

### 3

## Literatura e Cinema Modernos em diálogo – Aí, mas onde, como, por quê?

Não depende da vontade.

É ele subitamente: agora (antes de começar a escrever; a razão de ter começado a escrever) ou ontem, amanhã, não há nenhuma indicação prévia, ele está ou não está; nem posso dizer que vem, não existe chegada nem partida; ele é como um simples presente que se manifesta ou não neste presente sujo, cheio de ecos de passado e obrigações de futuro.

**Julio Cortázar**

Desde o início da produção cinematográfica, no final do século XIX, um considerável número de textos literários, como novelas, peças e contos têm sido adaptados para o cinema. Não seria de surpreender que, quando comparado com a história de aproximadamente cinco séculos da cultura impressa, a história de cem anos do cinema parece notavelmente breve. Entretanto, apesar da novidade relativa de sua tecnologia, o processo do desenvolvimento e a maturidade do cinema ocorreram em uma extensão de tempo curta que o elevou rapidamente a uma posição privilegiada como um dos suportes centrais da narrativa na sociedade contemporânea. O relacionamento entre a literatura e o cinema não é tão simples como pode primeiramente parecer, e foi matéria de discussões importantes. Do mesmo modo, a literatura do século XX revela a influência proeminente da narrativa fílmica em suas estruturas, estilos, temas e interesses filosóficos. Tal relacionamento é tão intrínseco que a adaptação cinematográfica como um fenômeno se deu assim que o cinema começou a se estabelecer como nova forma narrativa de entretenimento. De acordo com Linda Hutcheon:

The Victorians had a habit of adapting just about everything – and in just about every possible direction; the stories of poems, novels, plays, operas, paintings, songs, dances, and *tableaux vivants* were constantly being adapted from one medium to another and then back again<sup>28</sup> (HUTCHEON: 2006, p. XI).

A interação entre as mídias nos dias de hoje teria tornado mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, podendo-se inclusive inverter determinados efeitos, propor outra forma de

---

<sup>28</sup> “Os Vitorianos possuíam o hábito de adaptar de tudo – e em todas as direções possíveis; as histórias de poemas, novelas, peças, óperas, pinturas, canções, danças e *tableaux vivants* eram constantemente adaptados de um meio para outro e vice-versa”. Tradução nossa.

entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. Não obstante, devido à complexidade e à variedade da literatura e do cinema, diversos estudiosos elaboraram discussões teóricas sobre a natureza do relacionamento entre a literatura e o cinema definindo seus limites e suas especificidades. Assim, apresentaremos alguns destes conceitos com o intuito de entender melhor como se dá a adaptação cinematográfica a partir da inspiração literária. Trataremos da adaptação cinematográfica como uma *transcodificação*, processo através do qual uma obra (literária, televisiva, radiofônica, etc.) tem seus elementos constitutivos transpostos para uma narrativa fílmica. Este processo, assim tão sucintamente definido, congrega, no entanto, uma série de questões práticas e teóricas que devem ser consideradas.

Como coloca Linda Hutcheon (2006), em sua definição da adaptação como uma *transcodificação*, como uma interpretação criativa de um meio para outro, poderíamos qualificá-la também como uma espécie de *retrabalho* abertamente reconhecido de outros textos. Como coloca a autora, a transcodificação poderia envolver uma mudança de *meio* (como de um conto para um filme)<sup>29</sup>, de *gênero* (de uma tragédia para um romance) e até mesmo uma mudança de *cenário* e de *contexto*, ao se contar uma mesma história a partir de um ponto de vista diferente (como, por exemplo, criar uma diferente interpretação para determinada história previamente conhecida). A transcodificação poderia se dar também através de uma mudança ontológica do *real* para o *ficcional* (de um contexto biográfico e/ou historiográfico para uma narrativa ficcional ou um drama). Parece que, por haver esta espécie de retrabalho a partir de um texto-fonte e por causa disto poder ser previamente conhecida, as adaptações seriam freqüentemente comparadas às *traduções*. Acreditamos, porém, que não exista nenhuma forma de tradução que seja literal, não existindo também uma adaptação literal, e então a transcrição ou a transposição de um texto-fonte para outro meio (ou até mesmo para o mesmo meio) sempre significaria mudança ou reformatação. Haveria sim *remediações*, isto é, traduções específicas sob a forma de transposições de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outros (por exemplo, imagens), que produziriam uma nova série de signos e convenções.

---

<sup>29</sup> Como as adaptações de Julio Cortázar para o cinema que serão aqui abordadas, *Blow-up* (1966), de Michelângelo Antonioni, por exemplo.

Ainda segundo Hutcheon (2006), Walter Benjamin teria alterado este quadro de referência quando ele considerou que a tradução não seria a fusão de algum significado textual para que seja copiado, parafraseado ou reproduzido; seria sim um compromisso com o texto original, que nos faria ver esse texto de diferentes maneiras<sup>30</sup>. Benjamin (1992) definiria *tradução* como *forma*, esclarecendo-a também frente a outras definições negativas: tradução não seria recepção, não seria comunicação, não seria imitação: “tradução é em primeiro lugar uma forma”<sup>31</sup>. A partir desta tese central, Benjamin (1992) reconceitua a tarefa do tradutor: trans-pôr, trans-formar. O pensador parte da afirmação de que uma obra de arte ou uma forma de arte ou as reflexões teóricas sobre uma obra de arte independem da relação com um *receptor* (ideal) e que elas apenas pressupõem “a existência e a essência do homem em geral”<sup>32</sup>. Assim, pois, como a arte não objetivaria um receptor, também a tradução não o deveria fazer, pois que esta intenta somente traduzir aquela. Tradução não seria recepção. Entenda-se, formar noutra língua, re-formar na tradução a arte do original, aonde os textos vão se interligando, dialogando e se traduzindo. Benjamin (1992) desloca a importância da comunicação da obra de arte e da tradução. A obra de arte não visaria à comunicação, mas o que a excederia. A arte, para o pensador, seria muito mais que comunicação, seria *comunhão*. Comunhão dos homens entre si e do homem e o objeto. O que uma obra de arte comunicaria não seria o seu essencial; sua essência residiria, porém, no indizível, no “intangível, misterioso, *poético*”<sup>33</sup>.

De acordo com Benjamin (1992), tradução não é comunicação, isto porque uma tradução que pretenda comunicar e servir ao leitor seria *a priori* uma má tradução: “A tradução deve, em grande parte, abdicar da intenção de *comunicar* algo do sentido, o original apenas lhe é essencial na medida em que liberou o tradutor e sua obra do esforço e da ordem da comunicação”<sup>34</sup>. E o que está além da comunicação, no *poético*, o tradutor pode apenas reproduzir também *poetizando*, para não produzir uma tradução “que se pode definir como uma transmissão imprecisa de um conteúdo não essencial. E nisso permanece enquanto

---

<sup>30</sup> Ver *The Task of the Translator*. In SCHULTE, R. e BIGUENET J., THEORIES OF TRANSLATION: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida., 1992. As citações deste texto em português, no presente trabalho, são de minha tradução, bem como os grifos.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Ibid.

se compromete servir ao leitor”<sup>35</sup>. Na obra de arte literária, sob uma forma própria, o poeta expressaria e imprimiria um sentido. Na tradução, o tradutor se isenta da criação deste sentido, já presente no original; sua tarefa não seria criar, mas re-criar a criação. Seu principal objeto não seria o sentido, mas a *forma*<sup>36</sup>.

