

O problema da análise comparativa nos estudos das adaptações

Isadora Meneses Rodrigues; Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, CE; E-mail: <isadorarodrigues12@gmail.com>

Resumo

Este artigo se propõe a discutir a metodologia de análise comparativa nos estudos das adaptações a partir de teóricos que vão refletir a posição das imagens na sociedade contemporânea por meio da relação entre o dizível e o visível, como Vilém Flusser, W.J.T. Mitchell e Jacques Rancière. Com base nos teóricos citados, iremos defender a ideia de que não faz mais sentido falar em especificidade dos meios artísticos e tentaremos apontar caminhos alternativos para o estudo da relação entre palavra e imagem, utilizando os estudos da visualidade e da cultura visual.

Palavras-chave: Palavra, Imagem, Especificidade.

Palavra e imagem, o caos das materialidades

Ut pictura poesis. Como a pintura é a poesia. Essa expressão usada por Horácio, poeta e filósofo da Roma Antiga, em *Arte e Poética* é interpretada como o princípio norteador da aproximação entre pintura e poesia e, mais amplamente, entre palavra e imagem. Com o tempo, essa citação de Horácio passou a guiar grande parte dos estudos comparativos e de correspondência entre as artes. O teórico norte-americano W.J.T. Mitchell, em *Iconology* (1986), retoma o princípio do *Ut pictura poesis* para refletir sobre a expansão da relação entre palavra e imagem nas ciências humanas, uma relação que, segundo o autor, vai além do debate sobre a aproximação e distanciamento entre as linguagens artísticas.

Dentre as inúmeras possibilidades de interação entre palavra e imagem no mundo contemporâneo, nos debruçaremos sobre a prática da adaptação cinematográfica. Mais do que uma queda de braços em que uma arte faz a outra decair, como era

comum ao pensamento dos primeiros teóricos que estudaram a prática, adotamos aqui o ponto de vista de que o dizível e o visível estão entrelaçados em todas as instâncias da cultura. Consideramos que os estudos de adaptação hoje, apesar do enorme avanço, ainda têm, muitas vezes, nos estudos literários a sua única fonte de procedimentos metodológicos, o que consideramos ser um problema, tendo em vista que uma adaptação cinematográfica lida também com imagem em movimento.

Para uma abordagem das adaptações para além da teoria literária e da semiologia, buscamos, nesse primeiro momento, fazer uma crítica à análise comparativa a partir de alguns pensadores da cultura visual e dos estudos de visualidade que consideram que a experiência visual contemporânea não pode ser inteiramente explicada pelos modelos de análise textual. Essa é a crítica que Mitchell faz aos estudos estruturalistas que pretendem discorrer sobre as questões visuais na sociedade a partir de teorias que tentam igualar a imagem ao signo linguístico. Esses estudos, como veremos, têm como principal método de análise a comparação entre a linguagem fílmica e a literária. Para Mitchell (1986), essa luta entre signos imagéticos e linguísticos faz parte da cultura ocidental e o amplo debate em torno do tema não é causado apenas por um interesse teórico, mas também por uma disputa ideológica.

Assim como Mitchell, o filósofo Vilém Flusser, em seu ensaio *Filosofia da Caixa Preta* (2011), defende que a relação texto-imagem é fundamental para a compreensão da história do ocidente e que é essa relação que dá sentido ao mundo. O autor divide a história da humanidade em três estágios, nos quais ou a palavra ou a imagem preponderam como meio de comunicação privilegiado, sendo eles: pré-história, história e pós-história.

A pré-história foi a época do domínio das imagens tradicionais, elas eram as principais representantes de um modo de significação, eram a mediação entre o homem e o mundo.

Nesse período, o tempo projetado pelo olhar sobre a imagem estabelece relações reversíveis, é o tempo da magia em que “o vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos” (Flusser, 2011: 22).

