



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS**

JOÃO PEREIRA LOUREIRO JUNIOR

O DISCURSO DO *INFILMÁVEL*: Formas de pensar a adaptação entre literatura e cinema

**BELÉM/PARÁ
2023**

JOÃO PEREIRA LOUREIRO JUNIOR

O DISCURSO DO *INFILMÁVEL*: Formas de pensar a adaptação entre literatura e cinema

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), área de concentração: Estudos Literários, Linha de pesquisa: Literatura, memórias e identidades como exigência para a obtenção do Título de Doutor em Letras na Área de concentração de Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Nascimento Sarmento-Pantoja

BELÉM/PARÁ
2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a)
autor(a)

- L892d Loureiro Junior, João Pereira.
O discurso do Infilável: Formas de pensar a adaptação
entre literatura e cinema / João Pereira Loureiro Junior. —
2023.
231 f.
- Orientador(a): Prof. Dr. Carlos Augusto Nascimento
Sarmiento-pantoja
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Belém, 2023.
1. Infilável. 2. Cinema. 3. Literatura. 4. Tradução.
5. Adaptação. I. Título.

CDD 384.8

JOÃO PEREIRA LOUREIRO JUNIOR

O DISCURSO DO *INFILMÁVEL*: Formas de pensar a adaptação entre literatura e cinema

Data de avaliação: 11 de setembro de 2023.

Membros Titulares da Banca Avaliadora :

Dr. Carlos Augusto Nascimento Sarmento-Pantoja
Universidade Federal do Pará (UFPA) - Orientador
Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL)

Dr. Cassio dos Santos Tomaim
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) - Avaliador
Programa de Pós-Graduação em Comunicação (POSCOM)

Dr. César Alessandro Sangrillo Figueiredo
Universidade Federal do Norte de Tocantins (UFNT) - Avaliador
Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL)

Dr^a. Mayara Ribeiro Guimarães
Universidade Federal do Pará (UFPA) - Avaliadora
Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL)

Dr^a. Tânia Maria Pereira Sarmento-Pantoja
Universidade Federal do Pará (UFPA) - Avaliadora
Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL)

Membros Suplentes:

Elcio Loureiro Cornelsen (Suplente Externo)
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Programa de Pós-Graduação em Letras Estudos Literários (Pos-Lit)

Carlos Henrique Lopes de Almeida (suplente Interno)
Universidade Federal da Integração Latino Americana (UNILA)
Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL)

Dedico este trabalho a minha família e amigos. Em especial ao meu saudoso pai, João Preto (*in memoriam*), a minha rainha guerreira Valdilena Donatila (Vadica) e ao meu amor para toda vida: Mauricio Silva.

AGRADECIMENTOS

À Deus, por abençoar meus caminhos nessa trajetória de luta e resistência.

Ao meu pai, que na sua ausência, se faz presente em cada palavra deste trabalho, pois sem ele eu não estaria aqui, batalhando e conseguindo permanecer escrevendo literatura e sobre literatura. Nos quatro anos que se encerram nessa luta, cumprem os mesmos anos de sua ausência.

À minha mãe, Vadica, minha deusa e rainha de todos os meus dias. Você é outro polo que sustenta essa minha caminhada. Amo você, minha rainha!

Ao meu amor, Mauricio Silva, que sempre está do meu lado nessa jornada da vida!

Aos meus familiares que me deram apoio nesta jornada.

A todos os docentes que passaram pela minha formação durante o doutorado.

Agradeço em especial ao professor por seu apoio em todo o processo de minha formação, Prof. Augusto Sarmiento-Pantoja

Agradeço também a todos os amigos!

“O cinema, como língua escrita da realidade, tem provavelmente (e isto será mais claro em anos futuros) a mesma importância revolucionária que teve a invenção da “escrita”.
(PASOLINI apud ALMEIDA, 1999, p. 139).

RESUMO

A presente tese reflete sobre o discurso do *infilável* a partir da representação da impossibilidade no processo tradutório entre a literatura e o cinema, utilizada como potencial justificativa para evidenciar um suposto impedimento estético na relação interartística entre o literário e o fílmico. Para discutir sobre as formas de pensar a adaptação a partir dessa perspectiva, partimos do pressuposto de que o *infilável* revela a conflitiva relação entre o que se propõe a ser feito (a partir de mecanismos e recursos construídos na confecção do roteiro) e o que se materializou como produto adaptado. Isso se dá através de um intenso processo de busca pelo filme e de encontrar soluções para assumir a particularidade da obra cinematográfica, que no *infilável*, se encontra enquanto *infilável*, pois toda tradução cinematográfica é uma possibilidade, um desejo de transformar a criação estética em uma linguagem em todo seu potencial imagético. Para analisar a constituição dos discursos do *infilável*, recorreremos a diversos marcos teóricos no campo da adaptação que nos ajudaram na pesquisa. Para discutir construções relacionais em torno do jogo literatura, cinema e tradução, recorreremos a autores como Borges (2007), Benjamin (2008), Llosa (2004), Cândido (1972), Adorno (1970), Bernardet (1985). Quando discutimos o *infilável*, partindo de uma perspectiva conceitual, etimológica, semântica, linguística e histórica, até alcançar os lugares de fala que alimentam o termo, utilizamos autores como Stam (2008), Avellar (2007), Bazin (1991). Para fundamentar nossas leituras sobre tradução, adaptação e outros conceitos correlatos, propomos um diálogo com Figueiredo (2010), Sanchez Noriega (2001), Plaza (2003), Seger (2007), Hutcheon (2013). No sentido de potencializar nossa discussão, analisamos algumas adaptações de filmes/séries de TV, baseados em *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes, usamos como aporte teórico estudiosos como León (2015); Hidalgo e Arruda (2020), Morell (2022) Silva (2016), Johnson (2003). Como apontamento conclusivo para a delimitação discursiva que nos propomos investigar, esta tese demarca sua posição no campo da tradução/adaptação entre cinema e literatura, evidenciando a fragilidade de um discurso em torno do *infilável* que se potencializa no espaço do senso comum, pela imposição discursiva de uma impossibilidade desconstruída, tão logo se vê confrontada pela potência da tradução entre as fronteiras que abarcam o literário e o fílmico e seu eterno devir.

Palavras-chave: Infilável. Cinema. Literatura. Tradução. Adaptação.

ABSTRACT

This thesis reflects on the discourse of the infilmable from the representation of the impossibility in the translation process between literature and cinema, potential justification to evidence a supposed aesthetic impediment in the interartistic relationship the literary and the filmic. To discuss the ways of thinking adaptation from this perspective, we assume that the unfilmable reveals the conflictive relationship between what is proposed to be done (from mechanisms and resources built in the making of the script) and what materialized as an adapted product. This occurs through an intense process of searching for the film and finding solutions to assume the particularity of the cinematographic work, which in the filmable, is as unfilmable, because all cinematic translation is a possibility, a desire to transform aesthetic creation into a language in all its imagery potential. To analyze the constitution of the unfilmable discourses, we used several theoretical frameworks in the field of adaptation that helped us in the research. To discuss relational constructions around the game literature, cinema and translation, we used authors such as Borges (2007), Benjamin (2008), Llosa (2004), Cândido (1972), Adorno (1970), Bernardet (1985). When we discuss the unfilmable, starting from a conceptual, etymological, semantic, linguistic and historical perspective, to reach the places of speech that feed the term, we use authors such as Stam (2008), Avellar (2007), Bazin (1991). To support our readings on translation, adaptation and other related concepts, we propose a dialogue with Figueiredo (2010), Sanchez Noriega (2001), Plaza (2003), Seger (2007), Hutcheon (2013). In order to enhance our discussion, we analyzed some adaptations of films/TV series, based on Don Quixote by Miguel de Cervantes, we used as theoretical contribution scholars such as León (2015); Hidalgo and Arruda (2020), Morell (2022) Silva (2016), Johnson (2003). As a conclusive point for the discursive delimitation that we propose to investigate, this thesis demarcates its position in the field of translation/ adaptation between cinema and literature, evidencing the fragility of a discourse around the unfilmable that potentiates itself in the space of common sense, by the discursive imposition of an uncontrolled impossibility, as soon as it is confronted by the power of translation between the borders that encompass the literary and the filmic and its eternal becoming.

Keywords: Unfilmable. Film. Literature. Translation. Adaptation.

RESUMEN

La presente tesis reflexiona sobre el discurso del *infilmable* a partir de la representación de la imposibilidad en el proceso traductor entre la literatura y el cine, utilizada como potencial justificativo para poner de relieve un supuesto impedimento estético en la relación interartística entre el literario y el fílmico. Para discutir sobre las formas de pensar la adaptación desde esa perspectiva, partimos del supuesto de que el *infilmable* revela la conflictiva relación entre lo que se propone que se haga (a partir de mecanismos y recursos contruidos en la construcción del guion cinematográfico) y lo que se materializó como producto adaptado. Esto se da a través de un intenso proceso de búsqueda de la película y de encontrar soluciones para asumir la particularidad de la obra cinematográfica, que en el filmable, se encuentra como *infilmable*, pues toda traducción cinematográfica es una posibilidad, un deseo de transformar la creación estética en un lenguaje en todo su potencial visual. Para analizar la constitución de los discursos del *infilmable*, recurrimos a teóricos en el campo de la adaptación. En las construcciones relacionales alrededor del juego literatura, cine y traducción, recurrimos a autores como Borges (2007), Benjamin (2008), Llosa (2004), Cândido (1972), Adorno (1970), Bernardet (1985). Cuando discutimos el *infilmable*, desde una perspectiva conceptual, etimológica, semántica, lingüística e histórica, hasta alcanzar los lugares de habla que alimentan el término, utilizamos autores como Stam (2008), Avellar (2007), Bazin (1991). Para fundamentar nuestras lecturas sobre traducción, adaptación y otros conceptos relacionados, proponemos un diálogo con Figueiredo (2010), Sanchez Noriega (2001), Plaza (2003), Seger (2007), Hutcheon (2013). En el sentido de potenciar nuestra discusión, analizamos algunas adaptaciones de películas/series de TV, basados en *Don Quijote* de Miguel de Cervantes, usamos como aporte teórico estudiosos como León (2015); Hidalgo y Arruda (2020), Morell (2022) Silva (2016), Johnson (2003). Como apunte conclusivo para la delimitación discursiva que nos proponemos investigar, esta tesis demarca su posición en el campo de la traducción/adaptación entre cine y literatura, evidenciando la fragilidad de un discurso en torno al infinito que se fortalece en el espacio del sentido común, por la imposición discursiva de una imposibilidad discontinua, tan pronto se ve confrontada por la potencia de la traducción entre las fronteras que abarcan lo literario y lo fílmico y su eterno devenir.

Palabras Claves: Infilmable. Cine. Literatura. Traducción. adaptación.

LISTA DE QUADROS E IMAGENS

Quadro 1 – Conceitos e Recursos da Adaptação – p. 131

Quadro de imagens 1 – “A Ceia” - Minuto (12:54’) – p. 199

Imagem 1 – Máquina de escrever – p. 205

Imagem 2 – “O mundo recente” – p. 206

Imagem 3 – “Macondo” p. 207

Imagem 4 – “Cien Años de Soledad” p. 208

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: UMA PROVOCAÇÃO À IMPOSSIBILIDADE	13
2. CINEMA E LITERATURA: LINGUAGENS POSSÍVEIS	22
2.1. Sobre literatura, cinema e <i>Pierre Menard</i>	23
2.2. Literatura: a linguagem das realidades possíveis	29
2.3. Cinema: a imagem como escrita do possível	38
2.4. Literatura e cinema: o ser através do espelho	50
3. OS DISCURSOS SOBRE O <i>INFILMÁVEL</i>	57
3.1. A fragilidade de um “conceito”	58
3.2. O infilmável: da etimologia à semântica	65
3.3. Os lugares em que se fala sobre o <i>Infilmável</i>	74
3.4. As origens do infilmável: um percurso histórico	90
3.5. A tarefa de traduzir o <i>infilmável</i>	101
4. AS (IM)POSSIBILIDADES DA TRADUÇÃO	114
4.1. A (im)possibilidade de traduzir o (in)filmável	114
4.2. Muito além da Fidelidade: a tarefa da tradução	121
4.3. Tradução, adaptação e outros conceitos	128
4.4. O tradutor/adaptador como traidor	135
4.5. Os dilemas da escrita: mecanismos da possibilidade	141
5. A DESCONSTRUÇÃO DO <i>INFILMÁVEL</i>	149
5.1. Narrativas memoráveis, livros <i>infilmáveis</i> ?	150
5.2. Dom Quixote: a linguagem como fracasso necessário	156
5.2.1. O Infilmável e as adaptações de Quixote	163
5.2.1.1. O <i>Don Kikhot</i> de Gregory Kozintsev (1957)	172
5.2.1.2. <i>El Quijote</i> de Miguel de Cervantes (1991)	176

5.2.1.3.	<i>El Caballero Don Quijote</i> (2002)	183
5.2.1.4.	<i>O Dom Quixote de Orson Welles</i> (1955/1992)	186
5.2.1.5.	<i>O homem que matou Dom Quixote</i> (2018).....	190
5.3.	<i>Lavoura Arcaica e Cem anos de solidão: um conceito do possível</i>	195
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	210
6.2.	Por uma desconstrução do impossível	210
	REFERÊNCIAS	218

1. INTRODUÇÃO (UMA PROVOCAÇÃO À IMPOSSIBILIDADE)

Discutir o tema das adaptações literárias para outras formas artísticas como o cinema é sempre um caminho que se faz com tensões teóricas e metodológicas. Afinal, todo percurso de um processo de tradução¹ de obras literárias para outras linguagens perpassa por significativas mudanças que podem gerar engajamento, seja no sentido de detratar o resultado, seja para vangloriar a adaptação. Assim sendo, esta tese enseja percorrer um caminho de análise que pretende discutir os processos de adaptação entre literatura e cinema. A pesquisa tem como parâmetro, um tecido de reflexões em torno da construção de manifestações estereotipadas sobre o discurso do *infilável*. Esta terminologia, por sua vez, pretensamente evocada como impossibilidade no processo de adaptação, através de um discurso construído, no qual, o nível de complexidade exigido nos processos de adaptação entre texto literário e fílmico, sejam confundidos com a negação que alimenta a impossibilidade.

Dessa forma, aplicaremos um olhar minucioso sobre o referido vocábulo *infilável* enquanto concepção - no campo da adaptação - deste discurso forjado, inerente a presumida impossibilidade do fazer adaptativo. Assim como, contrapontisticamente, salientaremos a gama de possibilidades e escolhas reveladoras do que se ofusca por trás dos processos de adaptação. Além de desvelar quais os objetivos engendrados na construção de um discurso que não possui uma taxonomia exata no campo científico, e, no entanto, se revela contaminador nos estudos sobre adaptações. Isso “contamina” o processo de tradução, configurando-o num rastro de impossibilidade que inexiste enquanto componente factual. Justamente porque este trabalho parte do princípio, aparentemente paradoxal, de que o impossível é possível. Por isso que, ao longo deste estudo, a utilização esporádica do jogo linguístico entre parênteses, do prefixo IN-, em terminologias como (im)possível ou (in)filável, possam servir de reflexão sobre as possibilidades existentes no epicentro da questão. Reiterando assim, que esta tese está fincada, sobretudo, na ênfase às possibilidades do jogo adaptativo entre a literatura e o cinema, do que

¹ A partir das reflexões teóricas nos estudos do processo adaptativo entre texto literário e o cinematográfico, optamos por utilizar, nesta tese, os termos **adaptação** ou **tradução**. A escolha do uso se vale de uma justificativa teórica, já que a partir de um dos textos no qual repousam nossas análises: *A tarefa do tradutor*, optamos por evidenciar essa aproximação semântica proposta pelo vocábulo tradução, aqui, contextualizado dentro dessa dinâmica em torno dos estudos sobre adaptação. No entanto, ao longo do trabalho haverá o eventual uso de outras terminologias.

necessariamente na taxação do *infilável* como preponderante impossibilidade de um discurso potencialmente fadado a não ter sustentação epistemológica.

Neste sentido, e para que possamos mensurar a dimensão de nosso estudo na amplitude do campo da adaptação, é importante compreender os mecanismos desses processos de tradução desde sua base histórica. A adaptação literária para a linguagem cinematográfica é componente inerente à história do cinema. Ambos estão entrelaçados numa complexa rede de conexões e relações que vai muito além da simplificação de seus mecanismos tradutórios ou a empobrecida comparação que comumente se vê ao falar das duas artes. Somos adeptos do que o cineasta russo Andrei Tarkovsky assinala sobre cinema e literatura em *Esculpir o tempo*: “a única característica comum entre estas duas formas de arte inteiramente autônomas e independentes é, a meu ver, a maravilhosa liberdade de usar o material como querem” (TARKOVSKI, 1998, p. 211). Liberdade que é palavra-chave para contestar o pessimismo estridente de qualquer impossibilidade.

Ainda que distantes no tempo histórico - com relação as suas respectivas jornadas de consolidação como artes - são linguagens que, em seus percursos, sempre mantiveram uma proximidade histórica, conforme aponta José Carlos Avellar, ao considerar as relações entre ambas. Para o estudioso, a relação interartística entre cinema e literatura é “uma conversa jamais interrompida” (1994, p.08). Ou, nas observações de Linda Hutcheon: “é um processo dialógico contínuo, conforme Mikhail Bakhtin teria dito, no qual comparamos a obra que já conhecemos àquela que estamos experienciando. (HUTCHEON, 2013, p.45), constituindo assim uma constante experiência ambígua de confrontação e acolhimento, necessários.

Por isso é importante pensar esse dialogismo para além das relações históricas, pois todo esse processo de inter-relação entre as duas linguagens, perpassa pela associação entre os códigos, também como objeto de reflexão (MARTIRANI, 2012, p. 07), e por isso, a intenção proposta nesta tese, é desmanchar os lugares-comuns que ditam as regras discursivas sobre o processo de adaptação a partir da ideia fixa da impossibilidade, e aprofundar cada vez mais o debate sobre a complexidade do processo de adaptação entre o escrito e o audiovisual.

Dessa forma, e como artes que são construídas sob a peculiaridade de seus aspectos idiossincrásicos e contextos, ambas se “intrumentariam” umas nas outras e perseguiriam o mesmo fim, como ressalta Kandinsky (apud AVELLAR, 2007, p. 35) ao se referir ao campo das artes em geral. Essa “intromissão” recíproca, e necessária,

como já frisamos, tornou a relação cinema/literatura uma das mais relevantes no campo das artes, pois deu ênfase, não apenas a importância de cada uma, mas sobretudo, como ambas foram necessárias para suas devidas transformações enquanto linguagens. Ou, nas palavras de Tarkovski, como elas “exercem uma enorme e benéfica influência mútua” (TARKOVSKI, 1998, p. 20). Nesta direção, Avellar enfatiza que:

Talvez seja possível dizer que a ideia do cinema tão logo se concretizou na tela, iluminou a literatura. Renovou a escrita, estimulou a invenção de novas histórias, e de novos modos de narrar, que, por sua vez, adiante, iluminaram a escrita cinematográfica, estimularam que ela se fizesse assim como se faz, em constante reinvenção. (AVELLAR, 2007. p. 9)

Portanto, por mais que a Literatura seja mais remota no sentido de sua historicidade, o cinema, quando surge, carrega em sua constituição enquanto linguagem, uma força que comunga com as outras, relativiza e desfaz uma pretensa relação hierárquica (posto os elementos em comuns que o cinema herda da literatura), tornando as relações entre as duas linguagens, um campo de experimentações mútuas, reiterando a proposição de um diálogo constante que se reinventa a cada movimento histórico. Ao tratar sobre a importância da ascensão do cinema, Davi Galhardo ressalta que:

De acordo com Benjamin, rapidamente o cinema passou a ser considerado como uma arte abrangente, isto é, uma forma dessacralizada de arte e, por conseguinte, reproduzível tecnicamente. O judeu alemão advogava ainda que “o cinema é a obra de arte mais perfectível. E esta perfectibilidade tem a ver com sua radical renúncia ao valor de eternidade” (BENJAMIN, 2014, p. 51), haja vista que suas produções são voltadas para as massas, isto é, para serem largamente difundidas e sem o compromisso de resguardar a aura do que fora originalmente construído. (GALHARDO, 2020, p. 29)

Assim, quando trazemos para o centro da discussão, o cinema e a literatura, estamos sempre propondo um diálogo necessário, que é transversal às raízes históricas e as relações que delineiam suas proximidades e distanciamentos. Neste primeiro momento em que introduzimos o tema de modo mais panorâmico, tecemos justificativas, explicamos objetivos e, propomos hipóteses, nossa intenção é trazer à tona, ponderações sobre conexão entre cinema e literatura, propondo um olhar em torno dos possíveis limites para suas representações, enquanto linguagens estéticas. Em outras palavras, a partir de pontos de referências, extraímos alguns questionamentos necessários para refletir sobre esses limites que tentaremos dar

conta, ao longo deste primeiro momento de apropriação dos campos gerais que norteiam a presente tese, sobre a fragilidade do discurso do *infilável* e suas relações dialógicas entre literatura e cinema.

Neste momento, as perguntas que evidenciam o problema da tese são múltiplas, mas engendram apenas um sentido de reflexão. Porém, as esmiuçamos em várias, para compreender os dilemas que mais adiante nos serão necessários para a compreensão do cerne que direciona esta tese. A saber: *Existe uma fronteira intransponível entre literatura e o cinema? Estes campos artísticos podem ser acomodados em limitações taxativas? Podem ser limitados por fronteiras do que é possível ou impossível? Existe um conceito de infilmável? O que alimenta a discursividade banalizadora do infilmável? Quais aspectos são necessários para entender o infilmável a partir da perspectiva da (im)possibilidade? Quais os limites para o discurso do infilmável? Como se dá o liame entre o realizar e o não-realizar no processo de tradução? O que é possível e o que não é possível no campo da tradução? O que é (im)possível num processo de tradução?*

Evidentemente, estes questionamentos são necessários, sobretudo porque é preciso entender a dimensão dos discursos construídos sobre o *infilável* e a asseveração da impossibilidade, para compreender o que nos levou a ponderar sobre sua existência. Afinal, para além de buscar respostas fáceis, queremos compreender os meandros que fazem do cinema e da literatura formas estéticas exploratórias de fronteiras inominadas que vão além da compreensão e dos estudos reducionistas, pois essas linguagens existem numa dimensão que sedimenta seus espaços de mutação constante. As possíveis respostas que são necessárias para entender os discursos do *infilável* perpassam por essas questões fundantes que devem cercar a discussão sobre sua (in)viabilidade, (in)aplicabilidade e, por conseguinte, sua desconstrução enquanto discurso a ser utilizado para refutar a impossibilidade como condição de negação, através dos caminhos da adaptação literária ao cinema.

Dentre os questionamentos mencionados acima, é importante assinalar que alguns são transversais a outros, no sentido de sua completude enquanto resposta, argumento teórico e apontamento metodológico desta tese. Portanto, entender a construção dos discursos sobre o *infilável*, perpassa por compreender os limites para aquilo que seria ou não possível em sua construção. Neste sentido, a possibilidade representa para este estudo, o ponto de referência que norteia as perguntas acima referidas e as possíveis respostas em torno de uma “gramática” da

tradução, que se ergue como leitura provocativa, ora para confrontar a impossibilidade em suas fragilidades terminológicas discursivas, ora para consolidar o importante papel das teorias da tradução, no fazer cinematográfico a partir do discurso literário.

Tão logo exploramos os territórios do *infilável*, enquanto discurso forjado dentro dos campos do cinema e da literatura, já evidenciamos uma relevante reflexão sobre o campo analítico desta tese: as construções discursivas que, de um lado se transfiguram na negação morfológica do prefixo In-, de outro, se redimensionam na semântica invasiva do que adentra os significados abstratos dos vocábulos, no sentido do “movimento para dentro” que o prefixo também potencializa. No entanto, bem mais que precisar terminologias morfológicas, nossa ambição principal aqui é entender os discursos sobre os mecanismos da impossibilidade, que abstraem (ou tentam abstrair) das adaptações cinematográficas baseadas em literatura, seu lugar de construção estética e seu aspecto significativo, enquanto linguagem possível de significação.

À vista de tudo o que argumentamos, salientamos que a essência desta tese repousa numa espécie de provocação à impossibilidade. Dos exemplos aos conceitos reinterpretados, tudo aqui gira em torno da desconstrução discursiva sobre a fragilidade do impossível, como pretensão argumentativa no processo de tradução entre literatura e cinema. Compreender, para entender suas essências e assim, interpretar seus caminhos, bem como, suas divergências e convergências que, ulteriormente, serão analisadas a partir de uma leitura crítica em torno dos discursos sobre o *infilável* enquanto proposição hipotética, a ser revelada, a partir do constante dialogismo entre a arte literária e a estética cinematográfica, que é o nosso foco principal no entendimento dessa pesquisa.

