

# Uma apologia da infidelidade: iluminação recíproca entre literatura e cinema

*An apology of infidelity: reciprocal illumination between literature and cinema*

■ MARTANA DUCCINI\*

STAM, Robert (2008)

*A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*  
Belo Horizonte, Editora UFMG, 511 p.

## RESUMO

Esta resenha aborda os princípios da adaptação cinematográfica de obras consagradas da literatura ocidental, conforme a proposta de Robert Stam em *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*. Para além do parâmetro de “fidelidade aos textos canônicos”, sublinham-se aqui a composição polifônica, a hibridização de gêneros e mídias e a remetência a contextos políticos e sociais que tornam a literatura e o cinema como expressões de um universo mais complexo: a cultura contemporânea.

**Palavras-chave:** literatura, cinema, adaptação, polifonia, hibridismo

## ABSTRACT

This report points up the principles of film adaptation on Western literature classics, according to Robert Stam’s points of view in *Literature through film: Realism, magic and the art of adaptation*. Beyond the statement that focuses the “fidelity to the canons”, we underscore the polyphonic strategies, the hybridism between discourse genres and medias as well the pertinency of political and social contexts in order to consider both literature and cinema as expressions of contemporary culture complexities.

**Keywords:** literature, cinema, film adaptation, polyphony, hybridism

\* Doutoranda em Ciências da Comunicação na ECA-USP, professora da pós-graduação em Estudos da Linguagem na Universidade de Mogi das Cruzes (UMC) e idealizadora-ministrante do curso de extensão Redação e Estilo para Jornais e Revistas, do portal Comunique-se.

OPARÂMETRO DE FIDELIDADE ao original que se esgueira, implícita ou explicitamente, nas discussões sobre adaptações fílmicas de obras literárias deixa transparecer sempre algum grau de subserviência aos cânones. Como se fossem mera transposição dos romances às telas, as adaptações, entretanto, enredam-se em tramas mais complexas, reverberando os sabores do momento de sua enunciação, os pontos de vista de cada realizador, as possibilidades tecnológicas e narrativas inerentes ao cinema. Mais além, se tomarmos como referência a teoria dialógica de Mikhail Bakhtin, desembocaremos na evidência de não existirem textos puramente originais, tampouco imitações perfeitamente assentadas a um modelo antecedente.

No rastro da multiplicidade e da hibridização de gêneros, repertórios, visões de mundo, Robert Stam redimensiona o estatuto da adaptação fílmica em *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*. Um olhar atento ao título já insinua a pertinência do advérbio «através»: trata-se de uma visão segundo a qual os textos de fato se atravessam, iluminam-se mutuamente. Nas palavras do autor, o livro é um trabalho de “desprovincializar” as abordagens sobre cinema e literatura, visto que ambos filiam-se a uma corrente transtextual que inviabiliza os purismos. A própria literatura, em sua expressão mais prestigiada, o romance, releva de um amálgama em que se encontram as narrações orais, os cancioneiros, as encenações dramáticas, as crônicas de viagem, as novelas de cavalaria. Como expressão da ascensão burguesa, o romance é em essência polifônico, suturando materiais heterogêneos da tradição popular e revestindo de legitimidade gêneros outrora desqualificados.

A impossibilidade (senão a impertinência) de uma fidelidade literal, portanto, advém como uma das forças da adaptação literária pelo cinema. Em lugar de uma arqueologia filológica que busque estabelecer os textos-fonte, interessam primordialmente os movimentos próprios aos discursos – e o que têm a dizer acerca das balizas culturais, das modulações do poder, das ideologias dominantes em cada momento histórico. A ordenação narratológico-discursiva do mundo, na arte, desliza entre uma inclinação para o verismo (em que os enredos parecem estruturar-se por si, como se o narrador se postasse “com as mãos para trás”) e outra para o anti-ilusionismo (em que o estatuto da arte como tal é sempre posto em evidência). Aqui, a predisposição autorreflexiva propõe ainda um deslocamento de interesse: do significado imanente da obra para as possibilidades de interação entre texto e leitor (fundamento do romance autoconsciente).