Quando as imagens param de funcionar como mapas do mundo, elas se tornam biombos que escondem a realidade e o homem passa a viver em sua função. Surge então uma nova forma de representação, a escrita, dando origem ao período da História, a época do pensamento conceitual, em que há a tradução linearmente progressiva de imagens em textos. Quando os textos atingem um maior nível de abstração para melhor explicar a realidade, eles se afastam do concreto e “podem tapar as imagens que pretendem representar algo para o homem” (Flusser, 2011: 26). O homem perde, então, a capacidade de decifrar textos, vivendo em sua função, implicando, assim, no naufrágio do tempo da História.

A pós- história é marcada pelo domínio das imagens técnicas, em que há um processo circular que retraduz textos em imagens. São as imagens do mundo moderno, produzidas por aparelhos e determinadas por textos científicos aplicados.

Aproximamos aqui essa classificação com as posições de Mitchell, na medida em que Flusser define os períodos históricos procurando relacionar as imagens e os textos não no sentido de aproximar as linguagens ou de separá-las, como no princípio do *Ut pictura poesis*, mas de entender que as duas linguagens caminham juntas para a produção de significados, pois “os textos não significam o mundo diretamente, mas através de imagens rasgadas” (Flusser, 2011: 25) e as imagens técnicas são produtos dos textos, sendo justamente esse o fator que as diferenciam histórica e ontologicamente das imagens tradicionais.

Mitchell, pensando também a cultura a partir das instâncias do dizível e do visível, trouxe para os estudos de visualidade o termo “virada pictórica” (*pictorial turn*). Partindo da ideia do

teórico Richard Rorty– que em 1967 dividiu a história da filosofia em viradas e que considera que a última delas seria a virada linguística– Mitchell coloca em questão o modo como a sociedade moderna tem se orientado em torno do paradigma da visualidade, em que a imagem se torna objeto de devoção acadêmica das ciências sociais e humanas.

Em um artigo posterior ao livro *Picture Theory* (1994), o chamado *Showing seeing: a critique of visual culture* (2002), publicado no *Journal of Visual Culture*, Mitchell pontua que a sua ideia de virada pictórica não quer dizer que a era moderna é única ou sem precedentes na sua obsessão com a representação visual. A virada pictórica é um tropo, uma figura de linguagem que tem sido repetida muitas vezes na história da humanidade, desde a antiguidade. É justamente por não entender essas viradas como acontecimentos sucessivos e lineares que Mitchell se diferencia da ideia da virada linguística de Rorty.

Jacques Rancière é outro filósofo que não partilha da ideia de uma história dividida em períodos sucessivos e lineares, defendendo, por exemplo, a ideia de retorno e de presença simultânea de regimes de arte. Pensando a arte de forma anacrônica, em *A Partilha do sensível* (2009), o autor afirma ser possível distinguir três grandes regimes de identificação nas artes de tradição ocidental: ético, representativo e estético. O primeiro seria o regime ético das imagens. A formulação desse paradigma tem origem em Platão e estabelece uma distribuição de imagens em relação ao *ethos* da comunidade. Nesse modelo, as imagens são arranjadas de acordo com sua origem, seus fins e efeitos que produzem. O regime ético separa os simulacros artísticos da “verdadeira arte”. O regime representativo surgiu da crítica de Aristóteles a Platão e estabeleceu uma série de axiomas que liberou as artes da moral, da religião e dos critérios sociais do regime ético. Mais do que representar a realidade, os trabalhos no regime representativo obedecem a uma série de preceitos que

definem as formas próprias da arte, organizando as maneiras de fazer, ver e julgar. No regime estético, terceiro regime, a identificação da arte não se dá mais pelos modos de fazer, mas “pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos de arte” (Rancière, 2009: 32).