Considerando essa primeira visão demarcatória e panorâmica da tese, partimos para entender o esquema do todo que compõe a pesquisa. Dividida em 5 seções, essa investigação privilegia uma abordagem metodológica que acentua a potência do trabalho de pesquisa em torno de teorias que caminham entre o campo da literatura e do cinema sem, no entanto, abrir mão de tocar em pontos teóricos necessários para a compreensão do todo que evidenciamos como proposta de trabalho. Assim está estruturada a tese: na introdução (a seção I), nos permitimos evidenciar parte da essência da pesquisa e dos apontamentos metodológicos que são tomados, intitulado-a: ***Uma provocação à impossibilidade***. Uma maneira de potencializar a indissolúvel capacidade que a arte tem, de modo geral, em provocar estranhamentos estéticos necessários, abalando e confrontando o *status quo* da

pretensão que mora nas certezas. A seção II, que nomeamos de **Cinema e Literatura – Linguagens do (im)possível**, destacamos, como necessidade teórica, a dimensão conceitual dos espaços que percorreremos como cerne da discussão: a literatura e o cinema como linguagens desse (im)possível que se desintegra, tão logo, é confrontado com a dispersão de fronteiras que discutimos como possibilidades do fazer estético. Compreendendo os mecanismos conceituais sobre a literatura e o cinema, exploraremos seus limites no sentido de entender suas dimensões escritas e imagéticas, configurando assim as relações de poder que tornam essas as duas vertentes estéticas uma necessária expansão dos processos tradutórios.

Na referida seção, abrimos espaço para o clássico *Pierre Menard, autor de Quixote* de Jorge Luis Borges, à guisa de ilustração sobre o terceiro ponto que pomos em destaque neste trabalho: a potência da tradução enquanto processo de feitura do objeto fílmico que nasce das entranhas do literário. O texto do célebre autor argentino é a força motriz que conduz a seção para as reverberações sobre o ato tradutor sob o viés de um Borges iluminador da reflexão entre original/rascunho, assim como abre caminho para aventarmos a discussão do conceito de tradução em Walter Benjamin a partir da noção de sobrevida.

Avançamos ainda na explicitação de como o cinema, enquanto arte concebida em suas particularidades, incorpora a literatura e outras artes como o teatro, arquitetura, pintura, escultura, fotografia, música, ou, para nos atermos a proposição de Ingmar Bergman em sua fotobiografia intitulada *Imagens*: “são artes que se geram e se nutrem a si próprias. Mutações, novas combinações aparecem e desaparecem.” (BERGMAN, p.49, 1996). E tudo isso, as transforma também, conforme ressalta Marcelo Moreira Santos ao tratar dessa perspectiva: “parece, portanto, ser inerente ao cinema a mistura, a hibridização entre as linguagens e as artes e os conceitos e noções que as fundamenta (2008, p. 82). Essa hibridização, aqui dimensionada no campo do cinema e da literatura, se revela neste primeiro momento do estudo, uma proposição de ambos enquanto linguagens que flertam com o impossível, para reafirmar que, na tradução, a possibilidade nunca será suficiente, pois é um constante devir. Uma possibilidade que no ato de tradução se realiza, ainda que posteriormente, essa realização seja contestada pelos discursos que o *infilável* cria em sua delimitação reflexiva para justificar a impossibilidade. Neste sentido, encaminhamos esta seção, através do espelho metafórico que reflete as verdades entre o ser e o parecer do ato tradutório.

Na seção III, intitulada ***Os discursos sobre Infilável***, sugerimos – à guisa de provocação - a possibilidade de legitimação (deslegitimizando-o) de um “conceito”, no afã de evidenciar as falhas do discurso destituído de vigor epistemológico que o *infilável* abrange. Em seguida, exploramos a morfologia das palavras, delimitando os espaços estruturais da formação escrita do *infilável*, partindo de suas unidades menores de entendimento semântico, para um espaço macro de compreensão de seus sentidos. Da etimologia da palavra e suas interseções reflexivas, passamos a delimitar os lugares em que se fala sobre o *infilável*, considerando para isso, a dimensão crítica de seu uso, que vão dos espaços mais comuns ao âmbito acadêmico. Afinal, quem e onde se nomeia o *infilável*? Dos lugares de fala ao espaço originário de sua ascensão como verbete raro nos dicionários, a palavra surge a partir de um percurso histórico que movimenta, ao longo do tempo, o próprio fazer cinematográfico. Esses caminhos nos levam a entender como se ergue o discurso em torno do tema, e a tentativa de sua legitimação enquanto produto de uma problemática que nasce com o advento do cinema. Neste sentido, a literatura e o cinema surgem como consolidação para um movimento que se ergue enquanto fato histórico, evidenciando o caminho da escrita com a mais emblemática das tarefas: a tradução do possível.

Em ***As (im)possibilidades da tradução*** (seção IV) consolidamos alguns apontamentos sobre a desconstrução do *infilável*, dimensionando a capacidade potente da possibilidade que nasce enquanto fato necessário para entender a tradução como componente relevante do processo de adaptação para o cinema. A literatura e o cinema evocam um sentido de provocação para desafiar os mecanismos taxativos que (im)possibilitam a tradução. A fidelidade surge aqui como um apontamento equivocado, mas necessário, para que entendamos sua utilidade na construção de sentido dos discursos sobre o *infilável*. A tradução, adaptação e outros conceitos são discutidos nesta seção, formatados como recursos do processo tradutório, revelando outras dimensões dadas ao papel do tradutor, visto aqui sob um novo viés: o da traição como ponte necessária para entender o *infilável* em desconstrução. Partindo do pressuposto da escrita como a mediação entre o cinema e a literatura, evidenciamos a figuração ou o protagonismo do roteiro como a escrita que dá sentido a possibilidade da tradução.

Alcançando assim, um espaço demarcatório da teoria que nos ajuda a compreender mecanismos da escrita como fundamentais para a composição tradutória, considerando para isso, conceitos de tradução como necessidade para os

lugares comuns que denotam a traição de um texto a outro, no ato da recriação. Os dilemas da escrita são posicionados nesta seção como possibilidades do *entrelugar* que nos leva a tradução, como fronteira que habita os campos do literário e do fílmico. Uma possibilidade de pensar o conceito a partir de uma gramática do filmável que surge aqui, como apontamento reflexivo para nos ajudar a entender de maneira mais pontual as fragilidades que os discursos sobre o *infilmável* carregam em suas negações travestidas de impossibilidade.

Para encerrar a presente tese, elencamos, de maneira reflexiva, na seção V, intitulada **A Desconstrução do Infilmável**, perspectivas de adaptação a partir das traduções de uma das obras mais importantes da literatura: *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes. Considerando-a como narrativa memorável do cânone literário universal, discutimos a partir dela, a construção de adaptações que proliferaram os mecanismos de possibilidades, como é o caso das mais de 60 adaptações catalogadas. Nosso recorte de análise para ilustrar as adaptações do romance resumem-se em 05 adaptações da obra (entre filmes e séries de TV). A confecção de trabalhos diversos e, de certo modo, irregulares em suas concretizações, as versões adaptadas do clássico espanhol nos faz refletir a sistemática dos processos de adaptação, e suas particularidades, ajudando-nos a entender a complexidade do ato adaptativo, mas nunca a sua impossibilidade como se apresenta nos discursos construídos.

Além da leitura em torno de *Dom Quixote* e suas adaptações audiovisuais, na seção V, que encaminha o encerramento deste recorte investigativo, refletimos, de modo mais panorâmico e contrapontístico, como forma de equacionar o *infilmável* a partir de outros caminhos para além da análise feita em torno de *Dom Quixote*. São duas adaptações: uma já consolidada enquanto produto fílmico e a outra, ainda em processo de recriação. Assim sendo, analisamos a adaptação do até então *infilmável* *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar, considerando a perspectiva de uma obra que possuía em sua gênese uma carga de hermeticidade no trato adaptativo, mas que foi alcançada, consolidando a desconstrução de um discurso de impossibilidade. Em seguida, ainda como forma de perceber as reverberações do *infilmável* em outros espaços não explorados, refletimos sobre as formas e possibilidades da iminente adaptação do clássico *Cem Anos de solidão* de Gabriel García Márquez. A referida obra, que está em produção por uma rede de *streaming*, é analisada aqui desde um ponto de vista de possibilidades e potencialidades. Usamos, de forma licenciosa, um

vídeo sobre a adaptação da obra, no sentido de dimensionar as expectativas que se cria em torno do produto audiovisual em processo de construção.

Neste sentido, partindo de diferentes focos que vão do estudo detalhado de uma obra exaustivamente explorada no processo de adaptação (*Dom Quixote*) assim como o olhar breve de outras narrativas adaptadas como o romance *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar, que teve uma exitosa tradução em 2001 e o romance *Cem anos de solidão* de Gabriel García Márquez, que está em vias de adaptação, a proposta de encerrar esta seção com as referidas exemplificações, é pensar o processo adaptativo, a partir do discurso sobre *infilável* como possibilidade (e não a impossibilidade). É o que nos direcionam as *Considerações Finais* - à guisa de conclusão - na qual propomos o sentido da tese e sua contribuição para o campo da tradução entre literatura e cinema, pois, acredita-se que a presente tese contribuirá no entendimento e na divulgação de uma possível desconstrução dos mecanismos discursivos sobre o *infilável*, definindo confluências e divergências no que diz respeito a possíveis processos de adaptação de textos literários para o campo cinematográfico.

Sendo assim, ajudará a compreender limites entre as diferentes linguagens do cinema e da literatura, tendo como foco os mecanismos de adaptação em seu constructo de produção das obras de artes. Outro ponto que coloca este trabalho no campo do pioneirismo acadêmico, é que muito se fala a respeito do *infilável* enquanto justificativa para mensurar a “incapacidade” no ato tradutório, sem que haja, de fato, um estudo metódico sobre a desconstrução dessa terminologia e sua aplicação prática nas reflexões em torno do tema, tendo nas obras citadas e escolhidas ao longo das menções feitas nesta tese, um foco que tem por objetivo vislumbrar possibilidades do fazer artístico a partir das linguagens da literatura e do cinema, tornando o devir de sua tradução em algo palpável, porque, no final das contas, a tradução, a partir da literatura e do cinema, é, por si só, uma espécie de manifesto que nos ajuda a entender a desconstrução do impossível.

2. CINEMA E LITERATURA: LINGUAGENS POSSÍVEIS

Com o objetivo de analisar dois pilares fundantes que sustentam a base desta tese, a presente seção pretende apresentar a literatura e o cinema enquanto linguagens possíveis para o entendimento da realidade que elas ambicionam tecer como formas estéticas. Tudo isso, no afã de discutir concepções a respeito de suas essências e elementos estéticos, e que serão pontuadas, a partir de um movimento de convergência que compreende a tradução como forma de adaptação entre o literário e o fílmico. Logo, a discussão sobre o que é possível no processo tradutório, partirá de um embasamento teórico que reflete criticamente sobre os discursos em torno do *infilável* e sua sustentação epistemológica fragilizada. Por isso, a tendência da pesquisa segue uma proposta evidente de desconstrução da impossibilidade.

Será a partir da revelação do *infilável* em sua possível vulnerabilidade discursiva que evidenciaremos as proposições dos discursos sobre o cinema e a literatura como linguagens que alicerçam o ato tradutório numa possibilidade estética. Num primeiro alinhamento teórico, ao discutir a tradução, a partir do clássico texto-símbolo *Pierre Menard, autor de Quixote*, de Jorge Luis Borges e, considerando o conto e suas dimensões simbólicas e epistemológicas propostas através da tradução, refletiremos sobre essa abordagem para a configuração do cinema e da literatura como pontos de intersecção, localizados nos espaços fronteiriços da possibilidade.

Em seguida, quando trazemos à baila a literatura, enquanto linguagem que habita os espaços semânticos do (im)possível e se ergue como confrontação à realidade, a impossibilidade emerge como um discurso afetado de imposições retóricas. As proximidades e distanciamentos, que surgem entre a realidade inalcançável do cotidiano e a figurada pela literatura, se convertem em um campo de possibilidades que só encontra aproximação, quando evidenciamos a linguagem fílmica como o ponto em que a tradução da realidade, através da imagem, é posta em evidência. Em seguida, o cinema² se ergue como a outra parte dessa proposta, no qual a tradução é o ponto de convergência. Ao esmiunçar a conexão cinema e literatura como o elemento de intersecção do ato tradutório, estaremos nos

² Para efeito de delimitação do recorte da investigação, ao tratarmos sobre o cinema adaptado de obras literárias, estaremos dimensionando o cinema ficcional narrativo. Logo, as obras fílmicas de cunho não-narrativo, documentários, ensaios ou experimentações de tonalidades documentais não são estudadas neste trabalho.

aventurando através dos discursos sobre o *infilmável*, para desvelar sua faceta suscetível ante a potência do ato recriador que é a tradução.

2.1. Sobre literatura, cinema e *Pierre Menard*

A discussão sobre cinema e literatura nos parece como um ciclo do eterno retorno. Não por acaso, alguns estudiosos afirmam que “a eterna comparação entre cinema e literatura se transforma numa busca por um elo perdido entre ambas.” (SANTOS, 2008, p. 13). De um lado, uma das mais seculares tradições da escrita. Aquela que deu forma e conteúdo para a linguagem humana em toda sua grandiosidade, e moldou costumes e modos, que até hoje relegam para nós, lições de vivências que nos acostumamos a experimentar no cotidiano. Do outro, uma linguagem que usou a imagem em movimento, para nos revelar outras camadas do mundo, com narrativas e olhares que nos fizeram reaprender as experiências vividas pela escrita.

Cinema e literatura são irmãos siameses de tempos distintos. E por isso, são contraditoriamente, extremos, próximos e necessários. Suas linguagens não cabem em formatações fechadas. São sempre potencializadas pelas criações inovadoras que alargam suas fronteiras estéticas. São complementares, mas não cabem fechadas em si mesmas, pois se expandem, sempre. E cada vez mais. Até o ponto de se amalgamarem enquanto linguagens que exploram os sentidos de toda a humanidade. É por isso que a tradução, entre esses formatos artísticos, se converteu num campo de estudo tão importante e cheio de significados, afinal, dimensionar os limites entre literatura e cinema já é, por si só, a tarefa das tarefas, sobretudo quando uma linguagem ultrapassa suas fronteiras, na ânsia traduzir a outra, com seus aspectos signícos. Num campo tão repleto de ponderações teóricas, literatura e cinema, vistas sob o viés da tradução, sempre abarcarão considerações divergentes ao longo do processo relacional. Nos cabe aqui, partir do pressuposto de suas relações, para compreender a tradução, como fator de intersecção que gera um produto estético. E como premissa que rompe com os estigmas de uma pseudo-hierarquização entre o literário e o fílmico, tomamos como ponto de referência teórico a instigante proposição em torno das reflexões de Jorge Luis Borges em *Pierre Menard*. Segundo Francisco César Manhães Monteiro no estudo “*Pierre Menard*” ou as poéticas da leitura:

Para Borges a literatura é uma dinâmica e não um produto, não algo a ser consumido, mas a ser continuado. Não há uma precedência necessária:

criação e leitura e tradução se dão simultaneamente. Borges chega a inverter a equação tradicional de precedência. Para ele, entre dois textos verbalmente idênticos (no caso o de Cervantes e o de Menard), “o segundo é quase infinitamente mais rico”. (MONTEIRO, 2016, p. 43)

Nesta perspectiva que parte de uma condição teórica na qual a tradução surge como potência simultânea no fazer artístico e, considerando como aporte a reflexão de um dos mais proeminentes escritores que trataram do tema da tradução, como Borges, consideramos, para esta pesquisa, um estudo fincado nas prerrogativas conceituais do autor argentino, como ponto de partida para entender a tradução e sua importância na compressão dos mecanismos de tradução que sedimentam a relação cinema e literatura. Conforme sinaliza Rosemary Arrojo em *Oficina de tradução: teoria na prática: Pierre Menard* (o célebre conto borgeano) é “um dos comentários mais brilhantes e mais completos que já se escreveu sobre os mecanismos da linguagem e suas implicações para uma teoria da tradução e para uma teoria da literatura (ARROJO, 1993, p. 15)”. Monteiro usa outras menções para revelar essa força provocadora que é o texto borgeano: “George Steiner, em *After Babel*, afirma que ‘Pierre Menard, autor do *Quixote*’ (1939) é provavelmente o mais agudo e denso comentário que já se dedicou ao tema da tradução” (MONTEIRO, 2016, p. 41).

Tomando como referencial teórico estas reflexões em torno da força do texto de Borges, configuramos, pois, sua dimensão reflexiva para compreender o ato tradutor como eterno campo de possibilidades. Por isso, além de discorrer sobre literatura e cinema, num espectro geral, tentando compreender suas funcionalidades enquanto linguagens, tomamos o *Pierre Menard* de Borges para divagar sobre o ato da tradução como este componente tão fundante quanto o próprio ato criativo do fazer artístico. Nesta linha de reflexão, a leitura do conto sinaliza, para as abordagens deste trabalho, uma visão borgeana de que a tradução não figura num rol de hierarquização inferior ao texto fonte, mas sim, representa uma busca constante por uma reconstrução estética mais poderosa, que se faz presente a cada nova leitura, a cada novo “rascunho”. Este, um termo que Borges utiliza para tratar do objeto traduzido. Santos Filho assim o explica:

A opção de Borges, de acordo com Pastormerlo (2009), implica tomar textos como rascunhos. Enquanto rascunhos os textos sempre comportam a possibilidade de correções, ampliando seu horizonte de significação à medida que uma nova tradução é realizada. Trata-se de uma escrita em torno, gerando uma riqueza maior do que o texto “original”. (SANTOS FILHO, 2016, p. 347)

Além dessa percepção em torno da relação original/rascunho, Santos Filho potencializa a reflexão borgeana ao destacar a questão da hierarquização, conceito, muitas vezes, empregado de maneira equivocada no campo da tradução. Ao refletir em torno de Borges, o estudioso assinala que há uma:

Desmistificação da hierarquia entre original e tradução. O principal elemento extraído dos textos de Borges é a máxima de que quanto mais tradução mais conhecimento se tem do original. Essa máxima não trata de afirmar apenas um critério quantitativo sem nenhum pudor, como se toda e qualquer tradução ou interpretação valesse. Para Borges o limite é a obra. Dentro dos limites da obra, pois, ele afirma que a riqueza das traduções pode comportar diversidade tanto quanto contradições, o que só potencializa o conhecimento acerca do original. (SANTOS FILHO, 2016, p. 345)

Sendo assim, fortalecemos a linha demarcatória da tradução enquanto componente estético, cheio de reverberações que dão à tradução, o status e a condição de uma originalidade acentuada, à medida que se vê refletida enquanto potência na tradução. Neste sentido, seguimos essa perspectiva borgeana, na qual a tradução evidencia uma possibilidade constante enquanto ato tradutor, afinal, tal e qual a reflexão de Borges em *Pierre Menard*: “o original é como um rascunho que torna-se cada vez mais polido, sem, no entanto, chegar a um formato final. Por isso, quanto mais traduções, maior o conhecimento do original. (SANTOS FILHO, 2016, p.346).

Se as traduções permitem a ampliação do conhecimento sobre o original (Borges) e este, por sua vez, sobrevive nas traduções (Benjamin), então a relação entre o original e a tradução é mediada por uma dimensão gnosiológica imanente. O original destina-se a ser conhecido através das traduções por ele demandadas. As traduções, então, não são tomadas sob um lugar de inferioridade em relação ao original. Daí o elogio da tradução. O elogio consiste em atribuir valor à tradução, na medida em que está sendo tomada como a expressão multifacetada do original. Não se trata, portanto, de valorizar a tradução em função da proximidade do original. A compreensão da tradução sob o domínio da herança platônica – a tradução possui valor de cópia, portanto, um lugar subalterno em relação ao original – que exigiria de quem traduz e de quem recebe a tradução a fidelidade ao original deve ser senão recusada ou, pelo menos, problematizada tanto quanto a máxima de que quanto mais próxima do original melhor seria a tradução ou a cópia. (SANTOS FILHO, 2016, p. 346)

Logo, salientamos a demarcação de nosso posicionamento de ver a tradução sempre como este ponto de referência, e nunca sob a perspectiva desta herança na qual a tradução deve ser taxada pela impossibilidade do inalcançável, já que, o senso comum convencionou em vê-la sempre, sob o prisma de uma releitura que “deveria” estar constantemente influenciada pelo original, evocando assim as crenças

equivocadas de que o ato tradutor é, tão-somente, uma ação estética reflexiva do original e nada mais que isso.

Considerando essa perspectiva demarcada, infere-se que não é a tradução em si que não alcança o êxito, mas a possibilidade discursiva de que qualquer tradução nunca será suficiente para atender as expectativas de quem vai ‘ler’ o rascunho”, sempre querendo-o vê-lo como original. No entanto, como uma possibilidade, a arte de traduzir sempre será um devir, pois nasce da impossibilidade de não ser mais o que já foi: a origem. Mas como não conseguir ser o que já se foi? A essência permanece, mas o que já fomos um dia, hoje já não é o que somos. A tradução é, pois, uma espécie de enganação, pois evoca sempre uma possibilidade, e, no entanto, escancara a sua própria “incapacidade” de não ser mais o que já se foi. As contradições e os paradoxos dessas ponderações são propositais para entender nossas intenções nessa empreitada que é escrever sobre os processos de adaptação entre cinema e literatura.

Para tanto, diante de duas linguagens em que a tradução é o ponto de convergência, conforme propomos, à guisa de ilustração, nos resta uma pontual reflexão em torno do clássico conto *Pierre Menard, autor do Quixote* de Jorge Luis Borges. Trata-se de um texto no qual o tom burlesco sobre a tradução é a tônica para entendermos os limites da possibilidade nos processos de tradução. Este conto integra as narrativas do livro *Ficções*, publicado originalmente em 1944:

Nele, um narrador comenta sobre um escriba, chamado Pierre Menard, que teria deixado, além da obra conhecida, outra mais interessante e “subterrânea”, escondida e inconclusa. Dentre esses textos, ele seria o autor de partes do Dom Quixote. Pierre Menard teria vivido entre o final do século XIX e início do XX. (...) Segundo os relatos, o propósito do autor não seria copiar ou escrever um novo Quixote, mas o *original*, palavra por palavra. Para isso, Menard deveria se transformar em Cervantes, deixando para lá os 300 anos de diferença. (TAVARES, 2014)

O conto é uma espécie de jogo humorístico proposital, no qual Borges simula, através de Pierre Menard, em tom de sarcasmo e ironia, a recriação do texto como ato tradutor e suas possibilidades infinitas de leitura. Para entender a confecção narrativa do conto, Pierre Menard é o personagem que se dispõe não a copiar ou escrever um novo Quixote, mas sim criar o original. Num tom espirituoso, mesclado ao seu estilo ensaístico que legitima o tom de autenticidade e, que por vezes, borra, propositadamente, as fronteiras entre o real e o ficcional de sua escrita, o autor argentino nos entrega um “personagem” que reafirma, em seu ato criador deste

Quixote do século XX, algo que difere daquele escrito por Miguel de Cervantes no século XVII. Em tom de surpresa, o leitor depara-se, entre incrédulo e curioso, não com aquele que traduz ou copia o *Dom Quixote de La Mancha*, mas sim, com quem Cria O Quixote, conforme evidencia na passagem que segue:

[Menard] não queria compor outro *Quixote* - o que é fácil - mas sim o *Quixote*. Inútil acrescentar que nunca encarou uma transcrição mecânica do original: não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir umas quantas páginas que coincidissem - palavra por palavra e linha por linha - com as de Miguel de Cervantes. (BORGES, 2007, p. 38)

E assim, com a tarefa de compor esse outro Quixote, Borges, através de Pierre Menard, joga com nossas expectativas enquanto leitores, pois não apenas condiciona nossa leitura para a tarefa de ver o *Quixote* de Menard, como ler como se fosse uma nova leitura, o texto que supomos conhecer, mas não conhecemos. Afinal, este não é mais o Quixote de Cervantes. Mas sim, de Pierre Menard. O jogo espirituoso ganha contornos mais potentes quando Borges (ou seria Menard?) novamente “brinca” com os leitores, ao dimensionar as “diferenças” de passagens na qual o fragmento aparentemente se repete, como cópia, mas que no fundo, é uma nova escrita. O *Quixote* composto por Menard, não é o outro. É ele mesmo escrito. Assim o narrador nos conta:

É uma revelação *cotejar* o Dom Quixote de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (Dom Quixote, primeira parte, capítulo IX): ... a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.” Redigida no século XVII, redigida pelo “engenho leigo” Cervantes, esta enumeração é um simples elogio retórico da História. Menard, em contra partida, escreve: ... a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro. (BORGES, 2007, p. 42-43)

O que, para o leitor, é uma mera comprovação do simples ato de copiar, para Borges, há implícito, na passagem que contém os mesmos aspectos formais da língua (considerando que tanto Borges como Cervantes utilizam no texto original a língua espanhola), a assombrosa verdade de que, em cada texto há uma diversidade de verdades implícitas, que podem ser relidas em qualquer momento histórico. Logo, Borges nos induz a leitura dúbia do que aparentemente é a cópia, mas na verdade, nos deixa entrever que, o simples ato de (re)escrever o mesmo fragmento de um texto como o de Cervantes já é por si só um ato libertador. Na passagem em que Menard evidencia sua máxima sobre a “verdade, cuja mãe é a história...”, já não estamos

diante de um texto de Cervantes. O ato criativo não está no simples ato de construir o novo, mas sim, de evidenciar no escrito, a verdade presente em cada realidade. Ler e escrever o *Quixote*, é sempre um ato de traduzir para a nova realidade, as palavras que um dia foram outra verdade, em um tempo remoto para Miguel de Cervantes. Esse é o jogo proposto por Borges.