A transposição cinematográfica de um texto literário é a passagem de um campo baseado na escritura a um que utiliza sons e imagens. Quando o roteirista/cineasta consegue encontrar um equivalente criativo e, portanto, traduzir o espírito e a emoção enlaçados entre as palavras, naquele momento o filme consegue se destacar das palavras escritas, as imagens assumem uma identidade própria que fica ligada ao texto, convertendo-se ao mesmo tempo em algo diferente e original. A noção de *texto* conceituaria o cinema não como uma imitação da realidade, mas como um *artefato*, um *constructo*, numa parceria entre o roteirista/cineasta e o escritor. Roland Barthes (1977) ilustra uma distinção entre a *obra* e o *texto*. A diferença seria esta: a *obra* seria um objeto físico, que ocupa uma parte do espaço físico (livros em uma biblioteca, por exemplo, ou o filme enquanto película), já o *texto* faria parte de um campo metodológico. A *obra* é definida como a superfície fenomênica do objeto, como, por exemplo, um livro que se segura nas mãos; quer dizer, o produto finalizado que veicula um significado preexistente e intencional. O *texto* é definido como um campo metodológico de *energia*, como a produção que absoveria o escritor e o leitor de maneira conjunta.

Ainda de acordo com Barthes “o *texto* pratica o infinito do significante, a sua dilatação; sua área é a do significante e o significante não deve ser concebido como ‘a primeira fase do significado’, o vestíbulo de seu material, mas, em completa oposição a isto, como sua ação deferida (1977, p. 3). Do mesmo modo, o infinito do significante não remeteria para “uma idéia da inefável, mas para a geração do ‘perpétuo significante’ no campo do texto, de acordo com uma série de

---

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Recuperando esta proposta de Walter Benjamin, de que a “tradução é em primeiro lugar uma forma”, Haroldo de Campos coloca que, nessa medida, a tradução será “sempre recriação ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. [...] Numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma. [...] Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal” (CAMPOS, 1967, p. 24). Campos evidencia ainda que a tradução poética deve vazar sapiências meramente lingüísticas para que se tenha como critério fundamental *traduzir* a forma, *transcriar*, portanto.

circulações, de desligamentos, de *overlappings*, de variações (ibid.)<sup>37</sup>. A lógica que regulamenta o texto não seria completa, mas metonímica, a cargo de associações, contigüidades, coincidindo com uma liberação de energia simbólica. Para Barthes (1977), o texto é plural. O que não seria simplesmente dizer que possui vários significados, mas que se acompanha da pluralidade do significado: um irreduzível (e não apenas aceitável) plural. O texto não seria uma co-existência de significados, mas uma passagem, um “atravessar”; assim ele não responderia a uma interpretação, mas a uma explosão, a uma disseminação. A pluralidade do texto dependeria não da ambigüidade do seu conteúdo, mas daquilo que poderia ser chamado de “a pluralidade estereográfica da sua trama de significados” (etimologicamente, o texto é um tecido, uma tessitura):

O leitor do texto poderia ser comparado a alguém solto em um algum extremo [...] e percebe que o que ele busca é múltiplo, irreduzível, proveniente de uma desconectada e heterogênea variedade de substâncias e perspectivas: luzes, cores, vegetação, calor, ar, ligeiras explosões de ruídos, cantos de aves, cantos de crianças, passagens, gestos, roupas de habitantes perto ou longe (BARTHES: 1977, p. 4).

Segundo Barthes (1992) a diferença entre os textos não consistiria em uma qualidade plena, irreduzível, não seria aquilo que marca a individualidade de cada texto, aquilo que o assina, o rubrica, o termina, seria, ao contrário, uma diferença que não cessa e que se articularia no infinito dos textos, das linguagens, dos sistemas, numa diferença a qual cada texto retorna. De acordo com o autor, devem-se reconhecer cada texto, não em sua individualidade, mas em sua ação, apoderar-se dele antes mesmo de comentá-lo e submetê-lo a uma avaliação. Esta avaliação estaria ligada à prática da escritura. Em seu livro *S/Z*, Barthes coloca que, haveria, por um lado, aquilo que é possível escrever e, do outro, aquilo que já não é possível escrever, aquilo que estaria na prática do escritor e aquilo que dela proveio. O que a avaliação encontra é este valor: aquilo que poderia ser escrito (ou re-escrito), como o *escrevível*. O “escrevível” seria este valor porque o que estaria em jogo no trabalho literário seria fazer do leitor não mais um consumidor, mas um produtor do texto.

<sup>37</sup> Ver BARTHES, Roland. *From work to text*.

<<http://evansexperientialism.freewebspace.com/barthes05.htm>>. Tradução nossa.

Nossa literatura está marcada pelo divórcio impiedoso que a instituição literária mantém entre o fabricante e o usuário do texto, seu proprietário e seu cliente, seu autor e seu leitor. Esse leitor está, então, mergulhado em uma espécie de ócio, de intransitividade, e, resumindo, de *seriedade*: ao invés de agir, de aceder plenamente ao encantamento do significante, à volúpia de escrever, tudo que lhe resta é a pobre liberdade de receber ou de rejeitar o texto: a leitura nada mais é do que um *referendum*. Diante do texto escrevível ergue-se seu contravalor, seu valor negativo, reativo: aquilo que pode ser lido, mas não escrito: o *legível*. Chamamos clássico a todo texto legível (BARTHES: 1992, p. 38).

Esta questão é muito importante para quem vai adaptar uma obra literária. Isto porque a abordagem “legível” favoreceria os valores buscados e pressupostos do texto clássico, tais como realismo convencional, seqüência linear, unidade orgânica e transparência estilística; supondo a maestria autoral e a passividade do leitor. Já a abordagem “escrevível” postularia um tipo de leitor/adaptador ativo, sensível às heterogeneidades e suas possíveis contradições, um leitor/adaptador consciente do trabalho do texto. Isto o tornaria em produtor de sentido, trazendo a primeiro plano um processo de sua própria interpretação e conseqüente construção, promovendo o jogo infinito da significação. Chamamos a atenção em Barthes para esta “escrevível”, pois consideramos a adaptação cinematográfica como uma espécie de retrabalho, produzido por uma reinterpretação, que geraria então um novo sentido àquele texto-fonte por aquele leitor/adaptador.