Como projeto programático, a tradição verística na literatura sistematizou-se a partir da segunda metade do século XIX, na forma de uma reação aos *pathos* romântico. O assim chamado movimento realista, amplificando o

racionalismo e a observação documental da realidade, não sufocou, entretanto, os enredos baseados no fantástico, o agenciamento de pontos de vista diversos, os narradores sob suspeição.

Se, em termos literários, a dicotomia realismo-fantasia mostra-se, pois, impraticável, no cinema tange a impossibilidade. Por sua natureza, este meio de comunicação conjuga o potencial realista (pela amplificação de um efeito de objetividade, de captação imediata do mundo) e as possibilidades fantásticas (pelos efeitos que compactam ou distendem o tempo e o espaço, condensam significados, reformulam o vínculo entre a realidade material e o onírico). Ainda que historicamente a gênese do cinema coincida com o projeto realista na literatura, a mútua remetência entre os dois universos possibilita uma constante reordenação das tradições romanescas por meio do olhar fílmico. É dessa imbricação de referências que novos textos brotam, atualizando na arte as conformidades e os anseios sociais de cada época.

Dessa maneira, o capítulo de abertura da obra é dedicado a *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, romance que, ao mesmo tempo, joga com a tradição (visto ser estruturado segundo o movimento paródico) e serve de matriz para posteriores releituras, até mesmo em termos da determinação de um *ethos* socialmente reconhecível pelo culto de uma existência tão heróica quanto utópica, como nos versos de Antônio Gedeão: “Inútil seguir vizinhos/querer ser depois ou ser antes./Cada um é seus caminhos!/Onde Sancho vê moinhos,/ Dom Quixote vê gigantes!”.

Romance moderno (data do início do século XVII), a obra de Cervantes mostra um mundo desestabilizado, em que as tradições da cavalaria tornam-se anacrônicas. Ao protagonista cômico, decrépito e idealista adere o imaginário do cavaleiro andante – que tem como contrapartida, sob o signo do pragmatismo mercantil, o fiel escudeiro Sancho. Aqui, novamente, não interessam as dicotomias. O par Quixote-Sancho emerge em termos oximoros: os personagens são interdependentes, assim como o são o sublime e o grotesco, o realismo e a magia.

Assentado na autorreflexividade, o *Quixote* de Cervantes coloca em cena a mediação artística, recusando o efeito de transparência. Algumas adaptações cinematográficas do romance comungam desse espírito, como a versão – nunca comercializada – de Orson Welles, nos anos 1950. À maneira de Cervantes, que não negava ao leitor o deleite causado por aquilo que ele mesmo ridicularizava (a novela de cavalaria), Welles dialoga com as produções de Hollywood, filmando, entretanto, na contracorrente dessa tradição.

Assim como o romance nasceu sob relativa despreensão (era para ser um conto), o filme de Welles, inicialmente, seria uma atração para a CBS, mas

o projeto tornou-se grandioso a ponto de o diretor continuar a alimentá-lo mesmo após a rejeição de um dos executivos da rede televisiva. O filme, então, assemelha-se a uma aventura de cavalaria, em suas agruras de produção e em sua recusa à ordem hegemônica – e esse avesso torna-se parte constitutiva do enredo. Welles, segundo Stam, foi um dos poucos adaptadores a captarem a modernidade fundamental ao livro, expressa em requintes estilísticos que restituem à ficção o papel de engendrar uma verdade própria.

Em contraponto à filiação da narrativa autoconsciente, o segundo capítulo traz como obra-fonte *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe, publicada em 1719. O romance é tributário à intenção verística e planificadora, pelo apagamento dos pontos de vista múltiplos, atribuindo legitimidade ao imperialismo colonial britânico. Crusóé figurativiza a ética protestante, na louvação do trabalho como acesso à ascensão econômica (destino inexorável dos «eleitos»), mas também a apologia do individualismo. Tal perspectiva aparece no romance em um duplo viés: se, no enredo, o protagonista nega a interdependência (sua visão da alteridade alterna-se entre defensiva e predatória), na estruturação da obra Defoe também rejeita a intertextualidade literária. É assim que muitas das adaptações de *Crusóé* vêm imbuídas de uma espécie de compromisso moral: o resgate da obra em relação a seus próprios purismos.