É nesse ponto da leitura de Borges, que evidenciamos a relação entre o jogo metaliterário do conto, e o discurso em torno da tradução, como pontos equivalentes para discutir a relação de tradução, enquanto condição de possibilidade para o ato criador no campo das artes. A tarefa de Pierre Menard é simbolizar esse jogo da tradução, no qual o original é ponto de referência, mas nunca uma verdade inviolável de ser questionada.

A transposição representa um jogo para Pierre Menard, um jogo com regras estritas. Deve experimentar variantes formais e psicológicas, o que é obrigação de um tradutor; mas deve sacrificá-las razoável e conscientemente ao “original”, ou seja, todo este aparato deve aproveitar para o texto (constituindo parte do subtexto e do supertexto) e não para o tradutor. Além desses obstáculos eletivos, Menard percebe um terceiro: o tempo, o transcurso de trezentos anos e a mudança do subtexto, que inclui agora o próprio *Quixote*. Repetir um livro já existente numa língua estrangeira é o ‘misterioso dever’ do tradutor que nisso emprega todo seu empenho. É algo que não pode, mas que deve ser feito (MONTEIRO, 2016, p. 45).

O objeto “traduzido” surge como a gênese das possibilidades que não só a reescrita possa ser vista como componente libertador do ato linguístico da tradução, como uma versão, na visão de Borges, mais polida, já que, evidencia um aprofundamento sobre o ponto de referência. O *Dom Quixote* de Cervantes é uma “mera” referência para o *Quixote* de Pierre Menard, mas nunca uma verdade absoluta que condiciona sua escrita.

Assim é o ato de traduzir. Considerando, pois, que o aparato teórico aqui posicionado como reflexão, parte do ponto de vista do olhar sobre a tradução entre línguas, traçamos um paralelo entre os tipos de tradução, para entender a dimensão dos mecanismos tradutores, para além dos campos linguísticos. Isto é, pensar essa condição da tradução para o campo entre as linguagens artísticas, que é nosso objetivo. Afinal, se a mudança de uma língua para outra, na tradução entre línguas, já é tarefa na qual a fidelidade literal é uma impossibilidade, imaginemos então essa mudança interartística. Neste caso, a exigência pela tal literalidade se torna um fosso ainda mais difícil de mensurar e alcançar, logo, “entre o tradutor e a tradução não há

a mediação do original, entendida no sentido de portador da verdade.” (SANTOS FILHO, 2016, p. 348).

Para nossos propósitos e, considerando a premissa de que a tradução deve ser o ponto norteador entre as linguagens propostas no cerne desta tese, partimos de uma consideração ainda em torno da ensaística literária de Jorge Luis Borges para delimitar os espaços teóricos da pesquisa na qual se alinha que “as melhores traduções, conforme opina Borges, não são as que restabelecem o significado ou as palavras do original, mas as que estão melhor escritas. As mais agradáveis de ler. (CESCO, 2004, p. 86-87). E é neste sentido de entender a tradução, a partir da perspectiva de leitura, que moldaremos nossa jornada teórica em torno dos processos de adaptação entre a linguagem fílmica e a cinematográfica. Logo, para além das usuais simbologias que figuramos para literatura (a escrita) e o cinema (a imagem), nosso estudo será revelador no sentido de evidenciar mais camadas da essência do que essas artes representam, e como ambas, no campo da adaptação, se interseccionam, borrando fronteiras.

2.2. Literatura: a linguagem das realidades possíveis

A escrita literária é a escrita das realidades possíveis. As impossíveis nunca poderão ser traduzidas pelas palavras. Portanto, partimos do princípio de que, a tradução de uma realidade jamais será alcançada em sua essência. Já que nenhuma tradução é capaz de dar conta do todo da realidade no qual a literatura tenta significar na sua configuração linguística. Criação estética que dá vida a representação pela linguagem, a literatura é o dom da criação, num campo em que a vida é inalcançável para ser, tal como ela é. Apenas a representação pela arte alcança a possibilidade do devir que é a vida em sua essência. Toda e qualquer representação da vida, sempre será um simulacro da realidade, logo, não é exagero declarar que a literatura potencializa as realidades possíveis, porque carrega em si o fardo da impossibilidade. O que não é impedimento para que exista a possibilidade do narrar ou poetizar outra realidade: aquela que é possível de ser traduzida. Evidentemente que a possibilidade estará sempre vinculada a um devir. A uma construção inacabada. Afinal, tudo é um possível. E a realidade existe enquanto possibilidade de representação através das linguagens artísticas.

A realidade, é, portanto, o lado de cá do espelho, no qual o reflexo é a literatura tentando adaptar a realidade refletida. É nesse simulacro metafórico entre o espelho e seu reflexo, que reside o sentido de representação do real, pois, toda construção estética tem reverberação com este real intangível, enquanto existência. A adaptação da vida pelo olhar da literatura, nunca será fiel. É a simulação do real ficcional. Sempre será este simulacro que se origina na essência. E na essência do que é literatura, existe a certeza de que ela nunca será a realidade mesma, consolidada. Possui um pacto de realidade muito forte em sua gênese, entretanto, essa outra realidade possui em sua genética, um teor ficcional que adorna qualquer representação, tornando-a possível, ao mesmo tempo que sacraliza a impossibilidade de tê-la como a realidade em si, já que não existe a possibilidade, com a exatidão do vivido real. A literatura parte, portanto, cria uma realidade possível, mas estanca no terreno da impossibilidade enquanto fenômeno da vida. Por isso, ela escreve as realidades alcançáveis pelo discurso estético.

Ainda que próxima, idêntica, verossímil, semelhante, a literatura nasce da (e como) impossibilidade de ser a realidade em si. Carrega no seu mero ato tradutório da vida, uma essência que indica a proximidade, mas nunca o real, enquanto objeto de si. Nunca é a realidade em si, mas uma possibilidade. Entretanto, é uma possibilidade que se situa no espaço da impossibilidade, enquanto consolidação do real que idealizamos. Por isso é condição necessária entender a literatura em suas camadas, para assim, podermos compreender sua condição enquanto conceito do possível. Neste sentido, é preciso entender o discurso literário em sua formalidade conceitual. Um dos mais importantes estudiosos sobre a noção de arte literária, Domício Proença Filho, assinala que:

(...) a obra literária envolve uma representação e uma visão do mundo, além de uma tomada de posição diante dele. Tal posicionamento centraliza, assim, suas atenções no criador de literatura e na imitação da natureza, compreendida como cópia ou reprodução. A linguagem é vista como mero veículo de comunicação, e, como assinala Maurice-Jean Lefébvre, "a 'beleza' da obra resulta, então, de um lado, da originalidade da visão, e, de outro, da adequação de sua linguagem às coisas expressas". (PROENÇA FILHO, 2007, p. 10)

Assim, se essa representação é uma eterna possibilidade, logo se converte em uma impossibilidade prática, pois nunca virá a ser o que se pretende de fato. Neste sentido, o que podemos refletir sobre a literatura é a possibilidade de (re)criar uma realidade, tornando-a, uma representação, que vai ao encontro do que Mario Vargas

Llosa reflete em *A verdade das Mentiras* quando, ao se referir ao gênero romance (uma extensão do sentido de literatura), afirma que “de uma maneira menos crua e explícita, e também menos consciente, todos os romances [a literatura] refazem a realidade – embelezando-a ou piorando-a” (LLOSA, 2004, p.17), já a mesma (re)cria uma realidade esgueirando-se nessa aparência do real construído pelo poder da palavra, e esse “lutar com palavras, como uma luta mais vã” que o poeta engendra mal rompe a manhã. (ANDRADE, 1998, p. 182).

Uma luta feita, sobretudo, de vãs tentativas que se convertem em impossibilidades: incapacidade de ser o real vivido, impossibilidade de ser a sensação perdida, de viver aquele amor idealizado, de sofrer as dores reais que o personagem sente, de perder, como um ser de papel que fracassa tão poeticamente, ou pressentir a explosão da ira ou as angústias de ser condenado a morrer... e “viver” para contar suas histórias para além-túmulo. Logo, há uma infinidade de possibilidades que só se torna possível e ganha vida, quando nós, leitores, compreendemos essas realidades possíveis que a literatura fantasia para nós.

Por esse ângulo, a literatura é, na sua condição primeira, uma realidade plausível, tocável, manuseável enquanto possibilidade. Simbolicamente, ela seria então a soma de nossas tentativas que se convertem num fracasso necessário. Desde que aprendemos a fracassar, na tentativa de conceituá-la dentro de um compartimento estanque, ela sempre esteve atrelada aos rigores de sua inadequação, com relação aos conceitos inflexíveis que se impõem desde o espaço acadêmico e, muitas vezes, perpassam esses espaços, dilatando-se no senso comum da realidade. Dos filósofos antigos aos estudiosos contemporâneos, todos já se esforçaram em domesticá-la, de alguma forma, tentando compreender (e muitas vezes encerrar) sua essência em prescrições e normativas acumuladas em manuais e “gramáticas”, com a intenção de compreender seu sentido, sua funcionalidade e seu pragmatismo aplicado a sessões de aprendizagem dessa literatura enclausurada em formatos herméticos. No entanto - e felizmente - a literatura não é “domável”. Não cabe num conceito reducionista, como nos faz lembrar Proença Filho:

Considerado o termo, em sentido restrito, a partir de uma perspectiva estética, isto é, como o equivalente à *criação estética*, o conceito de literatura, como acontece com outros fatos culturais, não é matéria pacífica entre os estudiosos que a ela se dedicam. Resiste ao rigor de uma conceituação. Assim situado, tem vivido, ao longo da história, variações significativas. (PROENÇA FILHO, 2007, p. 9)

Considerando essas variações significativas, traçar um recorrido da jornada que é a Literatura pode até nos satisfazer enquanto condição para um estudo pragmático, mas entendê-la em sua dimensão ontológica, é ir além daquilo que os referidos manuais e estudos delimitam em seus compêndios soporíferos. Estes, necessários para sua compreensão enquanto disciplina, mas nunca suficiente para entender o sentido de ser literatura enquanto essência, que é nosso intuito, ao discorrer sobre sua capacidade múltipla de reproduzir realidades, a partir das experiências com o real, enquanto fato intraduzível do que foi. Em resumidas palavras, a literatura é este eterno devir que se inscreve a partir da experiência do vivido. É um “poderia ser” condenado a representar a impossibilidade de não mais ser o que já foi.

É assim, desde as concepções primeiras que tentavam explicar em teorias, o conhecimento daquilo que sempre foi impossível de entender: a sua essência enquanto ato da imaginação que finge ser a realidade, como assinala Jean Paul Sartre ao discorrer sobre o sentido da literatura e imaginação. Para o filósofo, a literatura é “concebida como faculdade incondicionada de negar o real, assim sendo, o objeto da arte se edifica sobre o desmoronamento desse universo (SARTRE, 2015, p. 114) real para construir o sentido do que seria a literatura. Ainda segundo Sartre:

(...) Ela é pura gratuidade; ela é ensino; só existe negando a si mesma e renascendo das próprias cinzas; ela é o impossível, o inefável para além da linguagem; é um ofício austero que se dirige a uma clientela determinada, trata de esclarecê-la sobre suas necessidades e se esforça para satisfazê-las; ela é terror; ela é retórica. (SARTRE, 2015, p. 177)

Sendo linguagem, a literatura encontra em sua forma, uma maneira de escapar de seu aprisionamento linguístico e se reconstruir constantemente na forma dessa impossibilidade que é também, negação. Entretanto, como proposição que perpassará por outros momentos ao longo deste trabalho, é necessário salientar que, essa impossibilidade precisa estar vinculada ao possível. Por isso a negação da possibilidade, presente na palavra “impossível” e suas ramificações vocabulares, torna-se um jogo no significante, a partir do uso dos parênteses em (im)possibilidade. Assim, em alguns momentos desta tese, a im-possibilidade se converte em uma junção de extremos, a través da flexibilidade de um vocábulo que possibilita leituras possíveis da realidade. A negação através do prefixo IN-, enquanto elemento prefixal que insere sentido contrário às possibilidades nos vocábulos aqui discutidos em torno do objeto da pesquisa, surge, portanto, como desafio para entender, refletir e

contestar, não apenas o campo da literatura, mas o cinema e a tradução, como os outros pilares que sustentam a base desta pesquisa.

Entretanto, ao retomar a semântica da (im)possibilidade, ressaltamos que, negar nem sempre é estar posicionado contrariamente a um extremo, mas simplesmente posicionar-se. Se o referente ao que se opõe, é uma extremidade necessária, a negação pode também ser um ponto de partida para a tomada de um posicionamento e, nada mais que isso. A realidade então negada, ou contraposta à que a literatura ergue através da linguagem, é uma negação de outra realidade não menos importante. Seguindo na reflexão de Vargas Llosa a respeito dos conceitos de *verdade* e *mentira* no campo da ficção, refletimos o seguinte: “o fato real é um, enquanto os sinais que podem descrevê-lo são inumeráveis. Ao eleger uns e descartar os outros, o romancista [como representação daquele que faz literatura] privilegia uma e assassina outras mil possibilidades ou versões daquilo que descreve” (LLOSA, 2004, p. 18, o grifo é nosso)

Seguindo essa linha discursiva que permeia o sentido da literatura, para além de sua necessidade, adentramos um pouco no terreno da análise que pensa a literatura sob o viés da linguagem, afinal, quando falamos em realidade e literatura, não podemos deixar de pensar sua condição de ser tradução do real, em linguagem que modifica as possibilidades de leitura e existência da palavra literária em seu campo de experimentações estéticas. Assim sendo, tomamos como reflexão sobre realidade, linguagem e literatura, a perspectiva de Roland Barthes, que trata da relação da língua como forma de poder, e nos propõe uma visão sobre a literatura, que a dimensiona com uma força resistente aos aprisionamentos do poder proposto pelo domínio da língua. O estudioso francês assinala o seguinte, a respeito da relação poder/linguagem:

Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem — ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua. A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva. (BARTHES, 1992, p. 12).

Então como forma de escapar do julgo deste poder, Barthes propõe que:

[...] só resta [a nós], por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura”. (BARTHES, 1992, p. 16).

É interessante observar que nessa vertente de reflexão proposta por Barthes, o sentido de impossibilidade da literatura extrapola as amarras do poder da língua e se fixa de vez no poder da imaginação, que seria então o terreno fértil para entender as impossibilidades impostas pelo sentido da literatura. A partir dessa visão de que ela é bem mais que formalidade da língua, a literatura explode em possibilidades que a tornam, paradoxalmente, presa a impossibilidade de se fechar em si mesma. A Imaginação que reconstrói as traquinices de um *Peter Pan*, as (des)venturas de um *Dom Quixote*, as aventuras estrambólicas de uma *Alice* ou um relato humorado de um *Brás Cubas* se torna a força necessária para libertar de vez a literatura, do “vulgo” ineficaz que a língua impõe enquanto “categoria de poder”. Ela é assim dimensionada, porque tem a capacidade de ser única, enquanto instrumento de libertação dos formalismos que as regras da língua comum se impõem sobre o mundo. Nas palavras de Antônio Cândido, seguindo essa mesma perspectiva:

A arte, e, portanto, a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando em uma atitude de gratuidade. (CÂNDIDO, 1972, p. 53).

A literatura, nessa concepção discutida por Cândido, se traveste então de uma espécie de “poder paralelo” que dá outro sentido ao entendimento da língua enquanto componente estético. Não mais presa apenas às formalidades da sua condição gráfica enquanto signo, ela se transforma em uma miríade de significações que potencializa suas (im)possibilidades, pois explora a infinitude daquilo que é impossível dimensionar de maneira mais exata.

E justamente por ser uma das mais autênticas artes, ao tentar o impossível, é que a literatura sempre busca uma forma de se esvair dos conceitos que a aprisionam, deixando entrever que sua vocação sempre tende a se revelar como *arte do impossível*. Embora palpável, enquanto processo de leitura e construção escritural, ela se abstrai como imaginação, e por isso, o seu sentido de impossibilidades, porque para ser literatura, é preciso, antes de mais nada, ser imaginação, afinal, a imaginação não se toca, apenas se percebe, enquanto sentido de experimentação. E mais importante ainda: se percebe enquanto efemeridade. Por exemplo, quando

imaginamos a Capitu *machadiana*, não estamos apenas dando vida à potência da imaginação formal, ao visualizar a estrutura de construção linguística da menina dos *olhos de ressaca*, conforme o célebre capítulo XXXII nos indica, a partir do seguinte fragmento:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. Quantos minutos gastámos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve. A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplícios. (ASSIS, 1997, p. 55)

Logo, não é somente a visualização da forma (uma das vertentes que configuram o tecido estético literário), que nos torna cúmplice da realidade ficcionalizada por Machado de Assis, mas também, o sentido de seu conteúdo (a outra faceta deste tecido estético) pelo qual passeamos através de uma realidade impossível de consolidar-se, unicamente na rigidez da forma e que é tão inerente a nossa capacidade de imaginação. Pois esta, retroalimenta - pelo viés dos sentidos (o conteúdo que reconstruímos constantemente) - nossa idealização de uma Capitu travestida – camaleonicamente - em nosso imaginário. Como um fracasso que se repete *ad aeternum*, a cada nova leitura da obra (de retomada do ato da leitura), tornamos crível novamente a personagem clássica, no momento que a imaginamos (bem além do ato de ler) pois a reconfiguramos dentro da possibilidade criada para aquele momento do nosso imaginário.

Em outras palavras, a nossa imaginação confere eternidade àquilo que a literatura propõe sobre a realidade como impossibilidade. E é justamente este sentido de impossibilidade que faz da literatura esse reino das eternas existências (im)possíveis. Não criamos uma figuração permanente, estanque ou imodificável dos arquétipos literários, sejam eles personagens ou lugares. Estão em constante metamorfose a cada contexto de experiência imaginativa: Capitu, Dom Quixote, Simão Bacamarte, Passárgada, Fausto, Bertoleza, Macondo, Shangri-La, Emília entre outros, existem como espaços imaginários ou criaturas de papel sendo possibilidades imaginativas de arquétipos que usamos para nossa lida diária, mas nunca serão

possíveis de existir enquanto uniformidade, pois são criadas e desfeitas à medida que as/os recriamos, no potente ato de imaginar. O personagem/lugar escrito é formalidade pragmática para a leitura, é significante, enquanto que o personagem/lugar imaginado, através do ato de ler, é construção do imaginário. É significado.

Nem Capitu é essencialmente uma presença, nem tampouco uma ausência. Ela é a impossibilidade permanente desse escapismo que nos torna prisioneiros da imaginação. É por isso que Mario Vargas Llosa em seu discurso ao receber o Nobel de Literatura em 2010, reafirma que há um sentido único do que representa a literatura para ele: “crear una vida paralela donde refugiarnos contra la adversidad, que vuelve natural lo extraordinario y extraordinario lo natural, disipa el caos, embellece lo feo, eterniza el instante y torna la muerte un espectáculo pasajero” (LLOSA, 2010, p. 230)

E a aparente contradição de ser literatura enquanto presença constante em nossa vida e também ser a consolidação de sua impossibilidade é que a torna necessária e pungente. Para entender este sentido ambíguo de presença/impossibilidade nos restringiremos a duas ilustrações. Citemos num primeiro momento a fala de Eduardo Galeano que usamos aqui como uma espécie de metáfora do sentido de impossibilidade que representa a Literatura a partir do que seria para ele a utopia:

La utopía está en el horizonte (...) Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré. ¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar.” (GALEANO, 2001, p. 230)

A literatura seria então essa impossibilidade que nos faz caminhar sempre em direção à certeza do nunca chegar, pois a possibilidade do final é como uma forma de encerrar a essência imaginativa da literatura. Num segundo momento, usemos a reflexão de Antônio Cândido no ensaio *O direito à Literatura* quando ele, para evidenciar o quanto estamos vinculados a essa necessidade de existir da literatura no nosso cotidiano, assegura que:

Não há povo e não há homem que possa viver sem ela [a literatura], isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. O sonho assegura durante o sono a presença indispensável deste universo, independente da nossa vontade. (CÂNDIDO, 2021, p. 7)

É isso que torna a Literatura esse bem compreensível como demarca Cândido a partir de sua necessidade premente, de seu papel como direito humano único que alimenta nossas fabulações cotidianas. Assim sendo, o papel da literatura, mais que ser uma necessidade cultural, é uma demanda inerente ao ser humano. Sua impossibilidade reside nessa capacidade de ser necessária enquanto instrumento de nossa existência a partir da representação da(s) realidade (s) que nos circunda. Assim sendo, enquanto arte, a literatura é:

Um dos meios de que se vale o homem para conhecer a realidade. Esta última se efetiva na constante relação entre homem e mundo, vale dizer, entre sujeito e objeto, como costumam lembrar os filósofos. Nesse jogo dialético, o homem busca aceder à interioridade da sua essência, para melhor saber de si e situar-se. E, no seu percurso existencial, tem procurado conhecer a si mesmo, o mundo, a sua relação com os outros, a sua relação com o mundo. (PROENÇA FILHO, 2007, p. 16)

A partir dessa perspectiva, que vislumbra a literatura enquanto reconhecimento das possibilidades que se constroem como possíveis realidades, como entender a funcionalidade da literatura enquanto ferramenta que confronta o impossível? Qual seria então o verdadeiro sentido em asseverar a capacidade do impossível que a literatura carrega em seu fardo? Para que possamos compreender o direcionamento dado nesta seção, à relação possibilidade/impossibilidade enquanto dispositivos necessários da literatura, é preciso entender a essência necessária do fazer literário, pois quando uma arte como a literatura se propõe a recriar o real, segundo suas engrenagens, ela também se assenta sobre o terreno da tradução. Mas a ressalva aqui, é que a tradução possa ser vista sempre da perspectiva das relações traçadas entre a literatura e o cinema, como objetos para uma percepção da tradução entre as linguagens. E, como campo de linguagem, a literatura se coloca num processo de interrelação histórica que a autoriza quanto aos processos dialógicos com outras artes. Sobre esse papel dialógico da literatura, Souza e Lima afirmam que:

A literatura, nesse âmbito, é um espaço privilegiado para essas discussões e intercâmbios, desde os tempos das ditas literatura comparadas, até a mais recente ideia da intermedialidade. As trocas e as quebras de fronteiras de gêneros de conhecimento humano têm se somado ao fazer artístico em suas diferentes modalidades. Absorver para recriar, confluir para ampliar ou mesmo refutar. Em qualquer um desses aspectos, a literatura cumpre o seu papel de tencionar histórico e socialmente de acordo com as dinâmicas de cada época. (SOUSA; LIMA, 2021, p. 08)

E essas tensões se consolidam na tradução enquanto proposta de diálogo que se dá entre o cinema e a literatura. Mas sempre no sentido de uma tradução do real para um âmbito em que a linguagem tenta dar conta. Se partimos do pressuposto de que, para ser literatura, é preciso entender seus mecanismos, será através desses mecanismos que passaremos a compreender suas impossibilidades. E entender essas impossibilidades é o primeiro passo que nos leva a compreender o cinema (o outro elemento dessa discussão) e sua dimensão paralela de arte que, mais que beber na fonte da literatura, como filiação histórica e narrativa, carrega em si, também, os fardos da impossibilidade como um dos pontos-chaves para compreender os discursos sobre o *infilável*.