Em *O destino das imagens* (2012a), Rancière declara que a análise comparativa que privilegia o purismo das linguagens artísticas é comum à teorização modernista do regime estético das artes, “aquela que pensa a ruptura com o regime representativo em termos de autonomia da arte e da separação entre as artes” (Rancière, 2012a: 50). A classificação de materiais próprios a determinado meio, para o autor, não faz mais sentido, uma vez que o próprio estatuto da imagem mudou e a arte passou a ser compreendida como um constante deslocamento entre as instâncias do dizível e do visível, em que “já não são mais as formas que se analogizam, são as materialidades que se misturam diretamente” (2012a :52). É justamente essa justaposição caótica das materialidades e das significações que dão à arte contemporânea a sua potência, sendo essa não limitação clara de fronteiras que deve ser levada em conta na análise dos objetos de arte.

No tópico seguinte, faremos um breve histórico do surgimento da relação entre literatura e cinema. Nessa abordagem, buscamos mostrar que essa relação, além dos princípios estéticos ligados às características dos meios artísticos, sempre foi pautada por questões políticas e econômicas.

Cinema e literatura: além da especificidade técnica dos meios

A adaptação cinematográfica é uma prática desenvolvida desde o surgimento do cinema, no fim do século XIX. Segundo os teóricos franceses Jacques Aumont e Michel Marie (2006: 11), a primeira adaptação da história do cinema é *L'Arroseur Arrosé*, de 1895, ano em que os irmãos Lumière fizeram a

primeira exibição pública de filmes em Paris. O curta-metragem é uma produção francesa de Louis Lumière baseada na história em quadrinho *L'Arroseur*, de Herman Vogel, publicada na revista Quantin, em 1887.

Apesar de ser da primeira década da história do cinema algumas adaptações importantes, como o primeiro filme baseado em *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, produzido em 1903 por Cecil M. Hepworth e Percy Stow, o período que vai de 1907 a 1906 não foi marcado por uma intensa produção de filmes baseados em clássicos da literatura. Nesses anos, o cinema ainda não tinha se estabelecido como arte e os mecanismos de narração por meio da imagem em movimento ainda eram pouco explorados. O curta-metragem de Cecil M. Hepworth e Percy Stow, por exemplo, representa uma das primeiras tentativas de construção de uma narratividade fílmica. Caracterizado por múltiplos planos que tentam retratar cenas clássicas do romance de Carroll, as relações temporais e espaciais entre quadros ainda é precariamente construída.

É somente a partir de 1906 que romances consagrados começam a ser adaptados com mais intensidade. A adaptação de romances começou a ser feita em grande escala, segundo Costa (2005), para trazer os filmes para perto das tradições burguesas de representação, que foram consolidadas primeiro na literatura. Nesse período, foi criada uma tipificação da maneira adequada de construir heróis e heroínas e de formas de filmar, pois era necessário que “o cinema retomasse uma função de tutela didática e pacificadora diante das influências malignas, por parte das classes trabalhadoras”. (Costa, 2005:68).

Para atrair a classe burguesa, além da adaptação de romances, os filmes passam a ter salas de exibição própria, os *nickelodeons*, e a exploração de técnicas narrativas avançou. Além de atrair um novo público, de acordo com o crítico norte-americano Robert Stam (2003), as adaptações também eram

feitas com o objetivo de legitimar um meio que ainda era consideravelmente novo, mostrando que o cinema poderia se igualar as outras artes e que “deveria ser julgado em seus próprios termos, com relação a seu próprio potencial e estética” (Stam, 2003:49-50).

A consolidação do longa-metragem de ficção no modelo clássico-narrativo aconteceria em 1915, com o lançamento do filme *O Nascimento de Uma Nação*, do diretor D.W.Griffth. Segundo o cineasta e crítico russo Sergei Eisenstein (2002), é da literatura que Griffth extrai os principais métodos de composição da linguagem cinematográfica clássica, como a montagem paralela.

A partir da consolidação do modelo estético hollywoodiano de ficção narrativa, além da adaptação de clássicos, o cinema se apropriou também das obras literárias de menor prestígio perante a sociedade e a academia. As adaptações das *pulp fictions*, por exemplo, ficaram famosas nas décadas de 1950 e 1960 por meio das obras do cineasta inglês Alfred Hitchcock. Desde então, a prática da adaptação se tornou tão comum que boa parte dos filmes, atualmente, tem como origem uma obra literária e não um roteiro original. Na prática contemporânea da adaptação ocorrem fenômenos diversos, que vão muito além de uma relação linear de livros transpostos para as telas de cinema.