Como coloca Barthes o texto “escrevível” seria uma espécie de “presente perpétuo, no qual não se vem inscrever nenhuma palavra *conseqüente* (que, fatalmente, o transformaria em passado)” (1992, p. 39), seria “o romanesco sem o romance, a poesia sem o poema, o ensaio sem a dissertação, a escritura sem o estilo, a produção sem o produto, a estruturação sem a estrutura” (ibid.). Já os textos “legíveis” seriam produtos (e não produções) que constituiriam a enorme “massa da literatura”. Mas para diferenciar massa seria necessária uma operação posterior à avaliação que separou uma primeira vez os textos, mais sutil, baseada na apreciação de certa quantidade, e do *mais ou menos* que cada texto poderia mobilizar. Esta nova operação seria a *interpretação*<sup>38</sup>. Para o pensador, interpretar um texto não seria dar-lhe um sentido<sup>39</sup>, e sim, ao contrário, estimar de que plural ele seria feito.

<sup>38</sup> Segundo Barthes (1992), interpretação no sentido que Nietzsche dava a palavra.

<sup>39</sup> Mais ou menos embasado, mais ou menos livre.

Tomemos, inicialmente, a imagem de um plural triunfante, não limitado por nenhuma coerção de representação (de imitação). [...] nele penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma possa ser considerada principal; os códigos que mobiliza perfilam-se a *perder de vista*, eles não são dedutíveis (o sentido, nesse texto, nunca é submetido a um princípio de decisão, e sim por lance de dados); os sistemas de sentido podem apoderar-se desse texto absolutamente plural, mas seu número nunca é limitado, sua medida é o infinito da linguagem (BARTHES: 1992, p. 39-40).

Com isso Barthes quer dizer que na interpretação exige-se abordar um texto em seu plural, e não se trataria de reconhecer de maneira magnânima, em cada um, sua parte de verdade, mas sim tratar-se-ia, contra toda e quaisquer indiferença, de afirmar o *ser* da pluralidade, que não seria o ser do verdadeiro, do provável ou até do possível, mas sim do infinito da linguagem. A dificuldade de compreensão desta colocação está no fato de que, ao mesmo tempo em que nada existe fora do texto, nunca há um *todo* do texto, seria então necessário, de maneira simultânea, liberar o texto de seu exterior e de sua totalidade. Barthes (1992) coloca ainda que, se quisermos estar atentos ao plural de um texto, deveríamos renunciar a estruturar este texto em grandes blocos<sup>40</sup>, pois não haveria uma *construção* do texto, tudo significaria sem cessar e várias vezes, mas sem a delegação a um grande conjunto final ou a uma estrutura derradeira. Isto porque quando se está em busca do estabelecimento de um plural, não podemos suspender esse plural às portas da leitura: “também a leitura deverá ser plural, isto é, sem ordem de entrada: a versão ‘primeira’ de uma leitura deve poder ser sua versão última, como se o texto estivesse reconstituído para terminar em seu artifício de continuidade, o significante ganhando, então, uma figura suplementar: o deslizamento” (BARTHES, 1992, p. 49). A releitura é aqui proposta por Barthes, pois apenas ela seria capaz de salvar o texto da *repetição*, de multiplicá-lo em sua diversidade e em seu plural: a releitura arrancaria o texto da cronologia interna (“tal coisa acontece *antes* ou *depois* daquela”) e a faria reencontrar-se com um tempo mítico (“sem *antes* nem *depois*”).

Poderíamos exemplificar esta questão com o filme *Weekend* (1967), de Jean-Luc Godard que, adaptado de um conto do escritor argentino Julio Cortázar, *A autopista do sul*, apresenta-se mais como uma inspiração, uma transcodificação, pois logo vemos que Godard toma seu próprio rumo. Livre adaptação do conto, o filme retira de Cortázar tão somente a idéia central de um gigantesco

<sup>40</sup> De acordo com Barthes (1992), como faziam a retórica clássica e a explicação escolar.

engarramento numa auto-estrada francesa. Os personagens de Cortázar, presos em um terrível engarramento nos arredores de Paris, acabam perdendo a noção de sua própria humanidade ao encontrar-se numa situação-limite inesperada. Unidos de maneira casual no espaço público da cidade, em um *tempo sem tempo*, são descritos pelo narrador através dos seus bens de consumo, os seus respectivos automóveis.

No começo a moça do Dauphine havia insistido em fazer a contagem do tempo, sem bem que o engenheiro do Peugeot 404 pouco estivesse ligando. Qualquer pessoa poderia olhar no relógio, mas era como se esse tempo, amarrado ao pulso direito ou o *bip bip* do rádio, medisse outra coisa fora do tempo dos que não fizeram a estupidez de querer voltar para Paris pela auto-estrada do sul, num domingo à tarde, quando, apenas saídos de Fontainebleau, tiveram de ir em marcha lenta, parar, seis filas de cada lado [...] ligar o motor, avançar três metros, parar, conversar com as freiras de um 2HP à direita [...] (CORTÁZAR: 2007, p. 9).

Jean-Luc Godard se utiliza da idéia de um engarramento interminável como uma transcodificação, para mostrarmos sua visão política de uma sociedade alienada, de consumo e desumanizada. Partindo daí, o diretor realiza uma releitura do texto-fonte para o cinema, contando a história de situação catastrófica, com automóveis acidentados por toda a parte, e, para expor isto, o diretor lança mão de recursos que impactam o espectador; mostrando explicitudes de ódio, estupros, assassinatos, pilhagem e canibalismo, episódios que foram tratados por Godard como uma espécie de *progressão natural* dos eventos. Mas trataremos desta questão mais aprofundadamente no último capítulo, quando partiremos para a análise dos filmes que se inspiraram nos contos de Julio Cortázar. Por ora voltemos às questões teóricas referentes à adaptação cinematográfica.

### 3.1

#### Mimesis e simulacro sob uma interpretação criativa

De acordo com Linda Hutcheon, geralmente as adaptações, principalmente de grandes romances, significariam que o trabalho do roteirista/cineasta seria de subtração ou de contração, como uma espécie de *arte cirúrgica*, mas nem todas as adaptações envolveriam simples cortes. Contos, em particular, têm freqüentemente inspirado o cinema, como, por exemplo, os contos do escritor argentino Julio Cortázar. Como coloca Hutcheon (2006), os roteiristas/cineastas de contos para o cinema têm tido que expandir consideravelmente seu material advindo do texto-fonte.<sup>41</sup> Haveria ainda uma vasta gama de razões pelas quais os roteiristas/cineastas puderam escolher uma história em particular e então transcodificá-la a um meio ou gênero em particular. Esta seria uma das razões pelas quais a retórica da *fidelidade* seria pouco adequada para se discutir o processo de adaptação. Quaisquer que sejam as motivações de perspectiva do roteirista/cineasta, a adaptação, segundo Hutcheon (2006) é um ato de *apropriação ou de salvação*, e isto seria sempre um duplo processo de interpretação para, em seguida, se criar algo novo.