2.3. Cinema: a imagem como escrita do possível

A partir da leitura de um verso do poema “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada”, de Manoel de Barros, traçamos uma possibilidade de reflexão em torno do poder que tem a linguagem audiovisual: “imagens são palavras que nos faltaram” (2017, p.59). Neste verso, há um sentido, aparentemente paradoxal, de redenção e condenação do cinema a ser palavra ausente. A asseveração, não apenas redimensiona a poesia do texto, como revela uma das verdades mais poeticamente pontuais do que é ser cinema: na ausência das palavras, que possamos poetizar com as imagens. Neste sentido, e ainda que imiscuído em contradições em torno de sua origem, condição “parasitária”, consolidação na indústria cultural e sua demarcação estética no campo das artes, o cinema sempre se rebelou à indiferença com que tentaram o tratar ou condicionar, relegando-o sempre a um papel secundário de uma arte em constante status de questionamento, dificultando sua consolidação no cânone das artes.

Quando tomamos como ponto de partida a reflexão em torno do poema de Manoel de Barros, refletindo sobre as imagens como palavras que se ausentaram, estamos provocando uma leitura possível sobre a capacidade imagética do cinema desde sua fundação, lá nos idos de 1895, quando os irmãos Lumière projetaram em Paris, pela primeira vez “*Sortie de L’usine Lumière à Lyon*” (*Empregados deixando a Fábrica Lumière*), considerada a primeira obra a ser projetada, e que demarca, historicamente, o início do cinema. Aquele pequeno curta simboliza, não apenas o momento histórico para a criação do cinema enquanto arte da imagem em

movimento, como revoluciona a visão do mundo sobre as perspectivas de realidades criadas, daquele momento em diante, a partir de sua solidificação como porta-voz de uma arte nascida sob o signo da imagem, conforme percebemos em Martin (2005), a partir de definições propostas por alguns artistas:

Para Jean Cocteau, "um filme é uma escrita em imagens", enquanto que Alexandre Arnoux considera que "o cinema é uma linguagem de imagens com seu vocabulário próprio, a sua sintaxe, flexões, elipses, convenções, gramática", Jean Epstein vê nele "a língua universal", e Louis Delluc afirma que "um bom filme é um bom teorema". (MARTIN, 2005, p. 22-23)

Desde então, a intensa capacidade imagética criada pelo cinema se tornaria a chave para compreender sua consolidação, socialmente falando, como a mais importante e mais influente de nossa época (MARTIN, 2005, p. 17), afinal, mais que se fortalecer, foi se firmando como uma linguagem:

(...) graças a uma escrita própria, que se incarna em cada realizador sob a forma de um estilo, o cinema transformou-se, por esse motivo, num meio de comunicação, de informação, de propaganda, o que não constitui, evidentemente, uma contradição da sua qualidade de arte. (MARTIN, 2005, p. 22)

E esse jogo de multiplicidade, na sua essência pragmática e artística, fez da linguagem cinematográfica uma expressão estética que explorou as contradições de sua condição enquanto caráter representativo da realidade. É por isso que a imagem fílmica é, antes de tudo, realista, ou melhor, dotada de todas as aparências (ou quase) da realidade (MARTIN, 2005, p. 28).

Portanto, assim como a literatura, o cinema também se vê numa encruzilhada, sobretudo no que diz respeito à maneira de representar o real. Refletindo sobre sua condição primeira, com relação a historicidade de sua construção, Jean-Claude Bernardet traça um panorama comparativo ao destacar a essência do que é ser cinema a partir de uma comparação onírica:

Um pouco como um sonho: o que a gente vê e faz num sonho não é real, mas isso só sabemos depois, quando acordamos. Enquanto dura o sonho, pensamos que é verdade. Essa ilusão de verdade, que se chama impressão de realidade (...) O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela (...) (BERNARDET, 1985, p. 12)

E essa impressão é que revela o quanto a imagem é o componente primordial para entender o cinema como impressão de uma dada realidade captada por nossa subjetividade, a partir de algo tão singular quanto o que vemos em tela. A projeção de

sentidos que se cria, a partir do componente imagético, torna possível a apreensão dessa realidade através da visão do homem. Numa interpretação do que a palavra representa para a literatura, a imagem simboliza para o cinema, o elemento visual que nos humaniza a partir da compreensão dessa realidade, travestida a partir da perspectiva estética. Não mais o olhar sobre a realidade bruta, a palavra redimensiona a realidade, assim como a imagem recria as verdades que se modificam para além das lentes do cinema. Logo:

O cinema não só seria a reprodução da realidade, como seria também a reprodução da própria visão do homem. Os nossos dois olhos nos permitem ver em perspectiva (...) ora, a imagem cinematográfica também nos mostra as coisas em perspectiva e por isso ela corresponderia à percepção natural do homem. A reprodução da percepção natural apresentar-nos-ia a reprodução da realidade, tudo isso graças à máquina que dispensa maior intervenção humana. (BERNARDET, 1985, p. 17)

No entanto, é importante destacar que a referida “máquina”, por si só, não constrói sentidos, isoladamente. De acordo com Bernardet (1985), ela sempre significa o que a fazem significar, portanto, o que torna essa captação de realidade subjetiva, é a maneira como ela nos é revelada através das imagens. É nesse caminho que o cinema explora os sentidos interpretativos para recriar a realidade de acordo com sua aparente objetividade, pois é através de suas lentes, que a realidade se exhibe cheia de nuances que nossos olhos “livres” não captam. Sobretudo, porque o sentido estético de ver um pôr do sol, por exemplo, ainda que poético do ponto de vista da nossa experiência subjetiva, não se configura por si só, em arte. Porque não há intencionalidade estética objetiva, tão-somente no olhar. Há, neste, singularmente, uma experiência receptiva artística que se dá como consequência e não como objetivo.

No constructo estético do fazer artístico, percebemos esse viés intencional, em especial no que concerne ao objetivo da criação poética, a partir do que o ato criativo do autor se propõe, ao conceber o objeto estético pelo viés da criação artística, como acontece com o cinema ou a literatura. Ao refletir sobre este sentido que denota o belo e suas ramificações na nossa percepção, Theodor Adorno considera que:

Belo, na natureza, é o que aparece como algo mais do que o que existe literalmente no seu lugar. Sem receptividade, não existiria tal expressão objetiva, mas ela não se reduz ao sujeito; o belo natural aponta para o primado do objeto na experiência artística subjetiva. Ele é percebido, ao mesmo tempo, como algo de compulsivamente obrigatório e como incompreensível, que espera interrogativamente a sua resolução. Poucas

coisas se transferiram tão perfeitamente do belo natural para as obras de arte como este duplo caráter. Sob este aspecto, a arte é, em vez de imitação da natureza, uma imitação do belo natural. (ADORNO, 1970, p. 87)

Consequentemente, pelas lentes do cinema, a imagem equivale àquela palavra ausente da qual poetiza Manoel de Barros. O aspecto imagético da linguagem fílmica tem a força torrencial de uma palavra eternizada em um poema. Ou pra ser mais enfático, o cinema (por conseguinte, a arte de uma maneira geral) dispõe de uma prodigiosa possibilidade de densificação do real, que é, sem dúvida, a sua força específica e o segredo do fascínio que ele exerce (MARTIN, 2005, p. 31) sobre cada um de nós, afinal, como ressalta Martin, ficamos emocionados pela representação que o filme nos dá dos acontecimentos, mais do que pelos próprios acontecimentos. (MARTIN, 2005, p. 31) E isso reforça o sentido que captamos, ao nos depararmos com o objeto artístico em que se converte o cinema, quando explora essas fronteiras do estético, a partir da imagem como escrita fundamental da linguagem do cinema.

O cinema então, mais que qualquer outra linguagem, se configura como um meio de expressão que, não apenas explora o sentido da realidade aproximada pela sua dimensão imaginativa, atrelada a realidade visual do que produz a partir de seus elementos constitutivos, mas o torna peculiar no modo como tece essas representações. Ainda que não apresente, como define Martin, o aspecto característico da língua escrita, por exemplo, como uma sistematização menos amparada em signos linguísticos mínimos “exatos” que ajudam na construção imaginativa da literatura, o cinema se torna peculiar, pois de acordo com o estudioso:

O que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão culturais é o poder excepcional que lhe advém do facto de a sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. Com efeito, com ele, são os próprios seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e falam à imaginação: a uma primeira abordagem parece que qualquer representação (o significante) coincide de forma exacta e unívoca com a informação conceptual que veicula (o significado). (MARTIN, 2005, p. 24)

Sendo essa representação *mediatizada* através da forma com que se trata o filme. A reflexão é pontual quando Metz (1965 Apud MARTIN, 2005, p.24) sublinha que “se o cinema é linguagem é porque ele opera com a imagem dos objetos, e não com os objetos em si”, transformando-os em signos linguísticos característicos, tendo a imagem como mediação para a conversão do simplório em algo que se torna denso, porque se engendra enquanto objeto artístico, já que, esse processo de recriação da

realidade, ao passar pelas lentes da câmara, provocam impacto sobre esse real em estado bruto (MARTIN, 2005, p. 31).

Mas é importante ressaltar que o cinema (e a imagem como sua escrita e aspecto mais peculiar) antes de consolidar-se em definições reducionistas ao estilo “o cinema é uma narrativa contada através de imagens”, passou por intensos e contraditórios processos de reconhecimento e aversão que o moldaram para o que é hoje (enquanto neste exato momento sofre mutações necessárias, como em qualquer linguagem artística). Um dos lugares mais comuns que mensuram a capacidade estética do cinema é atrelar sua filiação à condição parasitária de ser unicamente narrativa. Como um legítimo herdeiro das estruturas narrativas que regem a literatura de ficção, o cinema se configurou desde suas origens, segundo uma gama de estudiosos, sob a sombra da arte de narrar tão comum à secular linguagem literária já devidamente canonizada pelo *status quo*, no campo das artes.

Apesar de ser um componente em comum com outras linguagens e não exclusivo da literatura, a narrativa transita entre os gêneros, mas sempre reforçando sua tendência em se aproximar da literatura como uma espécie de “zona de conforto”. E a essa condição de narratividade, como supostamente inerente ao fazer literário, se convencionou a ideia de que o cinema estaria herdando uma peculiaridade exclusiva da arte de narrar. Quando na verdade, a condição do ato de narrar transcende esse molde fixo, de ser componente exclusivo da literatura.

A narrativa é considerada uma estrutura fixa, recorrente e que ocupa um espaço em diferentes gêneros, não se restringindo aos literários. Assim, passa a ser considerada um elo entre os gêneros literários narrativos e as demais produções artísticas circulantes socialmente; portanto, é um elemento de conexão entre os diferentes sistemas culturais, de modo amplo, e entre literatura e cinema – mais especificamente. (TEIXEIRA, 2018, p. 73)

Em outras palavras, cinema e literatura se conectam intimamente, porque coincidem em utilizar a narrativa como ponto de partida para abranger seus sistemas estéticos de representação do real, seja pela arte da palavra, ou pela evocação da imagem, como representação da realidade que nos circunda. E a aplicação dessa, por vezes, malfadada nomenclatura de “filiação narrativa” que reduz expressões culturais específicas a formatos fechados, se desfaz quando observamos sua historicidade. Sobretudo, quando se observa o quanto de reciprocidade existe na relação que se configura, a partir da aproximação entre o cinema e a literatura, ainda que cheia de conflitos, desde o surgimento do cinema:

Durante um longo período do século XX, a relação entre literatura e cinema se mostrou conflituosa, apesar de constante desde os primórdios do cinema, com as produções de D. W. Griffith e Georges Méliès. A visão da adaptação cinematográfica como produção menor e, portanto, condicionada a ser fiel à obra literária de origem era a tônica dos debates. (TEIXEIRA, 2018, p. 73)

Essa demarcação cheia de tensões ajuda a entender que não deveria existir esse “patamar hierárquico” erigido entre ambos, ou essa “hierarquia normativa” conforme assinala Randal Johnson (2003, p. 40), mas sim, a consolidação de um processo de ajuda mútua que se solidifica com o tempo, pois, mais que delimitar o cinema como herdeiro da tradição literária, foi necessário considerar o quanto o cinema também ajudou a arte literária a se consolidar em suas transformações enquanto produto estético linguístico. E como ressalva histórica para entender essas discordâncias, “essa relação conflituosa e complexa entre o mundo das letras e o do espetáculo [aqui considerando o cinema] não data de hoje, precedendo em muito, o aparecimento da televisão e do cinema” (GUIMARÃES, 2003, p. 92).

Neste sentido e, dada a importância crescente do cinema ao longo do século XX, as palavras do escritor Mário de Andrade foram cirúrgicas ao defini-lo como um meio de reinventar a experiência literária (AVELLAR, 2007, p.09).

[...] a relação entre a literatura e o cinema é, na verdade, uma via de mão-dupla ou, como comumente se diz no âmbito das análises literárias, *tanto o cinema como a literatura bebem um na fonte do outro*. Enquanto a literatura se apoia na expressão verbal, a imagem visual constitui a matéria básica do cinema. Mesmo assim, esses são domínios que apresentam muitos pontos de convergência (DINIZ, L.M. 2007, p. 2).

Assim sendo, a arte narrativa surge aqui como um ponto de referência que nos ajuda a entender as interrelações que se configuram, a partir dos processos tradutórios entre cinema e literatura, afinal:

Desde o início do aparecimento do cinema, verificou-se que a nova arte tinha a capacidade de narrar, com seus próprios recursos, uma história anteriormente contada em romances ou contos. A partir daí a prática de transformar uma narrativa literária em narrativa fílmica espalhou-se ao ponto de boa parte dos filmes ter atualmente, como origem, não um *script* original, criado especialmente para o cinema, mas uma obra literária (DINIZ, T. F. N. 2005, p. 13).

E essa prática não apenas moldou o cinema, transformando-o no que hoje ele se tornou, como foi pontual em fazer com que compreendêssemos a importância cabal que a linguagem fílmica teria para toda uma época. Assim sendo, mais que dissertar

sobre aspectos de sua origem, pontuando suas dimensões no campo histórico de sua inserção, ou refletir sobre sua condição, ora marginal, ora centralizada no campo das artes, é preciso pensar o cinema para além do seu sentido estético puro, considerando, pois que:

Se estruturalmente a literatura e o cinema guardam algo em comum, para além de suas especificidades, o contato entre ambas as artes pode aumentar quando uma obra literária é adaptada para o cinema, quando as personagens e suas peripécias trocam a narrativa pela projeção cinematográfica. A adaptação é o “ponto nevrálgico em que as duas modalidades de arte se tocam ou se repelem, se acasalam ou se agriDEM” (BRITO, 2006, p.143).

Neste sentido, se faz necessário discutir um outro ponto relevante: o estatuto do cinema e sua demarcação no espaço da indústria cultural, e como isso nos ajuda a entender sua condição estética de arte voltada para o meio em que ela reproduz, ao mesmo tempo a condição de ser linguagem, e de ser uma arte com propósitos que alimentam o fortalecimento da indústria cultural e seus matizes controversos. Assim sendo, seria o cinema obra de arte no sentido que estamos denotando até o presente momento ou o conceito de objeto artístico ancorado à sétima arte não estaria fadado a ruir frente as concepções que relacionam o cinema como um mero produto cultural que serve de mercadoria em um sistema capitalista que se apodera das formas artísticas para consolidar o *status quo* de cumplicidade que nasce junto com o próprio cinema, enquanto espetáculo?

Para entender os mecanismos que nos trazem a este ponto de reflexão, tomemos como base conceitual, as proposições de Theodor Adorno em torno da Indústria Cultural para podermos entender o estatuto do cinema e as facetas que o relacionam aos bens culturais que a modernidade nos legou. Entender essa condição do cinema é necessário para refletir posteriormente sobre aspectos da indústria cultural nos processos de tradução que estão vinculados entre cinema e literatura. Daí a importância de entender como o cinema, para além do seu teor narrativo, tão amplamente discutido, também representa um viés de linguagem que está inerentemente vinculado à cultura de massa e sua ambígua capacidade de se apoderar das formas artísticas, feitas sob a encomenda de um sistema cultural corrompido pelo seu alto poder de dominação.

Para Adorno – numa visão que de certa maneira se contrapõe as proposições otimistas de Walter Benjamin a respeito do cinema³ - a indústria cultural:

É a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior. Com o prejuízo de ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a arte inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total. [...] as massas não são, então, o fator primeiro, mas um elemento secundário, um elemento de cálculo; acessório de maquinaria. (ADORNO, 1975, p. 288).

Logo, esse “acessório” passa a ser visto como um bem cultural em vias de ser comercializado, tornando a autonomia do objeto artístico, uma abstração que se perde no valor utilitário que a arte passa a ter frente a sua valoração enquanto estética. Esse é o foco pontual da indústria cultural: *objetificar* o artefato artístico em prol da comercialização, tornando-o um mero produto entre tantos que se mercantilizam e enfraquecem em sua força estética, transformando-se em parte de um sistema que visa, tão-somente, o lucro. É nessa perspectiva que Colombo afirma:

O conceito de indústria cultural relativo à produção de bens culturais se limita a diferenciar a mercadoria cultural da obra de arte. Em relação aos bens culturais, a produção visa à obtenção de lucro, que refletida nas obras de arte corrompe o seu estado de autonomia, lhes garantindo estatuto de bens comercializáveis, propósito imediato da indústria cultural. Na esfera da arte é que a expressão ganhou maior relevância, pois a massa consumia a cultura promovida pelo mercado de bens culturais, e criada pela tecnologia que se torna aliada neste processo. (COLOMBO, 2015, p. 21)

É assim que, na medida em que a indústria Cultural se solidifica enquanto sistema que alimenta a necessidade da massa, na sua disseminação de valores de consumo cada vez mais urgentes para seus propósitos, a arte se torna um “objeto” idealizado pelas artimanhas do sistema que objetifica não mais, apenas os produtos físicos necessários para a manutenção da condição de necessidade, como também o próprio desejo, que se retroalimenta tornando-os consumidores em potencial desse sistema. Assim, a indústria cultural bloqueia o desenvolvimento do indivíduo como sujeito autônomo, independente, que pode tomar as suas decisões de modo consciente, tornando-os alienados de si mesmo. (COLOMBO, 2015, p. 21), e isso reforça aquilo que Adorno já antevia, em meados do século XX, quando de sua

³ Walter Benjamin e Theodor Adorno tratam do cinema enquanto meio de comunicação de massa, mas considerando as propostas de Adorno, o cinema, para ser considerado Arte deveria, antes de mais nada ter um viés de reflexão necessário a todo objeto cultural. Daí seu direcionamento incisivo sobre o cinema na Indústria cultural.

proposição sobre a Indústria cultural e seus mecanismos de consolidação, utilizando para tal, a racionalidade técnica que será um ponto de profunda reiteração sobre a cultura enquanto aspecto de uso para a dominação do sistema capitalista.

O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesmo.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114).

Será através dessa racionalidade técnica que a indústria cultural transforma a mentalidade dos consumidores, fazendo com que eles acreditem que, ao invés da dominação em massa, ela seja vista como um critério de avanço tecnológico, tornando o próprio trabalhador, escravo dessa necessidade que ele ajuda a criar. Assim, o fundamento proposto por Adorno, sobre a essência da indústria cultural, engloba este sentido de ser uma espécie de subsistema do capitalismo que reflete os mandos e desmandos da cultura de mercado. Logo, quando se reflete equivocadamente que “os produtos da indústria cultural, assim como os meios de comunicação de massa - o cinema, a televisão - são caracterizados por Adorno como alienantes, conservadores e autoritários.” (COLOMBO, 2015, p. 20), não se tratará de uma generalização, mas bem mais uma leitura de como a indústria cultural pode perverter os mecanismos dando uma visão equivocada de estéticas contraditórias em seus usos, mas nunca simplificados em uma redoma de alienação e autoritarismo.

É a partir deste ponto que especificamos a mirada que Adorno dá ao cinema, considerando-o – também - sob uma perspectiva alienante. É importante ressaltar que, apesar da contundência com que ele direciona seu olhar sobre o cinema, enquanto produto da indústria cultural, Adorno destaca também um olhar atento sobre o cinema enquanto objeto artístico. Além do mais, sua crítica ao cinema se dá, sob o ponto de vista econômico dos EUA e da indústria cinematográfica hollywoodiana. Retomando a discussão a respeito da racionalidade técnica, na perspectiva que delimitamos em torno da indústria cultural e utilizando para tal, a leitura de Colombo, no qual ela destaca essa dimensão crítica de ver o cinema sob o viés de produto:

A reprodução técnica, a indústria de entretenimento e diversão propiciou uma padronização e racionalização das formas culturais, como os filmes, o rádio, a televisão, a música popular, contribuindo para aquela racionalidade técnica já mencionada antes, que atrofiou a capacidade de agir, pensar e fazer as escolhas de forma autônoma dos indivíduos (COLOMBO, 2015, p. 23)

Essa incapacidade de fazer escolha, torna o cidadão, incapaz de ter autonomia, afinal, tomado pelo pensamento delineado por um viés padronizado, o indivíduo atrofia sua capacidade de resistir e questionar a realidade. E neste sentido, o cinema - assim como outros objetos artísticos -, se torna bem material disponível tão-somente para a compra e venda, suprimindo assim a necessidade de consumidores. É por isso que a crítica em torno do cinema, enquanto produto da indústria cultural, se torna latente, pois, seguindo esse viés, ele é um produtor de ilusões e embaraçador da fantasia. Para Colombo:

O filme faz com que os espectadores divaguem sobre a obra fílmica, identificando no filme a representação da própria realidade. Nesta ocasião, os filmes são produzidos de tal forma que a apreensão real do filme e dos dados exatos da película só podem ser percebidos e absorvidos por aqueles que tenham a astúcia da observação e que possuem conhecimentos específicos sobre o cinema. (COLOMBO, 2015, p. 23)

E quando se encobre a verve artística do cinema sob esse matiz capitalista, a indústria cinematográfica adentra os espectadores a se comportarem conforme a indústria cultural queira, ou seja, os espectadores reagem de forma automática quando estão frente às imagens do filme, pois a dinâmica dessas imagens obscurece a atividade intelectual do espectador (COLOMBO, 2015, p. 24), dando a real dimensão de como o cinema se converte em mais um produto dessa indústria que se multiplica, dominando a arte de manipular a realidade, que até então o cinema se propunha a ser um severo questionador, posto sua essência dessacralizadora da realidade que ele permitia reconstruir, a partir da imagem.

E nesse sentido, se faz necessário pensar o cinema não apenas por esta perspectiva pessimista da indústria cultural, mas a partir de outras leituras, como o que define o próprio Adorno:

Ele mantém uma atitude otimista em relação ao filme que respeita as potencialidades expressivas das imagens, e identifica esse cinema com aquele que mais se aproxima do estatuto da arte, pois o filme passa a considerar o aparato técnico como um meio para trazer à tona a estética expressiva que o cinema de arte pode realizar, deixando totalmente de lado o caráter mercadológico e alienante da indústria cultural (COLOMBO, 2015, p. 24)

Essa visão se assemelha ao que Bernardet discute sobre “a interpretação desse cinema como pura alienação e manipulação provavelmente não (ser) errada, mas certamente insuficiente (1985, p. 78) Para o estudioso francês “este enfoque

carrega um certo desprezo, tanto pela produção cultural industrial, como pelo público de massa. Muitos sociólogos e críticos não foram além dessa interpretação: “pão e circo para o povo” (BERNARDET, 1985, p. 78). E bem mais que pão e circo, o cinema carrega uma profundidade, já antes mencionada, mas que reiteramos porque nos faz retomar, não apenas a perspectiva adorniana sobre o cinema enquanto objeto artístico, mas aquilo que nos trouxe para este ponto da discussão: pensar as fronteiras do cinema para além dos lugares-comuns de sua consolidação como sétima arte. Nosso embate reflexivo quer também figurar o cinema desde uma visão em que possamos entendê-lo, como arte que atravessa controvérsias necessárias para sua consolidação.

A necessidade de trazer a relação cinema e indústria cultural é pontual para entendermos o estatuto do cinema em suas mais diversas manifestações no amplo cenário cultural. Das concepções que o delimitam no campo das artes, bem como seus conceitos e definições, passando pela sua essencialidade enquanto arte que corrobora com a narração feita através (também) de imagens, bem como outros suportes para a constituição da linguagem e chegando enfim ao seu contexto de inserção como produto cultural numa sociedade que se refaz ao longo de seu advento (o século XX) para consolidar-se e romper com fronteiras e apropriar-se, bem como modificar outras linguagens (como observamos com relação à literatura) mostrando suas facetas, mas sobretudo, revelar-se como arte genuína que é, conforme proposição de Adorno, ao relacionar o poder do aparato técnico do cinema sendo usado em favor, acima de tudo, da estética.