A intenção polifônica, ausente no romance, é estrutural nas películas *As aventuras de Robinson Crusóé* (1954), de Luís Buñuel, e *Man Friday* (1975), de Jack Gold. No primeiro caso, as ganas coloniais são arrefecidas na composição do personagem, que se torna mais gregário – inclusive em termos de algum esfacelamento na relação senhor-escravo, expresso na convivência com Sexta-Feira. De qualquer maneira, a adaptação buñueliana não deixa de repisar certos estereótipos estruturantes da obra de Defoe, como o caráter bárbaro dos nativos. Em *Man Friday*, cujos ecos remontam mais diretamente a uma peça teatral de Adrian Mitchell do que ao romance-fonte, há uma tentativa de resposta ao colonialismo: o ponto de vista de Sexta-Feira é privilegiado, a ponto de o personagem lapidar, em termos humanistas, o próprio Crusóé. Aqui, não há como não pensar em uma inversão de perspectiva: um salvacionismo às avessas que planifica a complexidade das relações sociais.

De volta à linhagem das narrativas autoconscientes, o terceiro capítulo dedica-se à adaptação de romances filiados à tradição menipéia, característica das narrativas permeadas pelo hibridismo genérico, remetências entre erudição e comicidade, pontos de deriva digressivos. Aqui, a análise se detém em romances à maneira de *Dom Quixote*, preconizando *Inocente sedutor* (1742) e *As aventuras de Tom Jones, um enjeitado* (1749), de Henry Fielding, cujas adaptações filmicas foram empreendidas por Tony Richardson. Tanto em termos

romanesco quanto cinematográfico, emergem as particularidades de instalação do narrador, ostensivamente intervencionista, uma vez que o foco da arte autorreflexiva desloca-se para dar nitidez à artificialidade (no sentido de construto) do processo. Esse tipo de foco narrativo pressupõe a presença ativa do leitor/espectador, tornando seminais as tensões que partem dessa vinculação.

Para o público brasileiro, no entanto, o ponto alto do capítulo reserva uma abordagem de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, obra que inaugura nossa tradição realista na literatura, em 1881. Profundamente ligado ao Brasil, em termos pessoais e intelectuais, Stam sublinha no romance a tradição menipéica, assim como uma espécie de antecipação do realismo fantástico, materializada, já de saída, por um defunto narrador, que, “do outro lado do mistério”, encontra-se liberado para expor com requintes seu cinismo característico. A adaptação *Memórias póstumas* (2001), de André Klotzel, enfatiza a autorreflexividade presente em Machado, assim como a composição irônica, salientando as ambiguidades e rupturas da narrativa-fonte. No filme, há uma distensão entre o Brás Cubas narrador (defunto) e o Brás Cubas personagem (aquele que, certo de uma predestinação à glória, passou em branco pela existência, cinicamente acomodado ao erro), de forma que um possa se ver através do outro.

Abrindo o quarto capítulo, *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, enfoca o tema literário como matriz narrativa. Emma, a protagonista, reverbera o *ethos* quixotesco em uma trajetória de desencantamento: a percepção da inadequação radical entre a vida e a literatura. Forjando um «estar no mundo» conforme o modelo das heroínas românticas, a trajetória descendente da protagonista (infidelidade, endividamento, abandono, suicídio) não permite a associação fácil do romance, emblemático na gênese do Realismo ocidental, a uma crítica demolidora do Romantismo. Em Flaubert, o propósito do romance é o contraponto – e a interdependência – entre as duas correntes estilísticas, donde sua conhecida proposição sobre a literatura: “escrever bem sobre a mediocridade”. A dimensão paródica, amalgamando uma voz fria e impassível a uma voz calculadamente ambígua (que literaliza os cânones românticos na mesma medida em que os destitui pela ironia), passa, entretanto, despercebida nas adaptações fílmicas. Em Flaubert, a absolutização do estilo converte *Bovary* naquilo a que Stam denomina “romance protocinematográfico”, em vista de suas qualidades roteirísticas, que parecem indicar movimentos de câmera, modulações de voz, estratificações de som.