No ato de adaptar alguma coisa para o cinema, procura-se uma reconfiguração estética do adaptado, seja ele um livro, um conto ou uma canção, realizando assim sua *transcrição*. A literatura, ao ser adaptada, posiciona-se como um material estético destinado a um outro campo – o cinema. A adaptação irá construir-se sobre a literatura, a partir dela e não nela, constituindo-se como obra autônoma. Como já colocado, Linda Hutcheon (2006) diz que a natureza dupla da adaptação não significaria necessariamente dizer que a proximidade ou fidelidade ao texto deva ser o critério de julgamento ou o foco da análise do texto adaptado. O que nos interessa em Hutcheon é o fato de que os roteiristas/cineastas não procuram simplesmente reproduzir o texto adaptado. Para Hutcheon (2006), adaptação seria repetição, mas repetição sem replicação. De acordo com seu significado literal, *adaptar* seria ajustar, alterar, se fazer apropriadamente e isto poderia ser feito de inúmeras maneiras. A forma de se pensar sobre as adaptações

---

<sup>41</sup> O roteirista e diretor Luciano Moura realizou uma compilação de trechos dos diferentes contos de Cortázar contidos no livro *Histórias de Cronópios e de Famas* e assim criou um roteiro para sua adaptação cinematográfica *Os moradores da rua Humboldt* (1992).

que não foram bem-sucedidas então não deveria se dar em termos de infidelidade a um texto anterior, mas em termos de uma falta de criatividade e habilidade para tornar a obra autônoma. Para ilustrarmos esta questão interpretativa criativa na transcrição, podemos também verificar a noção de *imitatio* ou da *mimesis*<sup>42</sup>, que Aristóteles viu como parte do comportamento instintivo dos seres humanos e como fonte de seu prazer na arte. As imitações de grandes obras, particularmente, não se destinariam somente para capitalizar-se sobre o prestígio e a autoridade dos antepassados ou mesmo para oferecer um modelo pedagógico, mas também como uma forma de criatividade.

A *arte poética*<sup>43</sup> seria realizada através da disposição do ritmo, da linguagem e da harmonia, assim, para a teoria aristotélica da arte poética, o conceito de *mimesis* é fundamental. Aristóteles diz que o “imitar é congênito no homem”<sup>44</sup> e que haveria na espécie humana a tendência natural para o imitar, o que, aliás, o distinguiria de outros seres da natureza. De acordo com Luiz Costa Lima (2000) podemos dizer que a *mimesis* supõe a correspondência entre uma cena primeira, orientadora e geral, e uma cena segunda, particularizada numa obra. Esta encontraria naquela os parâmetros que possibilitariam seu reconhecimento e aceitação. A *mimesis* seria a imitação da ação, não uma simples cópia. Haveria uma separação entre os indivíduos que praticam as artes miméticas, e esta divisão seria estabelecida conforme a qualidade ou modo dos que representam a imitação. Relativamente às artes dramáticas e narrativas, Aristóteles distingue a tragédia, por exemplo, como a imitação de uma ação austera ou de um ato nobre. Os imitadores da tragédia são homens que praticam necessariamente ações elevadas e são distinguidos, em geral, pela virtude. A imitação na tragédia se efetua não por narrativa, mas mediante personagens que

---

<sup>42</sup> O conceito de *mimesis* é, para a compreensão da *Poética* de Aristóteles, um termo chave que sustenta suas considerações a respeito da arte poética; termo este que designa, em sua acepção mais geral, *imitação*. Para maiores detalhes ver Spina, Sigsmundo; “Introdução à poética clássica”; 2a. edição, Martins Fontes, p. 84, São Paulo, 1995.

<sup>43</sup> De acordo com Antônio Cândido Franco (2005), a *Arte Poética* de Aristóteles, tal como hoje a conhecemos, divide-se em duas partes. A primeira desenvolveria um conceito de poesia como *imitação das ações*. Segundo Franco (2005), a imitação aristotélica, processando-se por meios, objetos e modos diferentes, não se confundiria, porém, com cópia ou reprodução fiel da realidade, carregando antes, pela percepção do geral a que filosoficamente aspira, numa criação autônoma e heterogênea. A segunda parte da *Poética* estuda a tragédia, uma das espécies ou gêneros da poesia dramática, e faz a comparação da tragédia e da epopéia, um gênero da poesia narrativa ou não-dramática. O que nos interessará aqui será a primeira parte da *Arte Poética* de Aristóteles.

<sup>44</sup> Ver ARISTÓTELES, *Arte retórica e arte poética*, 1969.

suscitarão nos espectadores o *terror* e a *piedade* com o propósito de purgar essas emoções. As personagens da tragédia agem e se apresentam de acordo com seu próprio caráter e conforme seus pensamentos.

Costa Lima (2000) coloca que a *mimesis* seria um fenômeno *existitivo*<sup>45</sup> e não simplesmente um conceito e, por isso mesmo, a fecundidade de seu produto se afirmaria pela circulação que alcança. Essa circulação dependeria da *verossimilhança* que a obra particular, o *mímema*<sup>46</sup>, fosse capaz de despertar. Ainda, a criação de verossimilhança seria uma vocação da obra dentro de uma concepção de *mimesis* que, em sua relação com a realidade, se vê como uma rua de mão dupla – ela não só receberia o que vem da realidade como seria passível de modificar nossa própria visão de realidade. É importante notar que a imitação na tragédia tem por elemento crucial a *trama dos fatos*, pois, a imitação, tal como é estabelecida na tragédia, não seria uma imitação dos homens, mas sim uma imitação de *ações* e imitação de *vida* (felicidade ou infelicidade) que residem particularmente na ação. Em suma, todas as artes poéticas e incluindo a dança, a pintura, a escultura e a música, seriam reconhecidamente artes miméticas.

Como *mimesis*, a adaptação não seria também como uma simples cópia, seria sim um processo de se fazer do material adaptado o seu próprio. Em ambos, a novidade estaria no que se faz com o outro texto. Nesta relação múltipla e complexa que se dá entre a literatura e o cinema, se caracteriza fortemente a questão da interpretação criativa na transcrição. A verossimilhança apresentaria essa dupla possibilidade de manter uma referência ao mundo “real” e, ao mesmo tempo, transformar, criar a partir daquele modelo original sem reproduzi-lo. Desta forma, a obra de arte pode criar sua própria realidade, que poderá ou não conter elementos verdadeiros, tornando possível a utilização do elemento fantástico na construção das referências espaciais e temporais do texto. Com ela, não só se desmascara o efeito realista da ficção, mas também se impregna a realidade de imaginação, diluindo fronteiras. Onde acaba o imaginário? Onde começa o real? A ambigüidade assim se instala no cerne da visão.