Assim, para o filósofo alemão, a estética do cinema se consolida quando o objetivo do filme avança sobre qualquer necessidade de cunho técnico, tornando este um instrumento de criação de arte (ressalva-se que, ainda como cinema de arte, o aspecto alienante ainda é possível. O estético também é permeado pela discursividade da indústria cultural). Mas retomando nossa leitura, a composição do cinema se converte em um trabalho que perpassa o aspecto tecnicista (tão necessário), mas alcança a subjetividade, que é condição primeira de todo fazer artístico. Nesta definição consoladora que tenta abraçar o aspecto técnico como parte do produto artístico cultural, é que o cinema se consolida como tradução imagética de uma realidade possível, vislumbrada num espaço abstrato de possibilidades.

À guisa de encerramento refletimos que, ao postular o cinema e a literatura como linguagens do (im)possível, estamos adentrando um terreno fértil de

contradições e debates, que não nos interessa em seu sentido taxativo. Na verdade, a afirmação parte de um pressuposto que gostaríamos de analisar, como forma de entender e explorar as fronteiras que vão muito além, do que tentamos compreender do cinema e da literatura em suas dimensões estéticas. Em outras palavras, queremos adentrar de maneira mais efetiva, e explorar “simultaneamente” os campos estéticos do cinema e da literatura como forma de sedimentar os questionamentos que dão origem a nossas angústias representadas nos questionamentos hipotéticos que propomos nas considerações iniciais desta tese, para justificar o cerne da pesquisa.

Assim, para compreender os discursos em torno do *infilável*, se faz necessário desconstruir essa suposta epistemologia em torno da (im)possibilidade, como forma de compreender as interfaces que justificam (ou não) o cinema e a literatura como linguagens que são, antes de mais nada, essencialmente, feitas para provocar as infinitudes de suas criações para além dos lugares comuns que são propostos nos estudos sobre o tema. Neste sentido, consideramos o direcionamento proposto por Marcelo Ikeda, quando este afirma que estudar o tema deste campo da teoria das adaptações é:

Explorar as possibilidades da adaptação para além do simples comparativismo entre a “fonte original” (o livro) e a obra derivada (o filme), como se a derivação representasse uma perda de fidelidade, uma espécie de “degradação” em relação à obra original, que, segundo essa linhagem, deveria ser “preservada” como um verdadeiro “cálce sagrado”, em torno do qual os adaptadores peregrinam, buscando a preservação de sua quintessência (IKEDA, 2012, p. 4)

Logo, considerando sempre como foco, a dimensão do “impossível” que se faz presente nas entrelinhas dos discursos sobre o que se convencionou chamar *infilável*, discutiremos a seguir – a partir de uma perspectiva mais abstrata - noções sobre negação, impossibilidade, limitações estéticas entre outras, como forma de enumerar as possibilidades de leituras que fazem do processo de tradução entre literatura e cinema, um campo de análise em que, mais que explorar suas relações fronteiriças entre texto estético de partida e de chegada, é necessário aprofundar o olhar sobre o poder que a linguagem tem, enquanto construção de formas que desafiam constantemente nossas limitações e exploram o impossível como ponto de infinitude.

2.4. Literatura e Cinema: o ser através do espelho

Após tecer considerações sobre o cinema e a literatura como cúmplices no ato da tradução, avançamos para além das divagações em torno da problemática da adaptação e o *infilável*. E este avanço se dará na contestação do discurso da impossibilidade através do uso de terminologias muitas vezes datadas ou desgastadas pelo senso comum. E, sobretudo, mais que enumerar delimitações conceituais, já propostas pelo cânone da literatura acadêmica que aborda o campo da tradução, adaptação e preceitos amplamente já explanados, nossa proposta aqui, é ser mais incisivo, quanto a proposta de posicionar-se ante a disseminação discursiva em torno do *infilável*. E, ao levantar hipóteses sobre sua existência enquanto discurso construído, com as possíveis implicações que isso possa gerar, proporemos desconstruir sua imposição taxativa de “verdade absoluta”. Para isso consideraremos um arcabouço teórico que nos ampare quanto aos limites de sua aplicação irrefletida no uso diário e até acadêmico.

Essa construção de uma hipótese que nos localize quanto a sua existência deve, obviamente, perpassar por questões que já mencionamos anteriormente, mas que aqui, serão retomadas sob uma perspectiva mais centrada na aplicabilidade do conceito e sua efetividade. Posto sua fragilidade dentro das discussões que englobam as teorias da adaptação, o *infilável* se vale, antes de mais nada, de uma suposta categorização que se aventa como terminologia e aplicação. Nesse sentido, evidenciamos sua forjada elocução discursiva, para poder desconstruí-la, no afã de delimitar a impossibilidade, mais como uma proposição esvaziada, do que necessariamente, um discurso prático de aplicabilidade no âmbito da tradução. Essa será, então, a tarefa que norteará os limites da legitimidade do uso da terminologia. Assim sendo, poderemos mensurar sua capacidade de aplicação e, por conseguinte, os espaços que o termo contamina com sua asseveração de verdade.

Pelos caminhos traçados no campo da teoria da adaptação, pretendemos ir além. Este ir além se fará mais evidente quando, mais adiante, explorarmos essas possibilidades, em textos já adaptados para o cinema e também, em textos que, de tão reduzidos a supostas impossibilidades, tomaram dois caminhos de observação: primeiro, para os filmes adaptados, obras injustamente tachadas pelo viés da “infidelidade”, pois escapam da angústia da influência do texto fonte; em segundo, para o filmes “não-feitos”, “não-realizados”, que se posicionam num “sacrossanto”

altar de expectativa abstrata e que, pelo viés da impossibilidade, passaram a habitar os lugares-comuns, explicitando um receio exacerbado ou até, uma má vontade em vê-los, de fato, explorados de modo genuíno pela potência da linguagem cinematográfica. É o que nos comprovam obras que, ao serem adaptadas, perderam essa aura do *infilável* pelo simples fato de que, sua realização produziu um impacto que invalidou qualquer negação do irrealizável, e por conseguinte, desbravou fronteiras que antes, o *infilável* alardeava como intransponíveis.

Fernando Pessoa (1994), através de Alberto Caeiro, um de seus célebres heterônimos⁴, instaurou a seguinte reflexão: o espelho reflete certo; só não erra porque não pensa. A partir dessa definição poética, podemos esquadrihar a relação cinema/literatura, afinal, a mesma sempre caminhou nesse lugar de abstração, em que, ora a vemos como espelho que deve refletir fidedignamente aquilo que se propõe, ora como este espelho que “deturpa” a imagem que vemos, como resultado da adaptação. Numa primeira observação crítica, o verso de Caeiro – visto sob a reflexão aqui pretendida - visualiza, em sua dimensão ontológica, o cinema adaptado como um espelho que deve “apenas” ser reflexo puro e simples do objeto que se quer refletido.

Esse lugar comum alimentado pela discussão, se estende para além de um campo discursivo e se esvai nas soluções fáceis de que o texto adaptado para o cinema é (ou deveria ser) tão-somente a obra que resulta de uma visão que não erra, porque não pensa. Deve apenas ser sinônima de uma reprodução que não faz pensar enquanto produto estético. Logo, o “parecer” se evidencia sobre as possibilidades do “ser”. Esse equívoco se alastra em torno da linguagem fílmica, o que ajuda na reprodução do discurso em torno do *infilável*, pois promove a manutenção do *status quo* da hierarquização discursiva entre a suposta exclusividade do ser que advém da literatura, e o alienante parecer, que marca a linguagem cinematográfica. Entretanto, a arte, de modo geral, é o “ser” na sua essência e gnosiologia, conforme Haroldo de Campos, ao ponderar sobre o literário:

⁴Nome fictício adoptado por um autor na assinatura de uma obra, como no caso do bardo Ossian, figura literária criada pelo poeta escocês MacPherson (1736-1796), com uma personalidade própria e uma obra que o distingue do próprio criador, cujos trabalhos se dizem ortónimos (do próprio autor), por oposição. Não deve ser confundido com pseudónimo ou nome falso, distinção que o mais célebre criador de heterónimos, Fernando Pessoa, fez questão de estabelecer com rigor: "A obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterónima é do autor fora da sua pessoa; é duma individualidade completa fabricada por ele, como seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu" (*Tábua Bibliográfica, Presença*, nº 17,). Pessoa criou inúmeras personalidades literárias para além da sua própria, destacando-se o engenheiro futurista e decadentista Álvaro de Campos, o poeta metafísico Alberto Caeiro e o poeta clássico Ricardo Reis. (CEIA, 2009)

A essência da arte é a tautologia, pois as obras artísticas não significam, mas são. Na arte, acrescenta, 'é impossível distinguir entre representação e representado'. Detendo-se especificamente sobre a linguagem literária, sustenta que o próprio desta é a 'sentença absoluta', aquela 'que não tem outro conteúdo senão sua estrutura', 'a que não é outra coisa senão o seu próprio instrumento' (CAMPOS, 2004, p. 31).

Isso nos faz refletir sobre o quanto essa relação cinema/literatura, mais que ser reduzida a reprodução da “aparência”, deve ser pensada pelo viés no qual o trajeto literatura-cinema se configura como este elemento transformador que revela a humanidade presente no ato de ser. A literatura, na sua essência do ser, é o ponto de partida para a construção de um ser que lhe dá sobrevida. E essa dimensão humanizadora do fazer cinema - a partir da tradução do texto literário -, se confunde com a própria trajetória histórica das interseções entre a literatura e o cinema. Walter Benjamin quando discute em *A obra de arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica* já nos revela o quanto o poderio transformador do cinema vai além de seu papel secundário de ser “nada mais que” uma reprodução que tem uma essência na aparência do ser. Quando ele analisa a postura do ator (uma função que joga constantemente entre o ser e o parecer) Benjamin reforça a aproximação do cinema com as massas, mas através de uma conjugação de vivência que reflete a função social da arte:

Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo. (BENJAMIN, 1985, p. 179)

Ainda que haja uma conscientização do papel massificador do aparato que condena a alienação (durante o dia), há um trunfo de esperança que mantém essa massa presa à possibilidade da transformação. Simbolicamente, há nessa vivência libertadora, a resistência do ser que o cinema propõe, tanto quanto aquilo que a literatura já faz, ao longo do tempo. E esse simbolismo se faz notório na relação Ser/Parecer entre obra literária e cinema “adaptado”, pois, mais que ser este espelho que revela uma falsa “verdade” absoluta (tal e qual o discurso da impossibilidade que “empodera” o *infilável*), os resultados de um processo de adaptação, perpassam os

limites cerceados pela repetição que não traz reflexão, e alcançam as possibilidades constantes do ser, em sua humanidade esperançada.

Entretanto, as possibilidades de discussão em torno do tema remetem a própria relação histórica que atravessa a trajetória do cinema com a literatura. Logo, faz-se necessário uma espécie de recorrido sobre essa jornada, para que mais adiante, possamos avançar “através do espelho”⁵ no afã de entender que, tal e qual a *Alice no país das maravilhas*, é necessário explorar as possibilidades, para que possamos desconstruir as inviabilidades que o discurso sobre o *infilável* alimenta em sua essência.

As adaptações literárias ao cinema datam de tempos remotos e, atualmente, estendem-se de maneira mais acentuada. Isso se dá porque o diálogo entre essas artes, se amalgama de tal forma, que uma fortalece e cria novos paradigmas para a outra, numa intersecção constante que alimenta suas formas para novos tempos. Historicamente o cinema figura como uma arte surgida no fim do século XIX e que ganhou expressividade ao longo de todo o século XX. Ele encontrou nos mecanismos da literatura, algumas das mais importantes ferramentas para o seu desenvolvimento. Conforme esclarece Sánchez Noriega, a filiação do cinema à estrutura narrativa do texto literário é um dos pilares que sustenta a sétima arte em toda sua herança estrutural, pois fazer cinema é, em sua grande maioria, contar uma história:

Desde muy pronto se considera que hacer una película es contar una historia y que para ello hay que dominar la narración mediante imágenes. Obviamente, los siglos de tradición literaria no pueden ser ignorados; por ello, muy pronto comienzan a hacerse adaptaciones, tanto de temas y de argumentos como de obras concretas, e incluso en los guiones originales cabe apreciar la influencia de la cultura literaria de sus autores. (SÁNCHEZ NORIEGA, 2001, p. 66)

Se a literatura sempre foi fonte de influência para o cinema, esse fato inegável corrobora com a importância dessa filiação na construção de produtos estéticos advindos dessa relação. Para Figueiredo (2010) essa inter-relação entre cinema e literatura foi-se tornando tão entranhada de cumplicidade que, em muitos casos, o cinema fez o caminho inverso com relação à literatura, dando uma dimensão mais consistente a elementos que muitas vezes se perdiam na grandiosidade do que a literatura já produzia, desde os primórdios da humanidade. Sendo esta, uma arte mais

⁵ *Alice através do Espelho: e o que ela encontrou por lá*, de Lewis Carroll, é a continuação de *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas*.

ancestral que o cinema, começou-se a observar então como a matéria literária poderia contribuir para a consolidação do cinema. Sobre isso, Figueiredo afirma que:

O cinema sempre lançou mão do material literário, esse dialogo obedeceu a diferentes motivações, realizando-se de maneiras diversas conforme o momento. Muitas vezes, como observou Bazin (2001), o cinema se apropriou de personagens e aventuras que, embora oriundos da literatura, extrapolaram o universo literário, fazendo parte de uma memória ficcional mais ampla, de uma espécie de mitologia que se tornou independente do texto original, como é o caso de alguns personagens de Alexandre Dumas. (FIGUEIREDO, 2010, p. 17)

A autora cita como exemplo, a obra de Alexandre Dumas, mas poderíamos nos ater a outras representações clássicas que já fazem parte da memória cultural do ocidente e que, mais adiante, serão estudadas, cada uma dentro de sua respectiva análise, como são os casos específicos de *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes, e a menção reflexiva aos textos: *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar e *Cem anos de solidão* de Gabriel García Márquez.

Essa força evocativa a respeito das relações entre cinema e literatura apenas reforça o quão essa filiação entre ambos fortaleceu, não apenas o cinema, mas a própria arte literária, que se reestrutura para compreender os tempos modernos onde o cinema já “compete” de maneira significativa, com o poderio estético da literatura, pelo lugar que a mesma já tem na hierarquia cultural, considerando a posição “privilegiada” que o fazer literário tem na modernidade enquanto construção histórica. A estudiosa assinala que o cinema tenta evidenciar-se como um “campo autônomo (...) de alcançar o patamar de “dignidade cultural” que a literatura havia conquistado” (FIGUEIREDO, 2010, p. 16.).

Tratava-se da legitimação de seu poderio como arte. Logo, o cinema começa a se fortalecer não apenas como uma arte, que busca na literatura lições de como contar histórias de forma clássica (FIGUEIREDO, 2010, p. 26), mas sobretudo, uma arte que se compromete em ir além e contar histórias reveladoras dessa humanidade transformadora que Walter Benjamin justifica, quando reforça a função social que o cinema empreende em suas representações, enquanto atividade cultural libertadora .

Essas representações serão as mobilizadoras para a compreensão do processo de tradução de um formato ao outro, considerando que a literatura não impossibilita a gênese do cinema em sua construção, mas sim, ajuda a construir uma nova obra, em um processo que perpassa pelas escolhas de cada autor/diretor. E esse mecanismo, mais que se reduzir a demarcações conceituais entre processos de

tradução/adaptação e afins, é essencial para entender que o ato de adaptar uma obra em outro formato, é um ato transformador e subversivo pois, para além da linha que reduz o espelho, a mera reprodução imagética, o cinema, construído a partir de um texto literário (como se supõe ser uma obra de arte), é, por si só, a travessia através desse espelho.

Em outras palavras, para nos aproximarmos no que diz respeito a terminologias que outros campos de estudos como a semiótica, nos propõe quando discutimos as relações entre mudanças sógnicas no campo das artes, é uma travessia entre códigos que nos leva para além das fronteiras possíveis de uma leitura reducionista da arte (e consequentemente da História). Essa perspectiva desconstrói uma máxima que alimenta esse exagerado tom hierárquico que se dá à literatura, em detrimento àquilo que não se “reduz” à palavra escrita, pois, graças aos estudos de campos como da tradução, adaptação e da semiótica, crenças equivocadas sobre a limitação do ato recriador em formas distintas de linguagens são destituídas de suas posições epistemológicas. Por isso Décio Pignatari assevera em *Semiótica & Literatura: icônico e verbal, oriente e ocidente* que semiótica acaba de uma vez por todas com a ideia de que as coisas só adquirem significados quando traduzidas sob a forma de palavras (PIGNATARI, 1979, p. 12). Isso nos deixa um legado importante sobre como a natureza dos signos nos ajuda a entender a arte em todas as suas complexidades. Ir além do que o espelho “imita” é reconhecer o poder dos signos na reinterpretação de diversas realidades artísticas.

E ao travessar o espelho da realidade que nos aprisiona, o cinema nos transporta para a dimensão do impossível, essa mesma dimensão tão caricaturada em definições, imposições conceituais e discursos forjados que facilmente se desmancham, quando nos vemos diante de uma obra de arte que transplanta sua própria condição de parecer e se evidencia enquanto ser, na sua essência particular. Isso potencializa a proposta de Julio Plaza em *Tradução Intersemiótica* de que “as coisas somente podem voltar como diferentes” (PLAZA, 2003, p. 05). Logo, esse “voltar”, que condiciona o texto adaptado a sua origem, é um retorno enquanto reflexão, nunca como condicionamento da repetição pura e simples.

Em outras palavras, é Alice que percebe em sua trajetória, tudo aquilo que ela vivenciou antes de atravessar o espelho. É um ir além, que ajuda na construção do que vemos do outro lado. O famoso trecho que evoca o título da obra de Lewis Carroll: “e o que Alice encontrou lá” é essa dimensão estética que se (re)faz, a partir do diálogo

com o que já havia se sedimentado enquanto projeto literário. E esse ato transformador enaltece a linguagem das possibilidades que a arte contém em sua natureza, afinal, o desafio do artista não é reproduzir arte, mas provocar nela, uma nova forma de vê-la reconstruída em outras dimensões tradutórias, para que sua historicidade possa refletir seu papel social. Isso se dá porque “a tradução, ao recortar o passado, para extrair dele um original, é influenciada por esse passado, ao mesmo tempo em que ela também,, como presente, influencia esse passado. (PLAZA, 2003, p. 06), portanto, essa amálgama de influência já dimensiona a tradução num patamar que a diferencia do original, pois, enquanto houver reflexão, haverá uma travessia através do espelho, através dos bosques da recriação.

Portanto, mais que tentar parecer o que o espelho reproduz de semelhante (diferente do Narciso de Caetano Veloso⁶), o cinema, enquanto fio condutor da tradução entre as linguagens literária e cinematográfica, extrapola essa dimensão de realidade que se inscreve na condição histórica dessa relação. Certificando, pois, o que Julio Plaza demarca: “a tradução se apresenta como a forma mais atenta de ler a História” (PLAZA, 2003, p. 02) e nessa dimensão, ela nos reconta a jornada da vida, num processo de simbiose entre o ser e o parecer que, conjugadas, refletem todas as particularidades de uma arte em constante movimento, porque transforma (ao redor) e se transforma. Por isso é condição necessária, transgredir, sempre, o espelho e suas certezas.

⁶ Menção à canção *Sampa* de Caetano Veloso: “É que Narciso acha feio o que não é espelho”. Universal Music Ltda.. Warner Chappell Music Disco: Caetanear, 1985.

3. OS DISCURSOS SOBRE O (IN)FILMÁVEL

A pluralidade da potência das possibilidades do real não está necessariamente em como as vivências ficcionais se aproximam da realidade aproximada que foi o vivido, mas sim, de como a linguagem estética propõe uma confrontação constante com essa realidade, ao subvertê-la e transformá-la em possíveis representações inexatas, afinal, não existe possibilidade com exatidão. No ato tradutório, essa possibilidade sempre será a provocação sobre o real. Num levantamento que evidencia a legitimação dos discursos em torno de um conceito construído ideologicamente, discutimos sua condição em torno da fragilidade de seus argumentos, como manutenção para um discurso que alimenta a impossibilidade como inevitabilidade. Neste caminho, outra proposta desta seção é mergulhar nos discursos em torno do *infilmável* tentando entender a natureza de sua forma, a partir de uma necessária compreensão da partícula morfológica que dimensiona, ora a negação, ora a movimentação linguística em seu sentido de movimento para dentro, evidenciando assim, o percurso entre a forma e o sentido que o *infilmável* guarda em sua construção ideológica.

Considerando as proposições de sua etimologia e sua semântica, propomos uma reflexão sobre o lugar em que esses discursos alimentam a prolixidade da terminologia sobre o *infilmável*, considerando como foco, o espaço comum da crítica cinematográfica enquanto porta-voz dessa manutenção discursiva que engessa as discussões acadêmicas em torno do *infilmável*. O campo acadêmico e científico, por sua vez revelam as perspectivas em se discutir a condição da impossibilidade não como uma asseveração imutável, mas sim, como uma possibilidade de leitura na qual o *infilmável* nada mais é que, uma superfície que nega à tradução o seu lugar de engrenagem de possibilidades. Neste sentido, percorrer as origens históricas em torno da efetivação dos discursos sobre o *infilmável* é também caminhar pelas bifurcações que o cinema deixou enquanto legado histórico, e é isso que dissertamos ao final desta seção, ensejando neste percurso histórico, uma abertura para o aprofundamento que se encaminha quando tratarmos da tradução como tarefa que traduz o possível.

3.1. A fragilidade de um “conceito”

Como necessidade epistemológica, introduzimos esta seção com uma proposição conceitual que nos direcionará por entre os desafios teóricos apontados ao longo desta tese. Logo, partimos de uma possível acepção de *infilável* como representação da impossibilidade no processo tradutório, que se produz na adaptação do texto literário para o cinema de constituir fidelidade entre a obra de partida e a obra de chegada. A ideia de *infilável* revela a conflitiva relação entre o que se fez e o que se materializou nas telas, um intenso processo de busca pelo filme e de encontrar soluções para assumir a particularidade da obra cinematográfica, que no *infilável*, se encontra enquanto *infilável*, pois todo filme é um devir, um desejo de transformar a criação em filme.

E uma das mais intrigantes observações em torno do uso da palavra *Infilável* está diretamente atrelada a sua taxativa incorporação como verdade absoluta, nos meios em que o tema das adaptações surge como discussão. Essa incorporação acontece justamente porque o meio no qual a palavra é manejada de modo mais intenso, em geral, está restrita ao campo de análises críticas feitas sobre filmes. Isto é, o campo do cinema, que movimenta a terminologia de modo a tornar sua aplicação prática em algo que só se sustenta para fins comparativos. Logo, não há na aplicação do termo, um critério que possa justificar seu uso de modo tão afirmativo. E de certo modo, relacionar seu sentido a este uso impositivo, guardadas as devidas diferenças, pode nos ajudar a entender sua aplicabilidade como conceito a ser desconstruído no âmbito da tradução. Isso porque, ao discutir sobre sua possibilidade enquanto conceito em torno do *infilável*, a sua fragilidade nos é revelada, à medida que justificamos o quanto não há sustentação da impossibilidade como uma retórica plausível no ato tradutório.

O contrário acontece quando os estudos sobre a adaptação evidenciam seus mecanismos, em trabalhos de cunho acadêmico e científico. A terminologia enquanto forma, inclusive, perde mais o seu uso descuidado, e se destaca, a partir do ponto de vista de uma negação e torno da comparação com o aspecto literário do texto fonte. Há nos estudos sobre a tradução literária e fílmica, um imenso campo de discussões que, mais adiante serão delineados sob a ótica do que pretendemos propor aqui enquanto proposta de estudo. Já nos espaços mais “arbitrários” no que diz respeito à análise mais embasada (como as críticas e resenhas cinematográficas) é

potencializado à impossibilidade, um poder de negação que se justifica das mais diversas maneiras pelo senso comum⁷.

Nossa intenção é sugerir a hipótese de que há um “conceito” em seu uso morfológico, que não se justifica enquanto conteúdo que possa dar conta do fenômeno da tradução, tal como se propõe nos campos acadêmicos. Logo, a sustentação do uso do vocábulo *infilmável*, enquanto categoria, não só evidencia sua não legitimidade, como justifica um estudo contra as “verdades absolutas” que retroalimentam equívocos. Estes, se apresentam a partir do uso indiscriminado da “infidelidade” na análise crítica dos textos literários adaptados, a aspectos comparativos que evocam um pseudo-hermetismo por parte da literatura, quando comparada à linguagem do cinema. Por isso, mais que legitimar um conceito, nossa pretensão aqui é caminhar em direção a uma proposição que deslegitime a feitura dessa concepção frágil sustentada, tão-somente, pelos discursos enviesados que analisam a tradução sempre da perspectiva do cinema como produto inferiorizado.