A adaptação de Flaubert por Vincent Minelli, *A sedutora Madame Bovary* (1949) deixa clara a filiação do realizador ao cinema hegemônico, sobretudo pela composição do narrador. Se na obra-fonte essa entidade é sóbria, delegando

voz a diversos personagens (na multiplicidade de pontos de vista, todos têm motivações legítimas para suas ações), o filme apresenta um teor moralista. Em uma fusão entre o narrador e aquele que seria o autor empírico, o Flaubert de Minelli se reveste de autoridade indiscutível – alheia, entretanto, ao romance. O trabalho de Claude Chabrol em *Madame Bovary* (1991) norteia-se por um rigor consciente em relação à obra-fonte, que, na transposição para a linguagem cinematográfica, atualiza a roteirização latente no *Bovary* original. Assim como Flaubert, Chabrol compõe o “narrador agência”, que, ao mesmo tempo em que reconhece legitimidade a várias perspectivas, não privilegia nenhuma. O tratamento conferido ao tempo é igualmente expressivo: a técnica fílmica, como ocorre no romance, estrutura um sintagma em que coexistem o tempo gnômico, típico das verdades imutáveis (o tempo imemorial do Romantismo) e o tempo arrastado, viscoso, das miudezas cotidianas (o tempo funcional do Realismo).

O narrador sob suspeita, autodeterminado por suas neuroses, é o mote do quinto capítulo. Expressão da autorreflexividade típica do romance moderno, essa instância aponta para a evidência de que a narrativa se torna irremediavelmente parcial: o narrador responde antecipadamente a um «outro», adquirindo, na tradição literária, formas variadas: o homem do subterrâneo, de Dostoiévski, Humbert Humbert, de Nabokov, Rodrigo S.M., de Lispector. A hiperbolização do senso de si, a vaidade profunda e a agressividade latente desestabilizam o pacto entre narrador e leitor/espectador, uma vez que estes flanam ao sabor das instabilidades daqueles.

Entre as detalhadas análises de adaptações, destacam-se aqui duas versões cinematográficas de *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov: uma por Stanley Kubrick (1962), outra por Adrian Lyne (1997). O tom confessional de um narrador altamente duvidoso é no romance permeado pelo contexto das comunicações de massa: se a Emma Bovary de Flaubert estava imersa no imaginário da literatura romântica, a Dolores Hazel de Nabokov – pela ótica de Humbert – responde às imagens tipicamente hollywoodianas (não é de se estranhar, portanto, que o pós-texto de *Lolita* venha abranger até mesmo películas como *Beleza Americana* [1999], de Sam Mendes).

Produzida na fase realista de Kubrick (que antecede os emblemáticos *Laranja mecânica* e *Dr. Fantástico*), a adaptação de *Lolita* ousa pouco em termos estéticos. Nela, a visão instrumentalista enfraquece a composição de estilo autorreflexivo do romance. Ademais, a identificação do olhar do espectador com o ponto de vista de Humbert é muitas vezes comprometida, como se ele fosse, pela distribuição dos planos, observado (sujeito à reatividade do espectador). A versão de Kubrick parece ainda propor uma domesticação do tabu,

sobretudo a se observar que a premência do politicamente correto não havia ainda assumido ares de patrulha nos anos 1960. Lyne, ao contrário, favorece a identificação da audiência com o narrador-personagem (são expressivos no filme os planos de ponto de vista), mas propõe uma humanização de Humbert, que emerge, na pele de Jeremy Irons, como uma vítima das circunstâncias, de seu próprio desejo – algo bastante díspar da composição do incesto no romance.

Como movimento que aliou audácia formal ao prazer sensorial do cinema dominante, a *nouvelle vague* francesa é assunto do sexto capítulo, em uma perspicaz inversão de direção: parte-se do cinema para depois voltar-se à literatura. Isso porque a *nouvelle vague*, estruturada não só como corrente estética, mas ainda como estratégia doutrinária de realização fílmica, pressupunha a adaptação literária (alguns textos já nasciam para que fossem convertidos em roteiros), favorecendo autores menos consagrados. Assim, o romance “escrito para a tela” torna impróprio, a rigor, falar-se em adaptação.