<sup>45</sup> Costa Lima (2000) diz que prefere tomar a *mimesis* como um fenômeno existitivo, preferindo este neologismo para evitar confusão com o termo “existencial”.

<sup>46</sup> *Mímema* seria a potencialidade interna da *physis*, que admite a geração de um objeto, uma obra plástica ou teatral, diferente ao objeto real a que corresponderia. Ver LIMA, L. C., *Mimesis: desafio ao pensamento*, 2000, p. 24.

A presença e o equilíbrio de elementos racionais e irracionais produzirão efeitos surpreendentes junto ao receptor, além de um deslocamento de percepção da temática abordada, tornando o texto provocativo e inquietante. Assim, a verossimilhança corresponderia não à verdade, mas ao plausível, de acordo com a organização interna da obra, podendo, dessa forma, tudo tornar possível dentro de uma lógica própria. A arte deixa de trabalhar com a representação como *mimese* da realidade e passa a entendê-la como *simulacro*. Poderíamos definir aqui *simulacro* como a manifestação da concretização de uma estrutura abstrata. Como um jogo, a obra se transforma em paródia dos valores de referência, de estrutura e de sentido, desarticulando a continuidade entre o pensamento e o mundo. Desta forma, o *simulacro*, ao contrário de mascarar a essência das coisas, desvelaria a fantasmagoria que sustenta a verdade, mostrando que a máscara é a condição de existência de todas as coisas e que a realidade é vivida como ficção. Tendo como pano de fundo este contexto, muitos artistas transformaram estas questões em temas de suas obras, como o autor Julio Cortázar.

Deleuze, em seu texto *Platão e o simulacro*, coloca que a estética sofre de uma “dualidade dilacerante” ao designar, de um lado, a teoria da sensibilidade como forma de expressão possível e, de outro, a teoria da arte como “reflexão da experiência real”. Mas, de acordo com o filósofo, para que os dois sentidos se juntem é preciso que as próprias condições da experiência em geral se tornem condições da “experiência real”, e a obra de arte aparecerá então como experimentação.

Sabe-se por exemplo que certos procedimentos literários (as outras artes têm equivalentes) permitem contar várias histórias ao mesmo tempo. Não há dúvida de que é este o caráter essencial da obra de arte moderna. Não se trata de forma nenhuma de pontos de vista diferentes sobre uma história que se supõe ser a mesma [...]. Trata-se, ao contrário, de histórias diferentes e divergentes, como se uma passagem absolutamente distinta correspondesse a cada ponto de vista. [...] Todos estes caracteres são os do simulacro, quando rompe suas cadeias e sobe à superfície [...]. (DELEUZE: 2007, p. 265-66).

Como coloca Deleuze, “fazer subir os simulacros” seria “afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias” (2007, p. 267). Segundo o pensador, o simulacro não seria uma “cópia degradada”, ele encerra uma potência positiva que nega tanto “o original como a cópia, tanto o modelo quanto a reprodução” (ibid.). Seguindo Deleuze (2007), não há mais ponto de vista privilegiado do que objeto

comum a todos os pontos de vista e não haveria mais hierarquia possível, a semelhança subsiste, mas é produzida como o efeito exterior do simulacro, na medida em que se constrói sobre as histórias divergentes e faz com que ressoem entre si. A identidade também subsiste, mas é produzida como a lei que complicaria todas as histórias, fazendo com que todas elas voltem em cada uma no curso de um movimento “forçado”. Nesta reversão do platonismo de Deleuze, é “a semelhança que se diz da diferença interiorizada, e a identidade do diferente como potência primeira”, onde o “Mesmo” e o “Semelhante” não teriam mais por essência senão ser “simulados”, isto é, exprimir o funcionamento do simulacro e subverter a representação (2007, p. 268). Como coloca Deleuze, o “eterno retorno é, pois, efetivamente o Mesmo e o Semelhante, mas enquanto simulados, produzidos pela simulação, pelo funcionamento do simulacro” (2007, p. 270). Subverte a representação neste sentido, ao não pressupor o “Mesmo” e o “Semelhante”, mas ao contrário, constituir o único “Mesmo” daquilo que difere como “potência” para afirmar a divergência e o descentramento.

Nos contos de Cortázar é possível observar o processo de mudança de conceitos e paradigmas, pois ele nos apresenta uma nova forma de contar histórias, histórias estas não mais presas a referenciais fixos, reais, mas a instrumentos de busca e rebelião, numa tentativa de dizer o indizível. Para que o projeto cortazariano se realize, é necessária uma linguagem fundamentalmente *conjectural*, que não afirme nem negue de forma completa, que diga que é e não é ao mesmo tempo, que proponha sempre, à maneira de hipótese, a oscilação ambígua entre o *real* e o irreal, transgredindo a antítese das categorias do *ser* e do *não ser*. A *mimese* aristotélica, segundo Costa Lima (2000) não se refere a uma cópia da realidade, mas a uma representação criada a partir de critérios próprios e que intenta produzir determinados efeitos, baseada nos critérios da *verossimilhança* e da *necessidade*, os quais fornecem à obra condições de criar sua própria verdade. A *verossimilhança* apresentaria essa dupla possibilidade de manter uma referência ao mundo “real” e, ao mesmo tempo, transformar, criar a partir daquele modelo original sem reproduzi-lo. Desta forma, a obra de arte poderia criar sua própria realidade, que poderá ou não conter elementos verdadeiros, tornando possível a utilização do elemento fantástico na construção das referências espaciais e temporais do texto.

A obra de Cortázar desafia leitores e críticos com cenas aparentemente banais que são rasgadas por um episódio insólito que altera a ordem estabelecida e expõe uma dimensão estranha do “real”. Cortázar discute as questões de forma metaficcional quando constrói um texto que possui como tema a imbricação dos dois planos (ficcional e “real”) através da sobreposição de dois universos temporais e espaciais diferentes. O texto literário de Cortázar é basicamente a discussão da refração da realidade, de seus conceitos e de suas configurações. Seus escritos estão sempre à procura de um conceito de “real” diferente, uma possibilidade, e seu texto aponta a direções e flutuações de “real”, conceitos de “real” em formação e destruição. O texto manipula estes códigos de formação da realidade, e não raro, inverte, subverte, reverte e refaz o que parecia acabado e definitivo. Os contos do autor não visam a comunicação *a priori*, mas querem discutir *o real que têm diante de si*, que possibilidades de realidades tem para que se discorra e como poderiam ser representadas estas modalidades e estas formações de “real”. Ao final da leitura, percebe-se que o enredo não é o mote do conto, mas sim as perguntas suscitadas pela sua estranheza. O tema seria, na verdade, o questionamento a respeito da própria natureza do texto e da leitura, através de uma construção que utiliza os próprios instrumentos para questioná-los.