Diversos estudiosos apresentam suas concepções sobre o tema, sem usar gratuitamente o *infilmável* enquanto categoria encerrada em sua asserção impositiva de verdade. Pelo contrário, há um meticuloso cuidado em manusear o termo, sem cair nas armadilhas do lugar comum. Para o estudioso Robert Stam, por exemplo, o cinema adaptado de obras literárias, ganha uma curiosa terminologia distinta. Em um trecho de *A literatura através do cinema*, no qual comenta sobre o não uso de certos aspectos em uma adaptação de *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes, ele utiliza, no lugar do *infilmável*, a expressão “material ‘não-cinematográfico” (STAM, 2008, p. 64) para “acusar” quem adapta o texto literário, utilizando como escusa para um trabalho mediano, a desculpa de que alguns livros possuem passagens complexas, supostamente características de componentes “não-cinematográficos”.

O uso do termo ainda sugere a negação, mas suaviza a taxativa afirmação de que não é filmável (como veremos na subseção seguinte que trata sobre a acepção dicionarizada do termo), portanto, há um tom de obviedade nesta aplicação terminológica usada por Robert Stam, considerando, pois, que todo texto literário

⁷ Ao longo da tese, a menção ao senso comum estará restrita a sua aplicabilidade no campo das leituras superficiais feita em torno dos discursos sobre o *Infilmável*. Em geral, essa leitura estará vinculada a proposições e impressionismos críticos do ramo da crítica cinematográfica, no qual não há um estudo detido em torno da aplicação do vocábulo, e por isso, integra epistemologias do senso comum. Portanto, essa menção não está vinculada à dimensão dos estudos de cunho científico ou acadêmico que giram em torno da adaptação.

enquanto essência, subtende sua forma como tal. Logo, ser literário é negar automaticamente que seja outro gênero. Cervantes escrevia literatura. É normal que o material fosse “não-cinematográfico”, ainda que o autor espanhol possa ter sido um visionário quanto ao uso de mecanismos estéticos que, ulteriormente, seriam tidos, como advento para aspectos de forma e conteúdo em outras linguagens artísticas.

A terminologia escolhida por Stam justifica adequadamente esse olhar moderador que alguns estudiosos dão à relação entre cinema e literatura. Mais que destacar a tradução como uma associação de teor parasitário, como é de praxe observar em alguns discursos, há, no emprego desta nomenclatura, a tentativa de minorar esse tratamento hierárquico e equivocado dado ao processo de adaptação. Em *Por um cinema impuro*, André Bazin corrobora o argumento de que a adaptação fílmica:

Não é uma prática vergonhosa e parasítica, mas sim criativa e produtiva, um catalisador do progresso para o cinema (...) Bazin zomba dos que se sentem ultrajados com o abuso da literatura supostamente cometido pelas versões fílmicas, afirmando que a cultura em geral e a literatura em particular não têm nada a perder com a prática da adaptação. As adaptações fílmicas ajudam a democratizar a literatura e torná-la popular (...) Bazin sugere que a adaptação, longe de ser ilegítima, tem sido uma prática perene em todas as artes” (STAM, 2008, p. 332).

Retomando, pois, a premissa em torno da incorporação do vocábulo *infilável* à fortuna crítica sobre os filmes adaptados da literatura e os equívocos que endossam os discursos sobre a impossibilidade, refletimos que o *infilável*, visto a partir dessa discussão, seria tão-somente um processo de negação esvaziado, no qual o texto fonte, por apresentar uma linguagem peculiar ou complexa, seria supostamente taxada como texto “impossível” de ser adaptado. Assim, o olhar mais generalizador da crítica especializada em cinema, acaba por ignorar a essência primeira de um processo de adaptação e todos os mecanismos tradutórios que o direcionam, esvaziando assim, a legitimidade que delineia na sua aplicação discursiva.

E a partir dessa equivocada aceção, ainda hoje generalizada, reside a dupla marginalização dos mecanismos que relacionam as linguagens fílmicas e literárias, criando essa espécie de impedimento estético qualitativo desnecessário, que alimenta os lugares-comuns em torno da relação entre literatura e cinema. Isso justifica a manutenção do olhar comparativo e pejorativo, que faz pensar o estatuto do cinema como uma linguagem marginalizada, “menor”, quando comparada à literatura. É o que assegura Beatriz Palácios Arribas em *Cine y literatura, adaptación libre*:

En relación con la supuesta superioridad innata de la literatura, existe un debate en torno al concepto de fidelidad de las adaptaciones cinematográficas. Estas a menudo se juzgan según el grado de fidelidad al texto original, es decir, las similitudes tanto temáticas como formales entre este y la película. Sin embargo, como hemos visto, la traslación de una historia de un medio a otro implica una serie de **cambios necesarios**. Hay que tener en cuenta, además, que no existe una correspondencia exacta entre ambos. Esta polémica es incrementada no solo por los espectadores, sino también por los distribuidores de la película, estudiosos del fenómeno de la adaptación o por algunos críticos, que la utilizan a la hora de escribir sus reseñas. (ARRIBAS, 2014, p. 16, o grifo é nosso)

E essas mudanças são necessárias porque já não estamos mais no campo da palavra escrita, mas sim de um texto que se pretende filmável, a partir do que lhe é peculiar enquanto roteiro audiovisual. A essência do literário já não é o fundamento que sustenta a obra de chegada. O campo de criação estética já não é mais o teor literário que a linguagem permite. A fronteira do que era o literário, deixou pra trás a sua condição formal. O que ainda existe na concepção do novo produto (o audiovisual) é a essência que se regenera em outro formato, dando sobrevida ao texto fonte, conforme Walter Benjamin propõe ao tomar a tradução como objeto de sua reflexão. “A tradução, portanto, não é apenas uma forma de ampliar o conhecimento sobre o original. Ela é, antes, a sobrevida da obra, expressão que nos conduz a Walter Benjamin” (2016, p. 351) conforme diz Andreilino Ferreira dos Santos Filho no estudo intitulado *Entre Borges e Benjamin: O elogio da tradução a partir da literatura comparada*.

O estudioso ainda efetiva sua leitura em torno da tradução, pelo viés borgeano e benjaminiano, dizendo que “o limite imposto pela obra não significa que a tradução tenha de obedecer ao critério da literalidade.” (SANTOS FILHO, 2016, p. 351), afinal:

O que faz de uma obra ser o original – o que está em jogo não é uma genealogia no sentido de procurar o momento historicamente determinado em que surge a obra – é o fato de ela demandar tradução, ainda que não haja um receptor. (SANTOS FILHO, 2016, p. 355)

Assim sendo, a arte, enquanto processo de tradução, não se limita à univocidade, mas sim, a sua capacidade e potência em propor possibilidades no trato adaptativo. Essa arte que se constrói através do mecanismo da tradução entre literatura e cinema, não deve limitar-se dentro de um âmbito que a cerceie, forjando limitações para sua realização, pois, sendo assim, ela estará fadada a diminuir sua capacidade artística através do poderoso ato que requer a criação estética, tentando

impor uma não-possibilidade que é perigosa, pois é taxativa e impositiva enquanto impossibilidade.

Há no cerne desta discussão outro fator relevante a ser observado: o presumido receio da infidelidade. Tratada sempre como um ponto de referência na qual o texto fílmico busca ancorar-se no seu resultado, a literalidade no traduzir, de certo modo, algema as possibilidades de ir além-texto, o que tende a gerar uma construção estética engessada, porque não se desvencilha do que ela supostamente foi (do texto fonte) e tampouco se agarra à infinidade de possibilidades do que ela poderia ser, por acanhar seu ato criativo, devido a uma reverência exagerada ao texto que serviu de base. Santos Filho reitera essa preocupação, quando comenta que:

Não se trata, portanto, de valorizar a tradução em função da proximidade do original. A noção de tradução que tem sido compreendida sob um lugar de inferioridade (...) Nesse sentido, a compreensão da tradução sob o domínio da herança platônica – a tradução possui valor de cópia, portanto, um lugar subalterno em relação ao original –, a qual exigiria de quem traduz e de quem recebe a tradução a fidelidade ao original, é recusada. (SANTOS FILHO, 2016, p.358)

Essa perspectiva é, tão somente, uma maneira de justificar o temor a essa subversão que é a transposição para outra linguagem (a obra de chegada) o que se supõe está encerrado naquela obra fonte. E o receio em expandir o constructo de um filme (adaptado de uma obra literária) se prende neste lugar de inferioridade, sob as amarras da obra de partida, sem subvertê-la, representando a acomodação de quem encontrou no frágil conceito do *infilável* a sujeição à impossibilidade como linha limítrofe para o fazer artístico.

E mais que evidenciar essa tentativa de criar uma barreira entre cinema e literatura, a ideia é que pensemos ambos em suas particularidades. Isto é, enquanto na literatura, “as palavras acionam os sentidos e se transformam em imagens na mente do leitor. O cinema por sua vez abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo espectador por meio de palavras” (PEREIRA, 2009, p. 45). Daí a necessidade de reafirmar o quão frágeis podem ser as concepções de fidelidade que consolidam o termo *infilável* em sua aura de negação. Sobre este ponto, Arribas propõe uma linha de questionamento que se faz necessária enquanto ato reflexivo:

(...) ¿A qué exactamente tiene que ser fiel una adaptación cinematográfica? ¿Al argumento? ¿A la intención del autor, a todos y a cada uno de los detalles, a los personajes, al estilo, al marco de la acción? Siempre se habla de que, cuando una adaptación no es suficientemente fiel al texto original, está traicionando el espíritu de la obra. Los conceptos que asociamos a este

asunto (fidelidad, traición) tienen, como podemos comprobar, una carga moral evidente que pone de manifiesto la importancia que le otorgamos a esta cuestión. (ARRIBAS, 2014. p. 16-17)

Outros aspectos que dizem respeito a essas crenças podem ser então assim elencados e desmistificados, tais como: as imagens e as palavras. Estas, são a matéria-prima envolvidas no processo de tradução. Elas que ditam a essência do trajeto adaptativo. São linguagens distintas que não devem comportar o mesmo tipo de análise estrutural e, inclusive, de conteúdo, já que no processo de transposição, muitas vezes, o conteúdo, necessariamente, se reconstrói. Nas palavras de Umberto Eco, a “adaptação constitui sempre uma tomada de posição crítica – mesmo que inconsciente, mesmo que devida a uma imperícia e não a uma escolha interpretativa consciente (ECO, 2007, p.394-395). Do contrário, um filme seria, tão-somente, um mero rito de passagem da palavra escrita para um contexto audiovisual, sem uma percepção estética genuína. E, conforme já evidenciamos anteriormente, o cinema se converte em representação através das imagens, das palavras que nos faltaram, como sinaliza José Carlos Avellar em *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Não se trata, conseqüentemente, de uma mera reprodução imagética, mas de ver o texto literário como:

Um estímulo para a imaginação, e não para uma reconstituição de imagens verbais tal e qual em imagens visuais. Não se trata de ilustrar o que está escrito, nem de ilustrar o modo de escrever, mas de voltar ao que o escritor viu (como se a imaginação fosse um filme) ao processo que o levou a escrever seu texto. (AVELLAR, 2007, p. 46)

Deste modo, para compreender as vicissitudes inerentes à estruturação estética de cada linguagem, aqui tratadas como objetos de estudo, reflatamos - pela obviedade do exemplo - como uma descrição que se utiliza das palavras é distinta de um plano que apresenta essa descrição. Como ilustração tomemos a análise pontual de José Carlos Avellar sobre a adaptação feita por Nelson Pereira dos Santos do clássico *Vidas secas* de Graciliano Ramos.

No filme a história é aquela mesma criada para servir à palavra. Nelson conta o que foi só palavra como se fosse só imagem: não se limita a ver os acontecimentos imaginados no texto como realidade a ser materializada na cena feita para a câmera: o filme nos revela uma dimensão/outra da questão discutida no texto, um aspecto da realidade que só se revela numa imagem. Desenha as cenas nascidas do livro, como se elas tivessem alguma independência dele – não toda independência, porque o *Vidas secas* de Nelson se apresenta nos letreiros iniciais como sendo o de Graciliano Ramos, mas se não independente, certamente não subserviente. Vai além da superfície do texto, além do que nele se poder ler e ver. Vai ao invisível do

texto, ao que o motivou, à questão mesma que renasce e revela um novo pedaço de si. A imagem verbal que não se reduz a um comentário unicamente epidérmico da vida, estimula a invenção de uma imagem visual de comportamento idêntico – não se reduz a um comentário unicamente epidérmico do texto. O que *Vidas secas* filme trouxe do *Vidas secas* livro não foi só o que a obra de Graciliano provocou no imaginário do leitor Nelson, mas principalmente o impulso gerador da obra, sua ideia, seu ponto de partida tal como intuído por Nelson, a imagem (mental, não necessariamente visual) que gerou o livro, o que na obra existia antes da obra existir – sua vontade de ser, o que ela era antes de se fazer por intermédio do autor. (AVELLAR, 2007, p.125)

Por isso, a necessidade em não incorrer em reducionismos comuns, como geralmente vemos no processo de recepção do produto que resultou da tradução: texto literário/fílmico, quando há uma redução ao simplório maniqueísmo do leitor ativo na literatura versus o espectador passivo no cinema. Não se pode reduzir a discussão a esse lugar superficial e estereotipado das discussões em torno do *infilável*, ou voltaremos sempre ao ponto que nos mantém presos ao lugar-comum da impossibilidade, como fato inexorável. Como forma de refletir sobre essa questão, nos arriscamos em ressaltar que – no campo do impressionismo crítico - existe uma possibilidade em valorar filmes, com leituras ditas mais intensas, quando comparadas com alguns textos literários, entretanto, nem por isso podemos generalizar que o cinema é uma expressão estética superior. São obras em suportes distintos, tal e qual um livro pode ser distinto de outro no que concerne a sua forma de expressão e captação de significados por parte do leitor.

Se nos embasamos unicamente na questão da impossibilidade no campo da tradução, a própria literatura “sofreria” um impacto enquanto manifestação, afinal, uma obra literária - enquanto obra de ficção -, necessariamente é, conforme discutimos anteriormente, uma adaptação ficcional de uma dada realidade. De acordo com Robert Stam:

Toda ficção instala-nos no reino do quase-acreditar, do *je sais, mais quando même* (eu sei, mas, mesmo assim) onde acreditamos mesmo quando duvidamos (...) a impressão da realidade geralmente não se transforma na ilusão da realidade (...) (STAM, 2008, p. 61).

Logo, a literatura perpassa por esse caráter de ser uma representação “infel” de uma realidade. A provocação é apenas uma forma de ilustrar o quanto algumas crenças sobre cinema e literatura são facilmente demovíveis de seu pedestal de “verdades absolutas”.

3.2. O *Infilmável*: da etimologia à semântica

Existe uma linguagem artística que não seja passível de releitura, tradução ou adaptação? Ou toda obra de arte nasce fadada a ser traduzida para diferentes linguagens, não possuindo, portanto, limites para sua reprodução nas mais diversas manifestações da sociedade? Um dilema aparentemente simplório, permeia esse debate que, muito além do superficial, é matéria-prima para discussões bem mais profundas. Afinal, quais os limites impostos à arte, partindo de um princípio tão comum, quanto provocativo, que é o da impossibilidade? A arte, em suas múltiplas manifestações, pode ser enquadrada no campo da não-possibilidade? ou a menção a essa tarefa, já é por si só, uma provocação à arte no sentido da tradução de poemas, músicas, histórias, literatura, cinema entre outras, em formas diferentes do material que se diz original?

Tomemos por base a proposição de Santos Filho, a partir da leitura de Borges e Benjamin, de que “traduzir é um ato imanente e gnosiológico” (SANTOS FILHO, 2016, p. 346), e teremos uma máxima que, aplicada aos estudos sobre adaptação entre o literário e o cinematográfico, conduz nossa percepção sobre o traduzir para uma forma de inevitabilidade. O inevitável aqui é proposto como condição inerente ao ato de traduzir, logo, a arte é transfronteiriça. Não cabe em moldes taxativos que possam limitar sua produção, recepção e circulação. Reverberando a discussão para o campo da tradução enquanto essência, o original, tomado sempre como um ponto de referência a ser copiado, precisa ser visto como um ponto equidistante no qual a tradução ganha vida, ao mesmo tempo que dá sobrevida.

Sendo assim, Santos Filho sinaliza que “o original se mostra em inúmeras faces engendrando a sobrevida da obra em suas traduções. É a aproximação entre tradução, imanência e verdade. Nesse sentido, a hierarquia para a qual o original recebe primado sobre a tradução é questionada. (SANTOS FILHO, 2016, p. 345-346), e a sacralização do original se esvai, tornando-se arremedo de um discurso no qual a impossibilidade tenta evidenciar a negação do fazer artístico. Uma negação que é impossibilidade discursiva, mas nunca a essência do fazer estético. Este, por sua vez, ao revelar sua faceta, dá sobrevida ao que se forjou como original e, nesta perspectiva, enfatiza o ato de traduzir como uma ação inspiradora e criativa, conforme Campos propõe:

Tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfiam tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 2004, p.35)

À guisa de ilustração tomemos como exemplo algumas reverberações clássicas da literatura e do cinema, considerando o viés da sobrevida entre uma possibilidade do original e a sua tradução em outros contextos. Ressaltamos que neste ponto, a ilustração é meramente simbólica, não tendo a mesma função comparativa como processo de tradução entre um texto literário específico e sua adaptação fílmica. Vamos a primeira ilustração: a correspondência entre a *Odisseia* de Homero e *Ulisses* de James Joyce⁸ demonstra que a clássica aventura sobre o retorno do (anti)herói, transcende a temporalidade restrita da sua concepção enquanto objeto artístico de um tempo. A narrativa épica do retorno está ali, a ser contada por tempos imemoriais. Não há um impedimento no ato da “tradução” que dá essa sobrevida ao episódio clássico reinscrito constantemente ao longo da história.

Outras representações singulares comprovam essa tendência e, mais interessante ainda, em outros contextos estéticos, onde se percebe, não a tradução, mas o deslizamento da iconicidade de certas figurações, como acontece quando vemos clássicos momentos literários ganhando sobrevida no cinema, numa espécie de transposição incidental que renova a leitura do literário. É o caso emblemático de *Tropa de Elite 2 – O inimigo agora é outro* (2010) de José Padilha. Numa determinada passagem do filme, vemos a recriação da icônica cena shakespeariana do “ser ou não

⁸ Em se tratando das correspondências quanto ao enredo, a *Odisseia* narra a história do retorno do herói épico Ulisses à Ítaca após ter lutado bravamente na guerra de Troia, que durou dez anos. Durante sua ausência, sua mulher Penélope era perturbada por pretendentes que tentavam tomar o seu lugar. Com o auxílio do filho Telêmaco, após mais dez anos, Ulisses finalmente retoma o seu lugar. Já o *Ulisses*, de Joyce, se passa em um único dia, como um drama aristotélico: inicia aos 16 de junho de 1904, às 8h00 da manhã, em uma Martello Tower, em Sandycove, Dublin, com o conflitado intelectual Stephen Dedalus, que havia retornado à Irlanda de Paris, devido à morte iminente da mãe. Concomitante, em termos temporais, mas mais adiante na narrativa, o enredo enfoca o protagonista Leopold Bloom, que sai de casa às 8h00, após o desjejum, porque sabe que Molly Bloom, sua esposa, irá trair-lo em sua casa com seu amante, Blazes Boylan. Por fim, após longo dia, repleto de encontros e desencontros em diferentes lugares de Dublin, a história termina com o retorno de Bloom e Stephen à casa da família Bloom, aos 17 de junho às 3h33 da manhã. Disponível em: <https://www.flch.usp.br/40817>

ser” de Hamlet, após dois jornalistas serem assassinados e queimados pela milícia carioca. Na referida sequência os milicianos reproduzem a filosófica frase da peça de Shakespeare, dita por Hamlet, enquanto seguram a caveira dos jornalistas, numa tradução intertextual que propõe um espantoso dialogismo entre as obras, tornando-as afins, e únicas enquanto retrato artístico da potência do estético.

Em outros casos o percurso de reconstrução simbólica é mais longo, como podemos observar no “trajeto” em que tomamos um *Dom Quixote* parodiando o outrora tempo dos cavaleiros medievais ou até em tempos remotos que antecedem ao Quixote Cervantino, como no caso do controvertido anti-herói *Lazarillo de Tormes*, romance símbolo do gênero picaresco e de autoria anônima. Contextualizada na realidade do teatro brasileiro, esta representação surge transfigurada no célebre João Grilo, recriado por Ariano Suassuna para o teatro em *O Auto da Compadecida* (1957) a partir do texto de Cordel *As proezas de João Grilo* (1932) de João Ferreira de Lima e que ficou conhecido popularmente, na homônima adaptação televisiva/cinematográfica da TV Globo em 1999. Este percurso revela, que o ato criativo é sempre um percurso de tradução onipresente na história da humanidade, não havendo, portanto, uma fronteira encerrada na qual a impossibilidade possa justificar a imposição de limites.

Considerando então as ilustrações mencionadas, é correto afirmar que a partir da confrontação com o discurso da impossibilidade, constata-se a natureza da arte em ir além, afinal, quando nos deparamos com um prefixo tão taxativo quanto o IM- da impossibilidade. Assim sendo, para nos atermos ao que nos propomos como desconstrução de um “conceito” analisando o uso do vocábulo *infilmável* e suas reverberações no campo da tradução cinema/literatura, o In-⁹ que antecede o adjetivo *filável*, se tornou um elemento, ao mesmo tempo de uso banal, e também enigmático, posto seu uso constante – e muitas vezes equivocado – que vai de círculos críticos cinematográficos, resenhas em canais da plataforma de vídeo *YouTube*, artigos e estudos acadêmicos sobre tradução cinema/literatura. No caso, estes últimos, destacam-se com apuro científico que muitas vezes falta ao uso

⁹ O uso alternado da variante do prefixo que ora se apresenta como **Im-** em palavras como Impossibilidade, ora como **In-** em terminologias como Infilável, justifica-se tanto pelo seu sentido morfológico, quanto semântico, equivalentes, conforme destaca o *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Logo, em ambos, há o sentido generalizador de negação proposto pela análise em questão.

indevido feito por “especialistas”. Estes, por sua vez, propostos aqui como integrantes do denominado campo do senso comum.

É sobre o uso de um adjetivo tão capcioso, e ao mesmo tempo aparentemente “trivial”, que discorremos sobre sua noção etimológica como forma de pensar uma linguagem contraditória de seu uso, no campo de estudo das adaptações, perpassando, obviamente, por questões que já estão sendo amplamente discutidas como tradução, adaptação e infidelidade na área que abrange o cinema e a literatura. Tudo isso, para debatermos afinal, a eficácia/ineficácia dos discursos sobre a impossibilidade que traspassa a relação da tradução de um texto literário para a linguagem fílmica. Considerando como ponto de partida teórico, a reflexão de que essa impossibilidade, enquanto “certeza”, seja, na verdade uma mera imposição retórica provocadora de certos dogmatismos rasos sobre duas linguagens artísticas tão diferentes em suas concepções, e que, no entanto, apresentam afinidades históricas e estéticas.

E para entender sua empregabilidade nos estudos a que estamos dedicados, é importante observar a construção morfológica do adjetivo *infilável* para que assim, possamos partir para uma reflexão de seu uso no campo da linguagem literária/cinematográfica. *Infilável* é, portanto, a nível linguístico, um adjetivo que tem, numa de suas poucas definições encontradas num dicionário *online*¹⁰ a seguinte aceção: *Infilável - que por motivos diversos, não se pode filmar*¹¹. Em contrapartida, a busca ao seu correlato antonímico: *filável* revela um resultado mais amplo (ainda que não tão numeroso) em diversos site especializados como o: VOP do Portal da Língua Portuguesa e o *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa* (Volp) da ABL e dicionários físicos como o *Grande dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001).

Logo, esse termo, além de raro (pois se trata de um verbete de uso recente) é bastante amplo e não abarca o sentido essencial que pretendemos discutir em nosso trabalho posto que a intenção ao fazer esse levantamento é analisar os discursos sobre o *infilável* como impossibilidade, para construir um debate no campo acadêmico que possa contrapor a superficialidade argumentativa que se ergue, toda vez que se aborda a adaptação de obras literárias para o cinema, utilizando como

¹⁰ Na intensa pesquisa pelo vocábulo, encontramos mais definições em dicionários virtuais. Até o presente momento, não havíamos localizado nenhuma aceção em um dicionário físico. Já para o adjetivo *Filmável*, as menções foram mais facilmente encontradas em sites como

¹¹ Um dos raros dicionários on-line no qual encontramos a referida definição: <http://www.aulete.com.br/infil%C3%A1vel>

escusa, fatores no trato do texto de origem e sua tradução para a linguagem cinematográfica.