Dessa empreitada francamente colaborativa, emerge *O ano passado em Marienbad* (1961), de Robbe-Grillet e Alain Resnais, obra que solapa qualquer pretensão de transparência ou ilusão realística, questionando radicalmente a continuidade fílmica. Em um jogo com o espectador, a narrativa frustra as expectativas de causa e efeito – de fato, o «fazer sentido» é aqui algo fora dos parâmetros – em um movimento ao mesmo tempo lúdico e agressivo: é um filme para ser sorvido – e não compreendido, em termos de inteligibilidade. Em outra obra de Resnais (dessa vez em parceria com Marguerite Duras), *Hiroshima meu amor* (1959), as ressonâncias da estética barroca advêm com a justaposição de contrários, engendrando uma unidade tensa, cambiante e contraditória, não só pela fusão de temas como sexualidade e morte (aqui estetizada de uma forma inconcebível às produções do cinema dominante), mas ainda em relação às diferentes camadas do texto fílmico (imagem, voz, sonorização ambiente, música). Na referencialização entre prazer e dor, Resnais tenta recompor os meandros da memória, aproximando a montagem fílmica à inefabilidade dos processos mentais. Finalmente, *O desprezo* (1963), de Jean-Luc Godard, baseado no romance homônimo de Alberto Moravia, de 1945, emerge como obra metatextual na medida em que dialoga com o gênero da tragédia, revestindo-o de alguma banalização cômica. A narrativa exterioriza a destruição de um casal concomitantemente à construção de um filme. Talvez o efeito mais expressivo da corrosão típica de Godard seja a destituição do cânone grego como berço ocidental, *locus* de uma totalidade ancestral disseminada nas epopéias: os feitos heroicos cedem espaço aos pequenos dramas da classe média.

O capítulo final de *A literatura através do cinema*, dedicado ao realismo mágico, torna-se especialmente saboroso por explicitar as ligações dessa estética com o contexto latino-americano, impactado por aquilo que o autor chama de poliperspectivismo trilateral (o impacto da colonização em termos simultaneamente europeus, africanos e ameríndios). Permeados por um componente mágico que não é alheio à radicalidade cotidiana, a espiritualidade nativa e os ritos populares são, na obra de Stam, vistos sob a perspectiva da incorporação e da síntese multiculturais – e não, evidentemente, sob o viés obscurantista que muitas vezes determina as abordagens eurocêntricas.

É assim que *Macunaíma* (1928), romance-rapsódia de Mario de Andrade, apresenta um “herói sem nenhum caráter”, ou seja, desprovido de um vetor étnico-moral unívoco. Ele é o tipo que não tem tipo, síntese de uma brasilidade que transcende estereótipos, inequivocadamente mestiça. É interessante notar como o Cinema Novo filia-se a essa tradição alegórica, com um projeto político-estético de crítica e redescoberta de um Brasil em renovação constante. A adaptação de *Macunaíma* por Joaquim Pedro de Andrade, em 1968, reverbera as contrições da ditadura militar, enfatizando a crueza do darwinismo social e os escombros da agitação efêmera de uma economia dependente.

O romance – que entretanto nasceu como roteiro – *A incrível e triste história da cândida Erendira e sua avó desalmada* (1972), do colombiano Gabriel García-Márquez é também redimensionado em vista da adaptação *Erendira* (1983), de Ruy Guerra. A obra-fonte, em seu título extenso e cômico, faz lembrar as narrativas picarescas da era setecentista, mas invoca um profundo senso de atualidade ao recompor, de maneira fantástica, estatutos culturalmente reconhecíveis no contexto latino-americano: as relações interpessoais marcadas por violência física e simbólica, a prostituição compulsória, o caudilhismo político, os desdobramentos predatórios de um capitalismo periférico. O livro de Stam, assim, desestabiliza uma tradição analítica que cerra fileiras em defesa aos cânones, ao mesmo tempo em que expõe de que forma uma expressão artística só pode ser compreendida em sua radicalidade à luz de outra expressão artística: fecundando um ao outro, cinema e literatura deitam raízes no sempre mutante universo da criação humana. ■

---

Resenha recebida em 31 de julho e aprovada em 1 de setembro de 2009.