Deleuze (2007) diz que, o simulacro funciona de tal maneira que uma semelhança é retrojetada necessariamente sobre suas séries de bases, e que uma identidade é necessariamente projetada sobre o movimento forçado. O eterno retorno sendo, pois, efetivamente, o “Mesmo” e o “Semelhante”, mas enquanto *simulados*, produzidos pela simulação, pelo funcionamento do simulacro – vontade de potência – e é neste sentido que subverte a representação. Ao destruir os ícones, ele não pressupõe o “Mesmo” e o “Semelhante”, mas, ao contrário, constitui o único “Mesmo” daquilo que difere, é potência para afirmar a divergência e o descentramento, fazendo deles o objeto de uma afirmação superior. Como coloca Deleuze, “o que exclui, o que *não faz* retornar, é o que pressupõe o Mesmo e o Semelhante, o que pretende corrigir a divergência, recentrar os círculos ou ordenar o caos, dar um modelo e fazer uma cópia. [...] Pois o Mesmo e o Semelhante tornam-se simples ilusões, precisamente a partir do momento em que deixam de ser simulados” (ibid.). De acordo com Costa Lima o “brilho” do verossímil deve fazê-lo parecer com a verdade:

[...] porque se a obra cortar todas as amarras com a verdade – i.e., com o que a sociedade em causa, de acordo com a ‘classificação’ que a atravessa, toma por verdade -, constituirá, no melhor dos casos, um *mundo paralelo* que, não identificável [...] com qualquer aspecto do ‘real’, em princípio, não permitiria ao leitor nenhuma entrada. Neste caso, impedido o acesso ao leitor, o verossímil antes ‘brilharia negativamente’, i.e., não prometeria senão uma experiência enfadonha ou exasperante (LIMA: 2000, p. 61-62).

Mas, ainda segundo Costa Lima, se depois de algum esforço, um receptor descobrir a constituição de um mundo paralelo, esta descoberta seria em vão, pois ver-se-ia este mundo paralelo repetindo as operações possíveis no mundo “real”, ou seja, a descoberta do paralelismo converteria a obra em semelhança e desarmaria sua diferença. Portanto, o autor coloca que, para se evitar que o interesse na obra não seja somente passageiro e para que não se confunda com um truque apenas provisoriamente curioso, seria que preciso que, “sem ser verdadeira – declaradora do que é ou foi -, se pareça (positivamente) com o mundo verdadeiro – do que brilha enquanto parece” (2000, p. 62). A presença e o equilíbrio destes mundos produziriam efeitos surpreendentes junto ao receptor, além de um deslocamento de percepção da temática abordada, tornando o texto provocativo e inquietante. Assim, a *verossimilhança* corresponderia não à verdade, porém ao *plausível*, de acordo com a organização interna da obra, podendo, dessa forma, tudo tornar possível dentro de uma lógica própria.

Vamos exemplificar esta questão com o trabalho do diretor e roteirista Luciano Moura, que inspirou-se nos contos de cunho fantástico do livro *Histórias de Cronópios e de Famas* de Julio Cortázar para realizar o curta *Os Moradores da Rua Humboldt*. Na rua Humboldt mora uma família numerosa que se dedica a estranhas ocupações. Sempre que possível, ela se reúne toda em torno de uma única ocupação tão complexa quanto inútil na qual investe esforços imensos. O próprio Cortázar deixa isto claro em *Simulacros*:

Somos uma família estranha. Neste país onde as coisas se fazem por obrigação ou fanfarronada, gostamos das ocupações livres, as tarefas porque sim, os simulacros de que nada adiantam. Temos um defeito: nos falta originalidade. Quase tudo o que decidimos fazer foi inspirado - digamos francamente, copiado - de modelos célebres (CORTÁZAR: 2001, p.21).

Luciano Moura compartilha desta visão dual da realidade, utilizando o material outorgado por Cortázar das vivências cotidianas com o objetivo de mostrar o maravilhoso existente em uma realidade polifórmica e inapreensível. O

diretor e roteirista Luciano Moura consegue realizar um roteiro perfeitamente análogo às características fantasiosas e imaginativas dos escritos de Cortázar, representando na tela a realidade que se transforma em fantasia, a qual nos confunde e nos obriga a interpretá-la. O diretor junta os elementos insólitos, sugestivos de Cortázar e parte para situações cotidianas combinadas às situações para-normais. Logo, no último capítulo, ao realizar a análise deste filme, veremos se o diretor realizou, através da utilização dos preceitos aqui citados, uma vontade, não de se assemelhar ao autor-fonte, mas de constituir uma transcodificação para a obra de Cortázar.

### 3.2

#### Adaptação como uma intertextualidade “palimpsestuosa”

Segundo Linda Hutcheon (2006) as adaptações seriam *multilaminadas* e estariam direta e abertamente ligadas a outras obras reconhecíveis. Esta conexão seria parte de sua “identidade formal, mas também do que poderíamos chamar de sua identidade hermenêutica”<sup>47</sup> (2006, p. 21). Devido à similaridade artística e a convenções sociais, seria isto o que manteria sob controle o *background noise*<sup>48</sup> de todos os outros paralelos intertextuais que a audiência possa realizar. Lidar com adaptações como *adaptações* seria pensar sobre elas como um trabalho de *palimpsestos*, assombrado a todo o momento por outros textos também adaptados. Assim, a noção de intertextualidade<sup>49</sup> nos permitiria uma compreensão considerável da fluidez e da complexidade do processo da adaptação. A intertextualidade então poderia ocorrer não somente em adaptações cinematográficas em um relacionamento entre o texto escrito e o cinema, mas também do cinema para o cinema. Certamente, a influência de um cinema em relação a outro também poderia ocorrer com relação aos seus aspectos técnicos, tais como o som, a fotografia, e a montagem, entre outros.

<sup>47</sup> Tradução nossa.

<sup>48</sup> Podemos traduzir aqui como “ruído”.

<sup>49</sup> De acordo com Robert Stam, o termo intertextualidade surgiu e foi reutilizado por Julia Kristeva em 1969 para explicar o que Mikhail Bakhtin, na década de 20, entendia por dialogismo. Ou seja, são duas variações de termos para um mesmo significado. Ver STAM, R., *Introdução à teoria do cinema*, 2006, p. 225.

Robert Stam também realiza o estudo da adaptação do cinema de uma perspectiva intertextual, em que “o texto alimenta e é alimentado infinitamente em um intertexto de permutação” (1992, p. 57). Stam (2006) discute que o cinema, de maneira geral e como um veículo de massa, trabalharia constantemente com a intertextualidade, com o seu *conceito multidimensional e interdisciplinar* ao travar um diálogo com filmes anteriores, gêneros, sons e imagens. As discussões de Stam sobre intertextualidade, que se aplicam às adaptações, traçam significativamente o conceito de Bakhtin de *dialogismo*, em que cada texto é relacionado a outros textos em uma “interseção de superfícies textuais”, remetendo-se a uma relação entre qualquer enunciado e todos os demais enunciados. Os textos seriam “tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos” (STAM, 2006, p. 226). Surgido no meio literário, o fenômeno dialógico ou intertextual poderia ser aplicado a adaptação cinematográfica porque trata do diálogo com diversas vozes (discursos) reconhecidos ou não, retrabalhados e apresentando-se com desempenhos diferenciados de seus antecessores. Como tal, o discurso dialógico nas adaptações poderia reconhecido quando uma relação entre vozes distintas é mostrada e não há uma necessidade de rompimento com seus modelos, influências e predecessores.