Neste sentido, a partir da definição de *infilável* mencionada pelo dicionário, o que podemos depreender é que essa acepção, parece mais um termo a ser utilizado num contexto da impossibilidade técnica, guardadas as devidas limitações que o sentido dicionarizado provoca. Em outras palavras, o “por motivos diversos” generaliza justamente essa impossibilidade de definição, pois, que fatores seriam esses que impossibilitam filmar algo? O texto em sua essência ou aparatos técnicos que não podem mensurar um componente imagético do texto de origem? São questões que ficam sem esclarecedoras respostas, se partimos da mera definição dicionarizada.

Retomando então, todo esse impasse terminológico, podemos compreender seu sentido, contrapondo-o ao seu antônimo: o adjetivo *filmável*, que, por aproximação antonímica seria: “aquilo que se pode filmar”. Portanto, sem a impossibilidade do prefixo In- anteposto ao vocábulo *filmável*, temos então um conceito que, apesar de ser óbvio em sua significância, mantém o sentido do *infilável* preso a uma indefinição. Ainda mais considerando que o prefixo In-, semanticamente, adiciona a ideia de negação, posto que:

Constata-se facilmente que os prefixos adicionam noções semânticas específicas às bases a que se adjungem. Por exemplo, observamos que os significados das palavras *inacessível*, *indesejável*, *infeliz*, *infiel* etc., são constituídos pelos significados das palavras *acessível*, *desejável*, *feliz*, *fiel*, mais o significado “não”, representado pelo prefixo *in-*; (OLIVEIRA, 2004, p. 50)

Portanto, o In- acoplado à forma escrita *filmável* passa a ser uma construção que nasce a partir do sentido dessa definição primeira da palavra, que dá significado ao que se pode filmar, conforme as buscas recorrentes ao dicionário. Assim, o In- delimita a negação necessária para o sentido último da palavra em questão. Esse viés morfológico também se estenderá aos termos que, para o uso desta tese, serão constantemente retomados, tais como; *impossibilidade*, *impossível*, *impedimento*, *incapacidade*, e suas variações vocabulares de mesmo sentido.

Partimos então para uma observação das partes que compõem a palavra, destacando o referido prefixo como forma de delinear a construção terminológica do conceito que forja a impossibilidade como motivo. De acordo com o *Dicionário Didático de Língua Portuguesa* organizado por Rogério de Araújo Ramos, o In- é um “prefixo

que indica negação”, mas também é “prefixo que indica movimento para dentro” (p. 456). Esses sentidos vão ser construídos à medida que se anexarem ao radical da palavra, pois de acordo com Oliveira (2004), em um trabalho sobre derivação prefixal que consideramos ser importante para analisar o vocábulo em questão: “os prefixos, por terem uma carga semântica pré-determinada, selecionam a base a que se unem” (OLIVEIRA, 2004. p. 15), portanto, essa carga semântica do In- na palavra *infilável* carrega o sentido de negação proposto pela concepção de que é algo que não se pode filmar, da primeira acepção a ser mencionada aqui.

O que não nos impede de pensar os discursos sobre o *infilável* a partir desse movimento para dentro da segunda acepção, afinal, ao movimentar-se no sentido de adentrar, o IN- passa a questionar as limitações da impossibilidade conforme podemos depreender da exposição teórica que justifica esse movimento:

A esse respeito, Câmara Jr. (1971, p.45) argumenta que a significação de um vocábulo não é necessariamente a soma exata das significações dos seus constituintes, pois do todo resulta uma significação geral, que não se decompõe nas significações particulares dos elementos que o constituem. Não há, portanto, segundo o linguista, “motivo de perplexidade se em *impor* o prefixo *in-* não tem a nítida indicação de ‘movimento para dentro’ que apresenta em *induzir* e *imigrar* (...) ou que em *repor*, *reagir* e *reter* o mesmo prefixo varie na sua fluidez significativa”. (OLIVEIRA, 2004, p. 57)

Essa variação, apenas justifica as possibilidades diversas de leitura, que no nosso caso, pode indicar este movimento de negação da tradução da linguagem, ao mesmo tempo que denota a significação de movimento para dentro, numa espécie de aprofundamento latente do que de fato é um processo de tradução, na sua busca por uma essência ao original. Uma volta à dimensão afetiva do original, mas não pelo viés platônico da subalternidade, mas sim pelo desvelar que a tradução faz com a fonte.

A tradução desvela a obscuridade que o texto original preserva (...) [ela] não é, pois, traição. Trata-se, antes, de um expediente que ilumina o original à medida que o desdobra. É um instrumento musical que transforma a cifra em acorde. É como se o original solicitasse tradução, inúmeras traduções, a fim de que o caráter de rascunho receba polimento cada vez maior a cada tradução realizada. (SANTOS FILHO, 2016, p. 348)

Ressalta-se a partir dessa reflexão, que o sentido proposto para o ato da tradução, segue a linha borgeana de pensá-la a partir da concepção do texto como rascunho. Sobre essa questão, Sergio Pastormerlo em *Borges y la traducción* afirma que “los textos originales son borradores que admiten siempre una corrección, y los traductores son quienes tienen la oportunidad de llevarla a cabo sin rendir homenaje

a las manías o a las distracciones del escritor anterior” (PASTORMELO, 2001). Assim, enquanto o sentido de rascunho sobrevier, a correção do original se converte sempre na tradução, com esse movimento que sempre adentra o texto anterior para tornar-se mais polido. Portanto, o In- evoca, por um lado a negação em termos, mas deixa entreaberta a possibilidade de também ser este movimento que internaliza seu sentido, quanto mais profundo ele adentra a imanência do ato tradutor.

O que nos dá uma dimensão do quanto esse movimento para dentro pode ser, também, o movimento da descoberta daquilo que está na essência do original, como uma tentativa de internalizar suas limitações. Uma outra leitura possível tem na ilustração metafórica de Walter Benjamin um paralelo instigante; “os cacos de um vaso” que introduz a leitura do estudioso alemão de modo a contemplar a reflexão que propomos a essa questão:

Assim como os cacos de um vaso, para poderem ser recompostos, devem seguir-se uns aos outros nos menores detalhes, mas sem se igualar, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir configurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, o modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso. (BENJAMIN, 2008, p. 77)

O vaso refeito da metáfora benjaminiana é uma reflexão sobre esses limites impostos, que recriam o sentido da tradução nascida do movimento de retorno ao original, pela restauração de sua essência, através dos cacos que se recompõem no movimento de aceitação sobre o que foi o original como condição de existência para a sobrevivência da tradução. Em conformidade com a reflexão até aqui proposta, ao retomar o cerne da questão etimológica e semântica da palavra *infilável*, passamos a absorver a desconstrução do sentido do In- que caminha para negar, ao mesmo tempo que erguemos a possibilidade de pensar o vocábulo, como um componente que explora os seus limites, para compreender-se na imanência de ser a tradução um ato de múltiplos sentidos, amalgamados entre retorno, recomposição e desconstrução de impossibilidades. Por isso, a necessidade premente em retomar a semântica do prefixo, para solidificar a dimensão formal do *infilável* em suas vicissitudes morfológicas, refletindo o aspecto semântico, que desvela sua construção no âmbito da tradução.

Em sua gramática, Bechara (2001, p. 367) define *in-* como um prefixo latino, que significa “negação”, “privação”, “sentido contrário” e cita os seguintes exemplos: *ilegal*, *incorrigível*, *impenitente*. Para Cunha e Cintra (1985, p. 85),

in- significa “movimento para dentro”: *ingerir, impedir, imigrar, irromper, enterrar*; e “negação”, “privação”: *inativo, impermeável, ilegal, irrestrito*. Já Rocha Lima (1998, p.203) argumenta que “há dois prefixos *in-*, de origens diversas”. Em *incorrer, importar*, por exemplo, há um prefixo *in-* que indica “movimento para dentro” e com este sentido pode assumir a forma *en-*, como em *enterrar, enraizar*. O outro prefixo *in-* expressa “negação”, “privação”, como em *incapaz, incômodo, indecente, inútil*. O *Dicionário Aurélio* (1999) define *in-* como um prefixo latino que significa “negação”, “privação”: *inigualável*. Tem como equivalentes as formas *im-*, *i-* e *ir-*: *impalpável, ilimitável e irredutível*. (OLIVEIRA, 2004, p. 111)

Efetivamente, a construção de sentido da palavra só se completa com a admissão de significação distinta do prefixo, pois, ainda nas reflexões de Oliveira, “o prefixo é definido como um afixo que se antepõe a um radical e tem a função de mudar o sentido da palavra a que se une, formando uma nova palavra; (OLIVEIRA, 2004, p. 12). E essa mudança de sentido é que redefine o adjetivo *filmável* a partir da inclusão de um prefixo que indica aquilo que não se realizou adequadamente, posto sua inerência a uma expectativa criada (parecer), e não a criação por si só (e seu sentido do ser) como um ato imanente da tradução.

Note-se que, para além da discussão de teor morfológico, há um enfoque importante a se destacar na construção do termo, que é uma delimitação da semântica de seu uso, nos discursos em torno do *infilável*. Isto é, a impossibilidade como justificativa para a manutenção de um discurso, passa a ser bem mais que aquilo que *não se pode filmar por fatores diversos*, mas sim, uma impossibilidade discursiva que só se sustenta enquanto representação enunciativa, que limita o papel da tradução, e ignora a profundidade do debate, a termos vazios de um contexto em que equivocadamente, toda obra literária, por possuir determinadas características peculiares, tornariam o processo tradutório um caminho impossível de ser trilhado. Esta dimensão do debate recupera questões delicadas das quais Sánchez Noriega evidencia quando, à guisa de proposição provocativa, compara obras que seriam, supostamente, filmáveis e outras que por “sua linguagem”, seriam tidas como *infiláveis*.

Hay autores modernos –como recuerda Gimferrer (1993: 83), la novelística que desde Proust y Joyce experimenta con el lenguaje y hace de él el objeto estético– que son sencillamente infilmables; es decir, que no se pueden adaptar porque, dicho rápidamente, el valor estético de su obra reside en la materia específica de las palabras y, por tanto, las transformaciones necesarias para la construcción del texto fílmico echan por tierra esos valores. Pero también hay –y esto se suele olvidar demasiado a menudo– mediocres cuentos, novelas y obras teatrales que «ganan mucho» al ser llevadas a la pantalla. Ello es así porque la película resultante, situada dentro del arte cinematográfico y comparada con otras películas, tiene mayor altura estética

que la que posee el texto literario dentro de la literatura y comparado con obras del mismo género. (SÁNCHEZ NORIEGA, 2001, p. 68)

Além da mera simplificação que reduz as diferenças entre cinema e literatura tão-somente a questão dos códigos linguísticos e imagéticos, afirmar a impossibilidade de uma tradução, é cair no erro de impor regras a um campo artístico tão diverso e multifacetado, ignorando seus peculiares processos de intersecção. Randal Johnson em *Literatura e cinema, dialogo e recriação: o caso de Vidas Secas* reforça a questão do reducionismo, ao garantir que:

A diferença básica entre os dois meios não se reduz a diferença entre a linguagem escrita e a imagem visual, como se costuma a dizer. Se o cinema tem dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz, a literatura também não consegue fazer o que um filma faz. (JOHNSON, 2003, p. 42)

Ao aprofundar o debate em torno dos princípios morfológicos do termo, queremos alcançar um nível dialógico mais reflexivo a respeito dessa relação cinema e literatura, já que, de alguma maneira, isso reflete a disseminação dos discursos em torno do *infilável* como resultado do pouco caso que os estudos sobre tradução, deram aos mecanismos de adaptação do texto literário ao cinema, no que concerne a imposição de uma equivocada construção de impossibilidades nascida sob o signo do purismo estético que, vez ou outra, macula de falácias, a história da arte em contextos distintos. Não por acaso, a famigerada expressão *infilável*, ganhou exacerbada presença discursiva e intensos contornos semânticos que ainda ajudam na propagação de discursos sobre hierarquia estética, subalternidade artística e fidelidade textual, como elementos inerentes ao cinema que se produz tendo como base a literatura.

Em suma, muito além da forma em que se posiciona a terminologia até aqui discutida do vocábulo *infilável*, faz-se necessário localizá-lo e, debatê-lo, num espaço discursivo semântico necessário, afinal um impedimento terminológico se mune de várias faces, para delimitar o mesmo problema teórico. Dessa forma, observemos como, ao longo de algumas posições investigativas, o termo se transforma, para indicar, expressivamente, o mesmo sentido. Esses contornos a que nos referimos, são rasteiros no sentido de sua explicitação semântica, já que em um levantamento feito, tanto no campo da crítica acadêmica, como no campo da crítica cinematográfica especializada (aquela que se encontra em sites, blogs ou meios eletrônicos mais acessíveis), o *infilável* é um termo que apresenta uma explicação

incerta ou, até, inexistente no sentido de sua origem. No entanto, é amplamente utilizado, de maneira a definir a impossibilidade como sua palavra-chave, tendo como viés, a fragilidade de um conceito que nasce fadado a ter forma, com prefixos devidamente ornados pela negação, mas não conteúdo suficiente, que o mantenha firme, já que está condenado a tentar combater (em vão?) a arte. Esta, por sua vez, de simples substantivo masculino de 4 letras, se empodera em múltiplas formas através de seus infinitos processos de tradução.

3.3. Os lugares em que fala sobre o *Infilmável*.

Como toda arte que surge sob o signo de contradições, o cinema se lança como novidade, ao mesmo tempo que é visto sob olhares que menosprezam sua relevância. Com um fazer artístico que peca pela novidade do confrontar, é visto como arte, num processo paulatino de reconhecimento, que ainda hoje encontra resistência. A medida que se “apropria” de outras formas estéticas, para ajustar sua identidade, como por exemplo, a sua inevitável filiação ao campo narrativo, o cinema se expande num campo que historicamente já estava consolidado: a literatura. Ao anexar o processo da tradução de textos literários para sua concepção enquanto arte, a linguagem cinematográfica se alimenta da própria aversão que ela cria ao se tornar “parasitária” de um campo, canonicamente, consolidado, como o da literatura.

Mas será sob esse signo “parasitário” da adaptação de narrativas para o texto fílmico, que a consolidação da sétima arte se configurará como uma inexorável imposição estética. Tanto que, no decorrer de sua constituição identitária, o cinema se converte de tal modo, que influencia outras artes e o próprio fazer literário. Ainda que a contragosto dos puristas, o cinema se consolida e, à medida que toma para si, as narrativas literárias, provoca um sentimento de aversão, que não passa de uma presunção descabida. Este purismo disfarçado, ao longo do processo de consolidação da tradução como mecanismo de identidade fílmica, converterá a impossibilidade em uma bandeira que, ao longo do tempo, se transfigurará no *infilmável* enquanto discurso ressentido em torno da força da linguagem do cinema. Essa potência do cinema promove uma revolução de tal modo que, Roman Jakobson em *Linguística, Poética e Cinema* afirma o seguinte:

Assistimos à gênese de uma nova arte. Ela cresce a olhos vistos. Desvincula-se da influência das artes precedentes; começa já a influenciá-las. Cria suas

normas, suas leis e em seguida, com determinação as subverte. Torna-se um poderoso instrumento de propaganda e de educação, um fato social cotidiano, de massa; ultrapassa nesse sentido todas as outras artes. (JAKOBSON, 2007, p. 153)

E toda o poderio dessa subversão, converte o cinema em arte que, ao se colocar na vitrine do campo estético, viabiliza um espaço de confrontação, no qual os discursos em torno do *infilável*, serão alimentados para manter o sentido de hierarquização entre as artes, relegando ao cinema esse papel secundário e contraditório, de ser arte pulsante, mas parasitária da impossibilidade que produz, pela ótica do senso comum, um material estético “inferior”, por isso, subalterno, quando posto em evidência comparativa com a literatura. E será desses lugares, em que o *infilável* surge como proposição taxativa, travestida de verdade absoluta, que os discursos pejorativos reivindicarão seu lugar de no ataque à arte de fazer filmes adaptados.

Na perspectiva crítica de Jakobson, há um apontamento preciso – ainda que direcionado em relação ao cinema mudo/falado - que nos aproxima da visão em torno deste lugar que alimenta o olhar enturvado sobre a tradução cinema/literatura e que o utilizamos como ilustração para dar visibilidade crítica a estes lugares de fala sobre a impossibilidade: no caso, nossa referência é a crítica especializada do cinema. Para Jakobson “a crítica do cinema peca sobretudo por generalizações prematuras. Não se considera que na história do cinema os fenômenos singulares têm um caráter exclusivamente ligado ao tempo, estreitamente limitado do ponto de vista histórico. (JAKOBSON, 2007, p. 156). Será a partir dessa dimensão crítica em torno do papel exercido pela crítica especializada em cinema, que desconstruímos as contradições que se arregimentam em torno da tradução.

É importante salientar que essas contradições a que nos referimos, revelam o uso de alguns subterfúgios discursivos, como: a fidelidade, a partir do raso jogo linguístico em torno da nomenclatura, “traição”; o suposto hermetismo da linguagem literária; as impossibilidades técnicas que inviabilizam a cenografia “fiel”; fluxos de consciências intraduzíveis, dentre outros componentes que sedimentam, a nível superficial, o *infilável* em sua aplicação. Sendo que, quem utiliza o vocábulo, seja no lugar de fala da crítica, seja em raros espaços acadêmicos, do campo dos estudos de adaptação, por exemplo, às vezes, deixa entrever, de maneira variada, uma adaptação como uma eterna impossibilidade. Esta por sua vez, evidenciada sempre como mediação entre o cinema e a literatura, o que nos leva a identificar o mais severo

dos erros em torno dessa discussão, afinal, o diálogo entre o fílmico e o literário não é o *infilmável*. E nem perpassa pela impossibilidade enquanto fato inexorável do processo tradutor. A ressalva aqui é pontual em afirmar que, a tradução entre as linguagens é uma forma de diálogo, e não uma asseveração da impossibilidade.

Ao propor um recorrido sobre estes lugares em que o *infilmável* surge como enunciado taxativo, queremos desconstruir o purismo que vicia as análises críticas sobre as adaptações, ademais, propor um olhar meticuloso sobre o que se produz no âmbito acadêmico que possa minorar os impactos negativos que a superficialidade dos discursos sobre o *infilmável* ainda produzem, ao se falar de cinema e literatura. Para isso, tentamos inventariar estes espaços no qual o *infilmável* surge como palavra-chave em seu uso. Essa sondagem é prévia e objetiva visualizar a aplicação do termo na cotidianidade do assunto abordado, logo, não se trata, neste momento, de adentrar o aspecto analítico do *infilmável*, mas sim, ver sua presença no glossário de estudos sobre adaptação.

Num levantamento a respeito do uso da terminologia e suas variantes (intraduzível, impossibilidade, impedimento, incapacidade...), observamos a presença de dois caminhos propostos para analisarmos as possíveis leituras em torno do termo. O critério em manuseá-los de modo separado, tentando entender suas configurações de origens, quanto a esses lugares em que se fala, nos levou a bifurcação deste caminho analítico. Num primeiro momento, discutiremos o uso da palavra no contexto de estudos do âmbito acadêmico/científico. Em outro momento, passamos a analisar a expressão, num espaço mais amplo de debate, que vão de lugares como a crítica cinematográfica a espaços virtuais de presença mais profusa nos tempos de hoje.

Antes de aprofundar esses caminhos que nos levarão aos lugares de fala sobre a terminologia, ressaltamos, como primeiro aspecto de reflexão, que no campo acadêmico, encontramos diversos autores, no entanto, o critério para cada escolha, perpassa pela diversidade com que o tema se revela, a partir da sua relação com a impossibilidade como evidência discursiva presente em cada fragmento/estudo/resenha analisado. Dos autores do campo acadêmico/científico que estudamos, destacamos os seguintes: Almeida (2014); Lunkes (2016); Gonçalves da Silva (2012); Coutinho (2008) e José Carlos Avellar (2007). Este último, em *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*, faz uma observação pontual a respeito dessa possível concepção de impossibilidade no processo de adaptação, que nos faz refletir da seguinte forma:

A relação dinâmica que existe entre livros e filmes quase nem se percebe se estabelecemos uma hierarquia entre as formas de expressão e a partir daí examinamos uma possível fidelidade de tradução: uma perfeita obediência aos fatos narrados ou uma invenção de soluções visuais equivalentes aos recursos estilísticos do texto. O que tem levado o cinema a literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é **impossível**. (AVELLAR, 2007. p.124, Grifo nosso)

Essa concepção de impossibilidade e suas variantes aplicações no campo acadêmico, ainda se explica de maneira dialógica, pois há no discurso científico, um fundamento razoável de argumentação e mecanismos que explicitam a impossibilidade, mais como um fator epistemológico da linguagem enquanto concepção estética. Isto é, a impossibilidade, conforme enfatiza Avellar, se aproxima de uma certeza no trato da fidelidade entre o caráter literário e o fílmico. Portanto, há na configuração da impossibilidade, uma provocação consciente do ato tradutório, como um processo de recriação, nunca de fidelização.

No entanto, quando apontamos o segundo aspecto reflexivo sobre esses lugares de fala e levamos a discussão para o âmbito, do que aqui chamamos de senso comum (o tipo de pensamento que não foi testado, verificado ou metodicamente analisado), tais como: a crítica especializada em cinema, bem como espaços de debate aproximados que vão de comentários, resenhas de jornais impressos, sites especializados em cultura pop, páginas específicas que são agregadores de críticas como o *Rotten Tomatoes*¹² ou o IMDb¹³, o termo *infilável* perde ainda mais sua presumida capacidade teórica, pois, nestes espaços de debate, ao construir uma fortuna crítica, no qual o cinema é sempre o ponto de partida e a literatura é um plano secundário, por não ser parte integrante de uma análise aprofundada no quesito literariedade, o filme é o objeto primacial da crítica.

Logo, a discussão em torno da adaptação relativiza o debate, pois desequilibra a análise, ao tomar como ponto de referência, o discurso de que um filme não tem a profundidade do literário, portanto, evoca-se um princípio no qual o texto escrito sempre estará sobreposto ao cinematográfico. E, curiosamente, esse tipo de discurso, nas análises fílmicas de textos adaptados, é comum, como veremos mais

¹² Rotten Tomatoes é um website americano, agregador de críticas de cinema e televisão.

¹³ O **IMDb** (Internet Movie Database) é uma das maiores bases de dados online sobre cinema e tudo o que envolve a indústria do entretenimento.

adiante nos fragmentos escolhidos para a ilustração sobre a presença do vocábulo *infilável*.

Destarte, destacamos alguns autores do campo da crítica cinematográfica que fizeram uso do termo *infilável* e analisaremos como a discursividade em torno do termo, se dá em tom superficial, no sentido de seu uso vago, sem aprofundamento ou justificativa do porquê, que o processo de adaptação do livro se encaixa nessa categoria de *infilável*. Os autores e as críticas especializadas são os seguintes: Zeca Camargo em crítica (2010) feita a respeito do filme *Never Let me go*; Bruno Carmelo em resenha (2010) sobre o filme *O barco*; Caderno de Cultura do Estadão em publicação (2016) sobre o filme *Quando as luzes se apagam*; Marcel Plasse em publicação (2016) a respeito de uma adaptação do livro *Jogo Perigoso* de Stephen King; Luísa Pécora em crítica (2013) sobre o filme *A viagem*; o canal Rosa Magnética, que faz uma análise do filme e livro *Duna*. Ressaltando que, em todas essas menções, a referência é exclusiva ao uso da terminologia *infilável*, utilizada como contraponto impeditivo no processo de tradução entre literatura e cinema, bem como suas reverberações contraditórias no que diz respeito a sua taxativa aplicação terminológica como mecanismo de impossibilidade.

Conforme o exposto até este ponto, começamos no campo acadêmico, problematizando o *infilável* e seu uso a partir da exemplificação de fragmentos de algumas pesquisas teóricas, considerando que, para analisar sua aplicação, não nos centramos unicamente no vocábulo *infilável*, mas também em termos equivalentes utilizados como sinônimos, nos textos estudados. A saber: impossível, impossibilidade, intraduzível, não-tradução, fidelidade/infidelidade, dentre outros. É importante ressaltar que, as análises dos fragmentos que seguem, ainda não têm por intuito aprofundar a discussão em torno dos discursos sobre o *infilável*, mas sim, observar seu uso em trabalhos sobre a tradução, enquanto ato adaptativo.

