível *jump cut* aconteceria se, durante o plano A, o personagem mal tivesse levantado o braço e, logo após o corte, já abrisse a porta. Outro exemplo, agora mais aproximado ao da cena descrita acima, é o *raccord* de olhar – em um plano X, o personagem olha para um objeto e, logo em seguida, corta-se para o plano Y, mostrando o objeto olhado. Esse corte gera uma relação entre dois planos, indicando que estamos no ponto de vista do personagem. O espectador observa o objeto “junto” com aquele que olha. Na cena de uma conversa entre dois personagens – como no caso de Louise conversando com Ian – os planos alternam-se entre um e outro, esperando o que seria o ponto de vista “fixo”, isto é, uma repetição do ângulo em que os personagens são filmados. Se Louise conversa com Ian, o espectador acompanha suas falas e expressões faciais a partir de ângulos pré-determinados. O salto (*jump cut*) quebra o eixo visual e a repetição esperada, o que é um indício de desconforto ou estranheza. Ao final da cena, o espectador adentra no psicológico de Louise em uma cena de sonho onde ela é questionada sobre a língua alienígena (Ian: “Você sonha na língua deles?”) e a resposta dela é direcionada para um alienígena em seu escritório particular. Além do próprio elemento narrativo estranho – um alienígena em um cômodo – o meio cinematográfico potencializa a cena através de uma quebra de expectativa: até aquele momento, o espectador não desconfiava que o alienígena estivesse em cena – contrariando o princípio de transparência narrativa, que deixa claros os pontos de vista (quem está em cena, fazendo o quê). Ao mesmo tempo, a edição sonora quebra a expectativa do som estabelecido em cena ao trazer, primeiro, o som de um pássaro e, logo em seguida, o estrondo que o alienígena faz quando se comunica.

Considerações finais

Ao analisar o processo de adaptação do conto “História da sua vida” para o roteiro de Eric Heissener, para a filmagem de Denis Villeneuve e a edição de Joe Walker no filme *A Chegada*, podemos vislumbrar as especificidades do meio literário e cinematográfico. Há um constante desafio da Literatura Comparada em investigar o processo minucioso que cada meio exigiu para produzir sua narrativa e é perceptível na comparação das duas obras que ambas têm soluções criativas que exigem do seu próprio meio de expressão artístico seu potencial. As adaptações são mediadas através da intertextualidade. Nesse sentido, o hipertexto cinematográfico transforma. Ao adotar a abordagem intertextual – opondo-se ao julgamento do crítico tradicional que enxerga “infidelidade” e “traição” nas adaptações – é possível orientar as análises sobre aquilo que torna única cada obra de arte: o processo de transformação criativa.

Referências

- A CHEGADA. Direção: Denis Villeneuve. Produção de Lava Bear filmes. Estados Unidos: Paramount, 2016. 1 DVD (116 min), son., color.
- BORDWELL, D. O cinema clássico hollywoodiano normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea de cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2005. v. 2, p. 277-301.
- CARVALHAL, T. F.; COUTINHO, E. F. *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CARVALHAL, T. F. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003.
- CHIANG, T. *História da sua vida e outros contos*. Ed. Intrínseca: Rio de Janeiro, 2016.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- INDRUSIAK, E. B. Viagem ao centro do polissistema: o papel das adaptações cinematográficas na dinâmica de sistemas literários e culturais. *Organon*, Porto Alegre, v. 27, n. 52, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/33471/21344>. Acesso em: 4 maio 2021.
- LESSONS from the screenplay. *Arrival – examining an adaptation*. Estados Unidos, 2017. 1 vídeo (13 min), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QTxzvkwVsQE>. Acesso em: 4 maio 2021.

LUIZ, T. M. A transposição de Romeu e Julieta para o cinema pela Turma da Mônica. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v.14, n. 1, p. 159-178, jul. 2016. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/588/757>. Acesso em: 10 maio 2021.

REBELLO, L. S. Literatura Comparada, Tradução e Cinema. *Organon*, Porto Alegre, v. 27, n. 52, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/33475/21348>. Acesso em: 4 maio 2021.

STAM, R. Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p.19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em: 4 maio 2021.

THE Q&A with Jeff Goldsmith. Arrival Q&A. Locução de Jeff Goldsmith. The Q&A with Jeff Goldsmith, 12 nov. 2016. *Podcast*. Disponível em: <http://www.theqandapodcast.com/2016/11/arrival-q.html>. Acesso em: 4 maio 2021.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. *et al.* *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac e Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

Arthur Luiz Cavalcante de Macêdo

Mestre em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM), em São Paulo, SP, Brasil; graduado em Produção Multimídia: Design de Animação pela mesma instituição; doutorando em Escrita Criativa na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), em Porto Alegre, RS, Brasil.

Endereço para correspondência

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Av. Ipiranga, 6.681, Prédio 4, sala 2
Partenon, 97010-082
Porto Alegre, RS, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do autor antes da publicação.