Bakhtin (1994) critica a tendência da análise literária de *isolar* um nível ou um aspecto específico do trabalho – seja ele composicional, temático ou lingüístico - e a estuda sem recorrer a outros componentes, como se o sentido inteiro do texto fosse contido dentro de um único nível. Ao invés disto, Bakhtin sugere que, “só seria possível alcançar unidade estilística através dos diversos elementos numa ‘interação dialógica<sup>50</sup>’” (1994, p. 120-8). Baseado na noção de Bakhtin sobre o dialogismo, Stam estabelece o paralelismo entre a literatura e o cinema afirmando:

O cinema transformou-se um receptáculo aberto a todos os tipos de simbolismos literário e pictorial, a todos os tipos de representação coletiva, a todos os ideologias, a todo as estéticas, e ao jogo infinito das influências dentro do cinema, dentro das outras artes, e dentro da cultura de um modo geral (STAM: 1992, p. 61).

---

<sup>50</sup> “It is only possible to achieve stylistic unity through diverse elements in ‘dialogic interaction’”. Ver BAKHTIN, M. *The Dialogic Imagination*, 1994.

De fato, nenhum texto opera seu discurso isoladamente. A produção do texto se faz através da apropriação e transformação de outros textos, o que Bakhtin nomeia como processo de *dialogismo*, que pressupõe muitas vozes, ou uma polifonia habitando o espaço textual. Através do *dialogismo* e da *polifonia*, realiza-se o diálogo com a tradição: “O texto só vive em contato com outro texto (contexto). Somente em seu ponto de contato é que surge a luz que aclara para trás e para frente, fazendo que o texto participe de um diálogo” (BAKHTIN, 1977, p. 404). Em Bakhtin (1977), a relação dos diálogos é estabelecida por um cruzamento de vozes e/ou discursos diversificados e, embora o teórico russo tenha se baseado na literatura, o dialogismo proporcionaria também um cruzamento de meios de comunicação e discursos enunciativos distintos. Tal cruzamento serviria também para ressaltar que o termo dialogismo poderia ser denominado como *polifonia*, porque esta intertextualidade explicitada existiria e conferiria uma identidade específica ao discurso. Entende-se por polifonia um diálogo entre diversas vozes, não apenas enquanto um elemento de *citação* estático, mas no sentido de constituir um discurso entre duas ou mais vozes que se mostram e interagem em um diálogo intertextual. Um discurso pode se valer de outro ou de outros para sugerir novas orientações e/ou novos sentidos a uma obra. Um único discurso pode encontrar duas orientações de interpretações, duas vozes distintas, criando também uma pluralidade textual ou discursiva de vozes diferenciadas.

Como tal, a intertextualidade nasceria de um diálogo entre vozes, entre consciências ou entre discursos, como uma multiplicidade que se relaciona sem o intuito de anulação, mas sim, de compartilhamento para algo além das mesmas, para gerar novos discursos e definir-se então como um diálogo de *citações*. A intertextualidade poderia também ser compreendida como uma série de relações de vozes, que se intercalam e se orientam por desempenhos anteriores de um único autor e/ou autores diferenciados, originando um diálogo no campo da própria língua, da literatura, dos gêneros narrativos e dos estilos. Porque o conceito de dialogismo vai além da literatura, trabalha e existe dentro de uma produção cultural, literária, cinematográfica e definiria o que se entende por uma relação polifônica. Para que possamos melhor compreender esta questão, podemos citar os estudos sobre adaptação cinematográfica da perspectiva intertextual de Gérard Genette.

Em seu livro *Palimpsestos*, Genette explora as inter-relações entre os trabalhos literários e explica dispositivos literários tais como a paródia, as novelas, os pastiches, as caricaturas, o comentário, a alusão, e a imitação. Nesse sentido, o filme adaptado seria retratado e recortado, e poderia ser considerado um texto *aberto*, pois, por mais surpreendente que seja, constitui-se por meios de deformações, acréscimos, supressões e alterações em relação àqueles que já conhecemos. Genette coloca que “a arte de fazer o novo com o velho tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos que os produtos expressamente feitos” (GENETTE, 1982, p. 556). Segundo Genette, a humanidade, que descobre sem cessar o sentido, não poderia inventar sempre novas formas, e precisaria muitas vezes investir de sentidos novos formas antigas: “A quantidade de fábulas e de metáforas das quais é capaz a imaginação dos homens é limitada, mas o pequeno número de invenções pode ser tudo” (2006, p. 48). Mas a realização principal de Genette encontraria-se em seu desenvolvimento do conceito de *hipertextualidade*, que, de acordo com Robert Stam (2000), poderia ser bastante útil ao estudo de adaptações cinematográficas porque seriam assim como “hipertextos”<sup>51</sup> que partem de “hipotextos”<sup>52</sup> preexistentes que foram transformados “por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização” (GENETTE, 1982, p. 66).

Os efeitos e dispositivos técnicos do cinema também contribuíram significativamente para a construção do sentido narrativo do cinema e seriam influentes para a construção da adaptação cinematográfica quanto todo o dispositivo literário. Além de operar-se no reino da estética narrativa da estrutura, ou do cinema, como mostrado acima, o relacionamento intertextual pode também abranger outros aspectos, tais como, o desempenho dos atores. Stam aponta que, nos filmes, “o ator traz consigo uma espécie de bagagem, um intertexto formado pela totalidade de seus papéis antecedentes” (2000, p. 60). A *hipertextualidade* viabilizaria o estudo das operações transformadoras que podem partir de um texto a outro, ou seja, essa categoria transtextual que privilegia as transformações ocorridas do “hipotexto” até se chegar ao “hipertexto”. Segundo Stam, “as adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da

---

<sup>51</sup> Resultado da transformação realizada a partir do “hipotexto”. Ex.: a *Eneida*.

<sup>52</sup> Um texto anterior, que o “hipertexto” transforma, modifica, elabora ou estende. Ex.: a *Odisseia* e a *Ilíada*.

transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem” (2006, p. 233-234).