Essa intensa produção de filmes baseados em livros sempre causou controvérsia entre teóricos e criadores de ambas as áreas. As primeiras discussões a respeito das adaptações foram feitas por artistas e críticos da literatura e do cinema. Nesse primeiro momento, a fidelidade, a superioridade da literatura e a busca pela essência do cinema eram os discursos usuais.

Críticos que vinham da literatura, como a escritora inglesa Virginia Woolf, propagavam um discurso de lamentação em relação ao que é “perdido” no processo de transição do

romance ao filme. Em um ensaio de 1926, intitulado *The Cinema*, publicado no jornal nova-iorquino *Arts*, Virginia combate as adaptações fílmicas, colocando a literatura como vítima. A autora argumentava, ao analisar uma adaptação do romance *Ana Karenina* (1873), de Tolstói, que o cinema precisava procurar sua especificidade particular para se estabelecer como arte e que isso não poderia ser feito por meio de adaptações que “difamavam” o texto original. Segundo Woolf, “the cinema fell upon its prey with immense rapacity, and to this moment largely subsists upon the body of its unfortunate victim. But the results are disastrous to both. The alliance is unnatural.” (Woolf, 1926, n.p).

Muitos artistas e teóricos do cinema também condenavam as adaptações se valendo de motivos parecidos aos de Virginia Woolf. Eles tinham como principal preocupação a busca pela essência do cinema, pois acreditavam que isso garantiria o status de arte ao novo meio. Buscando encontrar aquilo que seria próprio da linguagem fílmica, alguns teóricos e cineastas defendiam “o cinema puro”, como propôs Jean Epstein na década de 1920, reivindicando “um cinema não contaminado pelas outras artes.” (Stam, 2003:49).

Nos anos de 1950, o crítico francês André Bazin defendeu a relação entre o cinema e a literatura em *Por Um Cinema Impuro: defesa da adaptação*. Segundo o autor, o cinema já nasceu como uma arte impura, pois construiu a sua linguagem específica através da articulação de elementos próprios de outras artes. Essas adaptações, ao contrário de difamar o texto original e serem prejudiciais para o desenvolvimento do cinema, eam uma garantia de progresso para ambas as artes.

¹ Tradução nossa: “o cinema atirou-se sobre sua presa com imensa voracidade e, desde então, subsiste abundantemente do corpo de sua vítima malograda. Todavia, os resultados são, para ambos, desastrosos. A aliança não é natural”.

O autor ainda acrescentou que a absoluta fidelidade do cinema à literatura é impossível, pois “o romance requer certa margem de criação para passar da escritura à imagem” (Bazin, 1991: 83).

A superação do paradigma da fidelidade foi resultado de estudos de diversas áreas do conhecimento. A primeira publicação teórica sobre adaptação foi o livro *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, de George Bluestone, de 1957. Esse livro contribui para repensar o discurso da fidelidade ao construir seu argumento em torno da especificidade de cada meio. Porém, é importante ressaltar que outras teorias, vindas de diversas áreas do conhecimento e anteriores a publicação do livro de Bluestone, foram fundamentais para o progressivo enfraquecimento do paradigma da fidelidade nos estudos acadêmicos e para o surgimento dos estudos das adaptações. Os estudos de tradução, a teoria literária, a semiótica e os estudos culturais foram alguns dos responsáveis pela desconstrução da ideia de superioridade do texto escrito em relação à imagem.

O pesquisador Marcel Vieira Barreto Silva (2012) destaca três grandes tipos de abordagem no campo de estudo da relação entre cinema e literatura hoje: os estudos estilísticos, os estudos históricos e os estudos de caso. Os estudos estilísticos verificam o modo como a literatura está presente no cinema (e vice-versa) de diversas formas. Os estudos históricos “investigam como um período na história de uma cinematografia ou mesmo um diretor específico se relacionam com a literatura” (Silva, 2012: 202). E, por último, os estudos de caso, que, segundo Silva, é onde podemos encontrar o mais amplo escopo de análises referente aos estudos das adaptações. É nesse tipo de análise onde há a prevalência da análise comparativa, em que uma metodologia comparativa tem por fim estabelecer diferenças e semelhanças, formais e temáticas, entre o filme e o livro. De acordo com o autor, é esse tipo de estudo que representa em abrangência o caráter

interdisciplinar que define o campo. É justamente na análise comparativa que a questão da especificidade dos meios ganha destaque, pois a especificidade assinala que cinema e literatura são diferentes e, portanto, uma narrativa literária adaptada para as telas deve ser analisada também por um método analítico próprio do cinema.

Apesar de a questão da fidelidade ter sido superada a partir dessa noção do “específico”, as análises comparativas acabam por produzir estudos funcionais e as pesquisas, muitas vezes, ficam centradas em identificar os equivalentes visuais para as imagens verbais. Adotamos aqui o ponto de vista de Jacques Rancière, que considera que a arte contemporânea é caracterizada pelo caos das materialidades, na qual a separação entre palavra e imagem não é claramente definida. Os estudos dessas relações, portanto, deve focar esse entrelaçamento praticamente irreversível.

Alternativa à análise comparativa

Como já ponderamos, é habitual descrever a arte do século XX a partir do paradigma moderno que defende a concentração de cada arte em um meio de comunicação que lhe é próprio. Esse purismo, segundo Rancière, é um modo de limitar a arte e “esquecer que ela própria só existe como fronteira instável que precisa, para existir, ser atravessada” (Rancière, 2012b:15). O cinema é o representante maior desse atravessamento, pois pertence ao regime estético no qual há uma nova articulação entre as práticas artísticas, em que “já não vigoram os antigos critérios da representação que discriminam as belas-artes e as artes mecânicas, colocando cada qual no seu devido lugar” (Rancière, 2012b: 15).

Trabalhando justamente com a relação entre o cinema e as outras artes, nos ensaios de *As Distâncias do Cinema* (2012b), a questão da análise comparativa ganha destaque. O autor francês pondera que a literatura não é uma linguagem que precisa ser transformada em imagem, pois a literatura já comporta imagem. E a imagem, por sua vez, também não pode

ser traduzida em letra, pois nela também já está contido o dizível. O cinema, para Rancière, “é um compromisso entre poéticas divergentes, um entrelaçamento complexo das funções da apresentação visível, da expressão falada e do encadeamento narrativo” (Rancière, 2012b: 80).

Se a prática da linguagem escrita comporta também certa ideia de imagem e vice-versa, falar em qualidades ou temáticas específicas da literatura ou do cinema é ir contra o essa mistura caótica de materialidades característica do regime estético das artes. O cinema, sendo expoente máximo desse caos, só é arte quando é mundo, um mundo compartilhado para além da realidade material da sua projeção. (Rancière, 2012b). Assim, como alternativa a uma análise comparativa, o autor propõe pensar uma análise estética que seja inseparável de questões políticas, tendo em vista que a arte enseja modos de sentir e induz novas formas de subjetividade, sendo sempre uma proposta de mundo, em que os procedimentos formais visam, “bem mais que o prazer dos espectadores, a redistribuição das formas da experiência sensível coletiva.” (Rancière, 2012b: 49).

Assim como Rancière, Mitchell defende que a relação entre palavra e imagem deve ser considerada em termos políticos, numa luta por território entre ideologias distintas que carrega as contradições fundamentais da cultura no coração do próprio discurso teórico. Em *Picture theory* (1994), o autor destaca que o método comparativo vem sendo dado como resposta ao problema da irmandade entre as artes desde o surgimento dos estudos interdisciplinares e que, ainda nos anos 90, a tradição crítica do estudo das “artes irmãs” era dominada pelo modelo comparativo de estudo da representação visual e verbal. O autor pergunta-se, então, para que serve uma análise comparativa, chegando à conclusão de que a única função parece ser o acúmulo intelectual.