Desta maneira podemos pensar as adaptações como um conjunto de negociações intertextuais diversas, de contaminações e associações, declaradas ou não, em que ocorrem transformações do texto-fonte (o “hipotexto” literário) e no texto fílmico (ou “hipertexto”). O melhor do hipertexto, segundo Genette (2006), seria o misto indefinível, e imprevisível no detalhe, de sério e de jogo (lucidez e ludicidade), de complemento intelectual e de divertimento. O surgimento abstrato, enigmático e casual desse canal de observação, seria o grande responsável pela revelação da grandiosidade de certos filmes, é que traz à tona toda a água e seu movimento, numa essência; seria o resultado da ressonância oriunda da alquimia secreta, decodificada por nossas mentes intertextuais e *palimpsestuosas*.

No conto *Troca de luzes*, de Julio Cortázar, os personagens se conhecem de maneira curiosa. Tito, um ator que interpreta vilões no radioteatro, recebe uma carta de uma admiradora, chamada Luciana, fato inusitado para quem, até então, só havia provocado antipatia aos ouvintes, que geralmente não diferenciam os atores de suas máscaras teatrais. Inspirado no conto de Cortázar, o filme *A Hora Mágica* (1998), do diretor Guilherme de Almeida Prado, tem sua ação centrada numa emissora de rádio que começa sua transformação para ser também uma emissora de televisão. Existe um momento do dia, logo após o pôr-do-sol, em que a luz solar ainda não desapareceu de todo e o negativo cinematográfico ainda tem sensibilidade suficiente para captar as imagens. Este momento é utilizado para se filmar durante o dia, com luz natural, mas criando um efeito noturno. Esse momento muito curto do dia é chamado em cinema pelo apelido técnico de “hora mágica”. Na história do filme se relacionam dois personagens com diferentes tipos de visão do mundo, representados por Tito (o romântico) e por Lúcia (a realista). Livremente inspirado no conto de Cortázar, o filme tem sua ação centrada numa emissora de rádio que começa sua transformação para ser também uma emissora de televisão. Tito Balcárcel, de *A hora mágica* (1998), é um personagem que acredita que pode mudar a realidade mudando a luz que incide sobre ela, numa metáfora da relatividade do real quando aplicado ao cinema.

Parece-nos que foi essa relação entre o mundo real e o mundo criado em celulóide pelo cinema o que primeiro interessou ao diretor no conto de Cortázar<sup>53</sup>:

Não preciso ver uma foto sua, dizia Luciana [...], não me importo porque tenho sua voz, e também não me importo que digam que é antipático e vilão, não me importo que seus papéis enganem todo o mundo, pelo contrário, porque crio a ilusão de ser só eu quem sabe a verdade [...] mas ao mesmo tempo gostaria de ser a única que sabe ver o outro lado de seus papéis e sua voz, que está certa de conhecê-lo de verdade e de admirá-lo mais que àqueles que têm papéis fáceis (CORTÁZAR: 1981, p. 10).

Mas a adaptação de Prado também trata da manipulação que ocorre nas relações sociais, um tema fundamental em toda a obra de Cortázar. O conto narra a história de um homem que manipula romanticamente uma mulher e vice-versa:

Também Luciana fazia seus ajustes de sempre nessas relações de cabra-cega, quase ao final disse que tinha me imaginado mais alto, cabelo crespo e olhos cinzentos [...]. Lembro-me que foi mais ou menos na época de *Sangue nas Espigas* que pedi a Luciana que clareasse o cabelo. No princípio pareceu-lhe um capricho de ator, se quiser compro uma peruca, disse-me rindo, e a propósito você ficaria tão bem com uma de cabelo crespo, já que o assunto é este (CORTÁZAR: 1981, p. 15-16).

Ao adaptar o conto de Cortázar, Prado estende o tema para tratar da manipulação supostamente realizada pelos meios de comunicação: o rádio, a imprensa, a televisão, a propaganda e o cinema. Considerando o que expressou Cortázar no conto de referência, percebe-se que as suas impressões de sensações parecem querer expressar algo transcendente. Indo muito mais além do que parece ser uma adaptação do conto, o diretor Guilherme de Almeida Prado tratou de relatar, através de imagens, seu sentimento que acompanha este conceito:

Ele foi idealizado como um filme circular de modo a permitir que o espectador o acompanhe a partir de qualquer trecho. E a matéria-prima dele, assim como de meus outros filmes, é luz, sons e sonhos. [...] Eu próprio acabo manipulando o espectador, fazendo-o mergulhar num mundo irreal e onírico que deixa a realidade do dia-a-dia fora da sala de cinema. Desse modo, ele pode conhecer um

<sup>53</sup> Guilherme de Almeida Prado curiosamente também se utiliza do recurso de intertextualidade quando, na última seqüência do filme *A Dama do Cine Shanghai*, o personagem Lucas, interpretado por Antônio Fagundes, sai do cinema e vemos que o filme que está sendo anunciado “a seguir” chama-se: “A hora mágica”. Segundo o diretor, não se trataria apenas de uma brincadeira, pois ambos os filmes foram idealizados como uma dupla. Mas *Hora Mágica* não seria uma continuação de *A Dama do Cine Shanghai*, pois a ordem em que eles podem ser assistidos não é necessariamente a mesma em que foram filmados, seria somente um jogo hipertextual com o espectador.

mundo onde a luz e o som se unem para criar a magia que chamamos de cinema.<sup>54</sup>

Um texto é inventado, criado, como fruto de laboração de seu criador. Porém, no âmbito do seu sentido, um diretor que adapta o texto-fonte, um leitor ou um espectador, empresta às obras a sua experiência, acrescentando mais níveis às camadas de texto, de forma que aparecem, através da fruição, também novos níveis de interpretação. Por conta disto, pensamos que a duplicidade do objeto, poderia ser figurada pela velha imagem do *palimpsesto*, na qual vemos, sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepor a outro que ele não dissimula completamente, mas deixa ver por transparência. Como coloca Genette, a hipertextualidade, à sua maneira, seria do domínio da *bricolagem*, onde a arte de “fazer o novo com o velho” teria a vantagem de “produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos ‘fabricados’: uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto” (2006, p. 45).

O prazer do hipertexto seria também um jogo. A porosidade das divisões entre os regimes deve-se, sobretudo, à força de contágio, neste aspecto das produções literárias às cinematográficas, inerente à prática da reutilização de estruturas existentes: no fundo, a intertextualidade, qualquer que seja ela, seria sempre um jogo, pelo menos no sentido de que ela trata e utiliza um objeto de uma maneira imprevisível e não programada. O conto de Cortázar e o filme inspirado em seus escritos será objeto de análise no último capítulo enquanto obras múltiplas, dissonantes e *palimpsestuosas*. A ambigüidade da escrita de Cortázar estimula a imaginação dos cineastas e os libera para expor suas leituras pessoais das obras, propondo sempre um desafio ao realizador que deseja transpô-lo em imagens.

---

<sup>54</sup> Entrevista disponível em <<http://www.webcine.com.br/notaspro/nphorama.htm>>. Acesso em 19 Agosto 2008.