A proposta de Mitchell para resistir à análise comparativa é a insistência na literalidade e na materialidade dos meios de

comunicação, além de uma investigação sistemática das maneiras com as quais a arte funciona em uma determinada cultura.

What i am suggesting here is that the comparative study of verbal and visual art would be leavened considerably by making this resistance one of its principal objects of study, instead of treating it as an annoyance to be overcome. Such a shift in perspective might help us define more clearly just what is at stake in the incorporation of médium by another, what values are being served by transgressions or observances of text-image boundaries” (Mitchell, 1987:156).²

A partir dessa ampliação da reflexão metodológica sobre adaptação fílmica, teríamos a possibilidade de ampliar os produtos que servem como fonte de análise. As pesquisas passariam a abordar, de forma mais constante, outras práticas adaptativas, que não só a da transposição da literatura para o cinema, como os quadrinhos, o videogame, as séries televisivas, entre outros.

Entendemos, portanto, que os estudos das adaptações não devem se limitar a encontrar as singularidades das suas linguagens e do seu meio material. Partindo dos estudos da visualidade, consideramos que nós criamos o mundo por meio do diálogo entre as representações verbais e visuais e que a nossa tarefa não é renunciar a esse diálogo, como aponta Mitchell, “in favor of a direct assault on nature but to see that nature already informs both sides of this conversation” (Mitchell,

² Tradução nossa: “O que estou sugerindo aqui é que o estudo comparativo da arte verbal e visual seriam revigoradas fazendo dessa resistência um de seus principais objetos de estudo, em vez de tratá-la como um incômodo a ser superado. Tal mudança de perspectiva pode ajudar a definir mais claramente exatamente o que está em jogo na incorporação de um médium por outro, que valores estão sendo servidos por transgressões ou observâncias de limites texto-imagem”.

1986: 46).³ Esse entrelaçamento das operações e experiências artísticas é justamente o destino das imagens pensado por Rancière.

Referências

Aumont, J. & Marie, M. (2006). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus.

Bazin, A. (1951). *O cinema (Ensaio)*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.

Bakhtin, M. (2003). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.

Bluestone, G. (1973). *Novels into Film*. Berkeley, University of Califórnia Press.

Costa, F. (2005). *O primeiro Cinema: espetáculo, narração e domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue editorial.

Eisenstein, S. (2002). *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Flusser, V. (2011). *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Anablum.

Genette, G. (2006). *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras - UFMG.

Horácio. (1992). Arte Poética. In: *A Poética Clássica: Aristóteles, Horácio*. Longino. Org. Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix.

Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. Chicago, University of Chicago Press.

_____. (1986). *Iconology*. Image, Text, Ideology. Chicago, University of Chicago Press.

_____. (2002) Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*, Vol 1(2): 165-181.

³ Tradução nossa: “em favor de um ataque direto sobre a natureza, mas ver que a natureza já informa ambos os lados desta conversa”.

Rancière, J. (2012a). *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto.

_____. (2012b). *As Distâncias do Cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto.

_____. (2009). *A Partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34.

Silva, M. V. B. & Freire, R. de L. (2013). Sobre uma sociologia da adaptação fílmica: um ensaio de método. *Crítica Cultural*, Florianópolis, v. 2, n. 2, p.1-7, dez. 2007. Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0202/05.htm>>. Acesso em: 28 dez. 2013.

Silva, M. V. B. (2013). Adaptação intercultural: em busca de um modelo analítico. *Significação*, São Paulo, v. 1, n. 38, p.198-226, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.usp.br/significacao/artigo.asp?Codigo=107>>.

Stam, R. (2003). *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus.

_____. (2008). *A literatura através do cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Woolf, V. (2014). *The Cinema*. 1926. Disponível em: <<http://modvisart.blogspot.com.br/2006/04/virginia-woolf-cinema-1926.html>>.