Fabiana Abi Rached de Almeida (2014) em um trabalho dedicado a analisar a adaptação da obra literária *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar propõe as seguintes considerações:

[...] nenhuma questão foi tão discutida quanto à relação entre cinema e literatura e nenhuma discussão desviou-se tanto do que realmente importa como esta. Qualquer transposição, a de um rosto para uma música, como propôs Virgil Thomson em seus retratos musicais, a de uma pessoa para palavras, como propôs Gertrude Stein, a de um livro para um filme, ou a do cinema para a literatura, é feita por meio de uma relação crítica e não por uma **impossível** reimpressão da obra em outro suporte. Porque nenhum

suporte é neutro e porque a expressão artística assim o exige, ler, ver, pensar, contar é criticar. Não esqueçamos a imagem formulada por Fernando Pessoa: o espelho reflete certo porque não pensa (ALMEIDA, 2011, p. 47. Grifo nosso).

Destacamos neste fragmento que Almeida, ao analisar a relação cinema/literatura, utiliza o termo impossível no sentido de asseverar que a relação nesse processo de transposição de um suporte para o outro, não é neutra, logo, há uma impossibilidade de reimpressão de um objeto artístico em outro. Aqui não se pode afirmar que o *impossível*, utilizado no fragmento, seja no sentido de confirmar a impossibilidade da tradução, mas sim, uma impossibilidade no sentido de uma obra ser pura e simplesmente a reimpressão de outra. Neste caso, Almeida defende a ideia de que, o que há entre uma obra e outra é uma relação crítica que filia ambas as obras neste sentido. Assim, o termo *infilmável*, ainda que não apareça evidenciado como signo linguístico, se apresenta como uma forte posição de contrariedade da pesquisadora, no que concerne a asseveração de que existem obras que são *infilmáveis*.

Do mesmo modo, a pesquisadora Thaís Maria Gonçalves da Silva em *Reflexões sobre adaptação literária de uma obra literária* (2012) segue as proposições de Almeida, ao tecer considerações sobre a impossibilidade da fidelidade no processo de adaptação, o que já deixa entrevisto, em sua proposta, que um texto literário, ao ser transposto para outro formato, não é a representação fiel da obra de chegada, mas sim, uma tradução crítica e criativa da mesma. Assim, ela opina sobre este processo:

Levando em consideração os diversos pontos de vista expressos por críticos no decorrer do tempo, podemos ver que a adaptação cinematográfica de uma obra literária foi ganhando autonomia. ***Agora se admite que tentar representar fielmente uma obra em outro meio é impossível***, e até mesmo o conceito de se manter o “espírito” do livro no filme é considerado algo subjetivo e abstrato. ***Não é possível*** considerar numa adaptação o filme como cópia em outra mídia do livro; a obra cinematográfica é uma tradução criativa e crítica da obra literária e, portanto, deve ser considerada uma obra por si só, que não vê no livro um molde ou meta, mas um ponto de partida de um processo complexo que admite e prevê mudanças (SILVA, 2012, p. 198, Grifo nosso)

Em um trabalho sobre a adaptação fílmica de *Watchmen* (Quadrinhos)¹⁴, proposto por Diego dos Santos Lunkes (2016) exemplificamos o uso tanto do termo *infilável* e a expressão “seria impossível de ser filmado” nos seguintes fragmentos:

Em outras palavras, a obra fora projetada para a mídia dos quadrinhos e seria, portanto, **infilável**. Em 2009, no entanto, o *infilável* foi filmado pelo diretor Zack Snyder, resultando em um longa-metragem. (LUNKES, 2016, p. 11)

No documentário *A Paisagem Mental de Alan Moore* (2008), o autor de *Watchmen* (1986) declara que se quadrinhos forem vistos somente em relação a filmes, então o melhor que eles jamais serão é filmes que não se movem. O autor também comentou que, a partir de *Watchmen* (1986), preferiu se concentrar em aspectos que somente os quadrinhos podem atingir. Nesse sentido, para o autor, *Watchmen* (1986) **seria impossível de ser filmado**. (LUNKES, 2016, p. 63, Grifo nosso)

As referidas citações utilizam-se do termo *infilável* e impossível para, num primeiro momento, afirmar que, mesmo projetada para um tipo específico de obra de arte e, tendo um peso, supostamente, carregado da ideia de ser *infilável*, *Watchmen* foi adaptado, num jogo linguístico proposto pelo pesquisador como forma de desconstruir a própria aura de obra não filmável, ele assevera: “o *infilável* foi filmado”. Essa afirmação consolida e já contrapõe a citação seguinte, quando o uso do verbo no futuro do pretérito (SERIA), junto com o termo “impossível” confirma que o, até então, material *infilável* foi adaptado para o cinema, mesmo “contrariando” o autor da obra de partida e sua constante menção a inviolabilidade dos quadrinhos no sentido de sua tradução para outro formato.

Quando outra pesquisadora, Angélica Coutinho (2008) discute o tema sobre as adaptações das obras de Raduan Nassar, ela o faz, utilizando a terminologia *intraduzível*, como vemos a seguir:

Já os livros sobre narrativa que se dedicam ao assunto em um ou outro capítulo, costumam apontar para textos que são adaptáveis e os que não são adaptáveis. Umberto Eco diz que a história e o enredo são sempre passíveis de tradução para outro sistema semiótico: ou seja, a trama em si a maneira como ela é estruturada, a ordem dos eventos. O que é **intraduzível** é o discurso, já que a narrativa literária, utiliza-se da palavra impressa como meio de expressão e o cinema utiliza-se de mais do que palavras, da imagem, dos ruídos, da música, da montagem. Por isso, Eco aponta para a dificuldade e, até mesmo, a impossibilidade da tradução de textos baseados em epifanias e no fluxo de consciência. Ou seja, o que dificultaria a tradução são os textos baseados em interioridades mais do que em exterioridades. Por quê? Porque um filme narrativo é basicamente baseado em ação, acontecimentos

¹⁴ Apesar desta tese dissertar sobre obras literárias em trânsito para o formato cinematográfico, no exemplo em questão, que é um texto em HQ, seu uso é para ilustrar a utilização terminológica da palavra *Infilável* e vocábulos afins.

sucessivos, organizados numa relação de causa e efeito. (COUTINHO, 2008, p. 2, Grifo nosso)

No sentido de se aproximar à concepção de tradução, Angélica Coutinho propõe uma leitura mais reflexiva sobre o processo de adaptação, ressaltando uma certa impossibilidade de tradução. No entanto, essa impossibilidade vem condicionada à tradução de interioridades como fluxos de consciência em uma narrativa literária. Assim, a autora nos faz refletir se esta impossibilidade, na verdade, não seria apenas uma questão de perspectiva, afinal, um monólogo interior numa narrativa de densidade literária mais impactante, não pode ser tida como impossível de ser filmada, mas sim, que ela pode apresentar um certo grau de dificuldade técnica na construção fílmica, mas nunca uma impossibilidade em termos.

Ainda nos âmbitos de estudos com mais “apropriação” sobre o tema, é comum vermos a legitimação do discurso sobre o *infilável* surgir, permeado de contradições. É o que podemos observar quando Doc Comparato em *Da criação ao roteiro: teoria e prática* discorre sobre a adaptação:

Adaptação implica escolher uma obra **adaptável**, isto é, que possa ser transformada sem perder qualidade, e nem todas as obras se prestam a esse gênero de trabalho. Um exemplo típico de adaptação impossível é a obra *Ulisses*, de James Joyce, uma vez que o que a caracteriza são os pensamentos íntimos, os acontecimentos mentais de uma personagem. Mesmo assim já houve tentativas de aproximação à obra de Joyce pela via cinematográfica. Ao fim e ao cabo cada livro é um desafio para o roteirista. A adaptação implica certas limitações criativas, uma vez que o roteirista deve levar em conta o conteúdo da obra. Os ambientes, as personagens, as intenções e o universo do autor original. Tais limitações podem ser positivas e dar asas a uma obra substancialmente superior à original. Tudo depende do talento do roteirista e de seu conhecimento do material adaptado. (COMPARATO, 2009, p. 353-354, grifo do autor)

Num primeiro momento, nos chama a atenção o uso da terminologia “adaptável”, o que reforça a linguagem do *infilável* enquanto discurso, deixando implícito a ideia equivocada de que existem obras “inadaptáveis”. Comparato ainda reforça, dizendo que “nem todas as obras se prestam” à adaptação. Isso nos leva a outra observação, que é o exemplo que ele dá de “adaptação impossível”, relacionando sua impossibilidade ao fluxo de consciência da narrativa. E um terceiro ponto a ser analisado é que, mesmo taxando a obra de James Joyce como “impossível” de ser adaptada, ele menciona que já houve “tentativas”. E por fim, ele enfatiza que a tradução, neste sentido, é um desafio, mas que existe a possibilidade de que essas supostas “limitações” sejam ponto positivo. Novamente ele discorre para

o equívoco, ao atrelar ‘limitações’ ao processo adaptativo e, reforçar que pode haver a possibilidade de uma obra ser “superior à original” caindo no falaz erro da hierarquização estética entre cinema e literatura.

Como ilustração para essa proposta, abrimos parênteses a partir de duas leituras de textos literários (fragmentos) como forma de evidenciar o quanto a impossibilidade, como justificativa teórica, é vulnerável, pois põe em relevo a possibilidade do ato tradutor pelo viés da criatividade, sem que para isso, haja uma diminuição valorativa tanto do texto fonte, quanto da possibilidade do material resultante da adaptação. Para isso, propomos as seguintes leituras: num primeiro momento, destacamos um fragmento do romance *Chove nos campos de Cachoeira* de Dalcídio Jurandir. A referida obra, publicada em 1941, é o romance de estreia do escritor paraense, e se configura a partir de uma narrativa em prosa que carrega na poeticidade uma marca que torna o grandioso, ou para usar a terminologia de Aquino e Pressler (2016) “de linguagem poética singular”.

Nunca adaptada para o cinema¹⁵, a obra dalcidiana narra o início da trajetória do personagem Alfredo em busca de uma vida melhor na cidade grande e se tornou o primeiro volume da série de romances do Ciclo do Extremo-Norte. O fragmento a seguir, integra o capítulo I, intitulado “A noite vem dos campos queimados”:

Voltou muito cansado. Os campos o levaram para longe. O caroço de tucumã o levava também, aquele caroço que soubera escolher entre muitos no tanque embaixo do chalé. Quando voltou já era bem tarde. A tarde sem chuva em Cachoeira lhe dá um desejo de se embrulhar na rede e ficar sossegado como quem está feliz por esperar a morte. Os campos não voltaram com ele nem as nuvens nem os passarinhos e os desejos de Alfredo caíram pelo campo como borboletas mortas. Mais para longe já eram os campos queimados, a terra preta do fogo e os gaviões caçavam no ar os passarinhos tontos. E a tarde parecia inocente, diluída num sossego humilde e descia sobre os campos queimados como se os consolasse. Voltava donde começavam os campos escuros. Indagava por que os campos de Cachoeira não eram campos cheios de flores, como aqueles campos de uma fotografia de revista que seu pai guardava. Ouvira Major Alberto dizer à D. Amélia: campos da Holanda. Chama-se a isso prados. (JURANDIR, 1995, p. 15).

Trata-se de uma passagem com típica caracterização do texto literário no sentido do encontro, entre sua forma e seu conteúdo, e a sensação metafísica da

¹⁵ Da obra do escritor marajoara, o curta-metragem *O Chalé é uma Ilha Batida de Vento e Chuva* (2019) é um documentário de Letícia Simões é o único registro cinematográfico conhecido referente ao icônico escritor. Em outros ambientes artísticos, o autor tem o seu romance *Chão dos lobos* (1976), adaptado para o teatro na forma de “roteiro cênico [como] um dos resultados da oficina teatral (...) entre 2009 e 2014 com um grupo de professores e alunos de uma escola pública de ensino médio no bairro de Terra Firme, na periferia de Belém.” (BOLLE, 2021, p. 174)

passagem que nos toma o espírito, no ato da leitura, pelas reflexões conscientes do narrador, ao descrever esse fluxo de consciência do pequeno Alfredo. Com relances de tons puramente poéticos e uma linguagem que se configura por sua extensa profusão vocabular e intensidade de sensações, o fragmento é de fato um colírio de sentimentos propostos no ato de ler e experienciar o narrado, pela perspectiva de um Alfredo que volta dos campos queimados, carregado de melancolia envolta pelo tatear do seu caroço de tucumã.

Agora, como contraponto a esta ilustração, o mesmo não se pode dizer quando o texto literário é baseado numa sequência narrativa mais direta. Sendo mais suscetível de uma tradução no sentido de ser o elemento narrativo uma das bases fundamentais para entender a popularização do cinema, a partir das adaptações, posto que a raiz narrativa é um pilar que sustenta o cinema como um todo. Para que o contraponto seja efetivo em sua ilustração, utilizemos como fragmento padrão, para justificar nossa tomada de posição, outra abertura de romance: trata-se do livro *O selvagem da ópera* de Rubem Fonseca, publicado em 1994. O livro é, na sua composição literária, uma mistura de roteiro de filme, biografia e romance e narra, ficcionalmente, a vida e obra de Carlos Gomes. O capítulo que abre o romance, intitulado “A partitura rasgada”, já nos dimensiona no teor descaradamente cinematográfico da obra:

Vultos aparecem na tela escura, pouco nítidos, mas logo percebe-se que uma mulher luta para se livrar de um agressor maior e mais forte. Ela não pede ajuda, apenas dá um gemido rouco quando recebe a primeira punhalada no seio. As trevas da noite escondem o rosto da mulher e o do assassino. Outra punhalada. Mais outra. E outra. As pernas da mulher cedem e ela se ajoelha. Carlos acorda. Levanta-se, trêmulo. Não é a primeira vez que tem esse pesadelo, que sempre o enche de horror. Abre a janela. O céu cor de chumbo indica que o dia está prestes a raiar. Seu irmão Juca já se levantou. Carlos se veste rapidamente. Hoje os dois irmãos vão viajar para São Paulo numa turnê artística. (FONSECA, 1994, p. 7)

Tido como um romance que exemplifica perfeitamente a mescla entre a linguagem fílmica, a partir da aparente condição de roteiro, com claras marcações textuais que indicam a cenografia do espaço de cena, a descrição da ação e um texto que sublinha as características de um autor, com sua marca textual solidificada na objetividade. O fragmento em questão, sinaliza para uma escrita fílmica, na qual a linguagem, aparentemente, se encontra “mais formatada” para o ato da tradução. O que, ressalta-se, não tem relação com simplicidade narrativa, mas sim propostas narrativas distintas, em suas concepções literárias. A idealização essencial do

romance de Rubem Fonseca é objetivamente entrelaçada ao fazer cinematográfico, conforme acentua Rebeca Alves nessa passagem do estudo *Uma pluralidade singular em O Selvagem da Ópera*:

Trata-se, então, de um romance cujo pano de fundo é o cenário histórico de meados do século XIX, ilustrado por importantes personalidades brasileiras como d. Pedro II, Visconde de Taunay e André Rebouças, e outras figuras internacionais do mundo operístico, como Verdi, Puccini e Wagner. O narrador, anônimo, assume o papel de biógrafo do compositor Carlos Gomes (1836-1896), com um objetivo muito específico: ver seu trabalho nas telas de cinema. Ele mesmo afirma tratar-se de um texto que servirá de base para um filme de longa-metragem. Ou seja, a trama ficcional gira em torno dessa ambição do narrador, que atribui ao enredo certa preocupação com o processo cinematográfico e com a linguagem específica desse suporte. É válido ressaltar, no entanto, que tudo não passa, na verdade, do projeto ficcional do romance. (ALVES, 2013, p. 16)

Evidentemente que, longe de insinuar qualquer comparação com relação ao malfadado critério do hermetismo literário, expediente muito utilizado através dos discursos em torno do *infilável* quando se mede qualitativamente (e equivocadamente) dois textos de linguagens tão diferentes quanto cinema e literatura, o que queremos ressaltar com as referidas ilustrações comparativas, que tomam como exemplo, as introduções de *Chove nos campos de Cachoeira* de Dalcídio Jurandir e *O selvagem da ópera* de Rubem Fonseca, é a condição do texto literário enquanto linguagem que proporciona, ao mesmo tempo, as sensações que lhe competem enquanto linguagem metafórica de uma passagem intensa de *Chove nos campos de Cachoeira*, e a objetividade fílmica de uma descrição de cena que nos empurra narrativa adentro, no texto clássico e impactante de Rubem Fonseca. Logo, o critério da potência linguística que sustenta a impossibilidade como justificativa crítica à construção fílmica, a partir do componente literário, se desfaz pela obviedade, ao analisarmos fragmentos que revelam infinitas possibilidades de leituras.

Em contrapartida, quando mudamos o foco e passamos a evidenciar o lugar de fala sobre o *infilável* de um campo de análise mais distante dos estudos acadêmicos, nos é revelado uma leitura controvertida do uso da palavra, afinal, no campo da crítica cinematográfica, um terreno sempre mais aberto ao uso indiscriminado do termo - até pelo fato de as adaptações cada vez se popularizarem mais - é possível observar alguns usos do termo *infilável*, sem um critério preestabelecido. A seleção das menções não está ferrenhamente atrelada a uma metodologia de pesquisa predeterminada por nosso trabalho, mas sim, são utilizadas mais como ilustração do uso equivocado do termo *infilável*.

Começamos então pela evocação da palavra nos títulos grandiloquentes dos artigos/resenhas, mas pouco esclarecedores, e por vezes, nem mencionados no conteúdo textual. No caderno Cultura do Estadão, temos o seguinte título: *Terror coloca em xeque o **Infilmável***¹⁶. Num texto que fala sobre a cinematografia do diretor James Wan, a reportagem utiliza a menção ao *infilmável* mais no seu sentido da captação fílmica em questões como: O que filmar? Como filmar? Mas nunca o termo é associado a ideia de adaptação literária, apesar da evocação de possibilidade que a produção constrói, afinal ela “põe em xeque” a negação de que não se pode filmar. Ao final da matéria, não fica claro se essa ameaça de xeque se converte em xeque mate - para usar uma simbologia linguística aventada pelo título. Em outras palavras, não há sustentação argumentativa no texto, que de fato exemplifique o porquê que a narrativa fílmica põe em xeque a impossibilidade do adaptar.

Já o jornalista Zeca Camargo, experiente analista de filmes no campo da cultura pop, ao resenhar sobre a adaptação do filme do escritor Kazuo Ishiguro em seu blog no G1, apresenta - além da presunçosa chamada de matéria: *O “infilmável”* - a seguinte afirmação:

Não é nem uma excelente adaptação – acho. Como o próprio Ishiguro já disse em entrevistas, seus livros são “**infilmáveis**” (apesar do aclamado “Vestígios do dia” atrevidamente desmentir isso). Por isso mesmo, se a transcrição dessa história poderosa para o cinema é boa, fiel, atenciosa aos detalhes, não importa. Tudo isso é irrelevante, diante da força do original. (CAMARGO, 2010. Grifo nosso)

Observa-se que, no fragmento, além de mensurar a qualidade do filme no sentido de sua fidelidade ou não, Camargo usa a estratégia de tomar o discurso do autor do livro, como texto de partida, para validar sua fala e a qualidade do filme enquanto produto adaptado. Cita, inclusive, outro trabalho do escritor que passou pelo processo tradutório para o cinema. Neste segundo caso, ele qualifica positivamente a referida tradução. Para finalizar sua crítica, diante do fragmento escolhido para reflexão, ele utiliza o termo *Transcrição* para referir-se à adaptação e, em seguida, diz o quanto tudo isso é irrelevante pois, ao final, o original (neste caso, o livro) é taxado como algo com qualidade superior, posto que a adaptação parece não haver transcrito a força do material que lhe serviu de base. Novamente surge aqui a faceta da fidelidade como critério analítico. A respeito dessa crítica, é interessante que notemos

¹⁶ Neste segmento discursivo da tese, optamos por utilizar o negrito na palavra, como forma de evidenciar a contradição de seu uso taxativo nos títulos das matérias, sem, no entanto, haver uma reflexão meticulosa de sua aplicação, conforme veremos na seção.

o quanto o termo, ainda que semanticamente entendível como crítica, nunca sai do superficial. As análises apenas reproduzem o mesmo discurso da suposta força que o material literário tem sobre qualquer adaptação.

Outro exemplo do uso do termo no campo da crítica cinematográfica diz respeito ao resenhista Bruno Carmelo e sua análise sobre o filme *O barco*, intitulada: *Cine Ceará 2018: Petrus Cariry explica como adaptou um conto "infilável" em O Barco*. No texto, feito para a divulgação do Cine Ceará e publicado no site Adoro Cinema, ele faz a seguinte afirmação:

Esse filme partiu de um conto de três páginas. Era fantástico, mas **infilável**. Era como um delírio". Assim o diretor e roteirista Petrus Cariry descreve a adaptação de *O Barco*, primeiro longa-metragem apresentado na mostra competitiva do 28º Cine Ceará - Festival Ibero-Americano de Cinema. (CARMELO, 2018, Grifo nosso)

Aqui a palavra está vinculada a expressões como “delírios” e “fantástico”, o que reforça a crença equivocada em torno do *infilável* a partir da caracterização de ser algo impossível de ser feito, afinal convencionou-se aqui, a infeliz ideia de que tudo que tem a marca do fantástico ou do delirante, é tido como algo de grande complexidade sendo, portanto, difícil de ser recriado numa linguagem como o cinema. Ainda que o avanço tecnológico possa contrapor essa crença, ela ainda serve para “justificar” os maneirismos do discurso sobre o *infilável*. Além de estar atrelado a esses componentes, outro fator que chama a atenção, é que, novamente, o termo *infilável* é tão-somente utilizado sem aprofundamentos epistemológicos, descrições ou explicações teóricas que nos convençam do porquê, que tal material que deu origem ao filme, seja tido por *infilável*.

Inclusive, se levarmos a consolidação da palavra em seu uso, e pararmos para refletir sobre a terminologia em sua forma e sentido, pelo viés da obviedade, o material literário já passou pelo processo de adaptação, o que, em termos, já desarma a essência da impossibilidade, posto que a realização da obra, já tornou o material filmável. Claro está, que optamos por não percorrer pelo trajeto da obviedade morfológica do termo, justamente porque nossa intenção, nesta tese, é refletir sobre os mecanismos que ajudam na construção dos discursos que enredam a impossibilidade como uma suposta certeza que tenta “desautorizar” o processo de tradução literatura-cinema.

Em outra matéria veiculada na internet, intitulada *Diretor do terror o espelho adaptará livro “infilável” de Stephen King para a Netflix*, o termo novamente evidencia seu mau uso por quem o aplica. No site Pipoca Moderna, ao se referir a adaptação do livro *jogo Perigoso* de Stephen King para o cinema, Marcel Plasse faz a seguinte observação:

Publicada em 1992, a história acompanha uma mulher, algemada numa cama durante um jogo sexual, que se vê imobilizada e sozinha, numa cabana no meio da floresta, após seu amante morrer de ataque cardíaco. Por conta da premissa, passada parcialmente na imaginação da protagonista e difícil de ser retratada num longa-metragem, sem esquecer de suas terríveis cenas brutais, “Jogo Perigoso” era considerado **infilável**, ao menos pelos investidores que sistematicamente recusavam produzir sua adaptação, apesar da popularidade dos filmes baseados em obras de King. (PLASSE, 2016, Grifo nosso)

Alguns componentes importantes aqui a serem destacados. Primeiro, a relação entre a premissa no texto literário se passar na imaginação da protagonista, o que já reproduz, no texto de Plasse, outra crença equivocada, pois infere-se, a partir de sua proposição, que toda narrativa literária com a premissa basilar fincada no fluxo de consciência de algum personagem, caracterizando o narrado com a tonalidade psicológica seja *infilável*, conforme explicita no trecho: “por conta da premissa, passada parcialmente na imaginação da protagonista e difícil de ser retratada num longa-metragem” (PLASSE, 2016).

No entanto, o argumento não se sustenta e cai por terra, pois já temos adaptações de livros que partem de uma premissa, não apenas aprofundada em seu nível de consciência do personagem, como bem mais complexa, quanto ao seu aspecto narrativo organizacional. E aqui o mencionamos, unicamente, à guisa de exemplificação: é o caso do clássico *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis. O filme homônimo foi adaptado para o cinema por André Klotzel em 2001.

Outro elemento interessante na matéria de Marcel Plasse é essa relação do mercado com essa caracterização do *infilável*. Investidores se recusariam a produzir tal obra, porque ela tida por *infilável*. Então aqui temos a justificativa mercadológica de, quanto mais complexa for a obra, mais difícil sua realização, pois ela, aparentemente, vai requerer mais investimento. Obviamente que nos tempos atuais, esta não é uma tônica inviolável na indústria do cinema, pois temos exemplos pontuais de obras literárias que ganharam tradução para o cinema, obtendo um sucesso estrondoso como são os casos da saga *Harry Potter* de J. K. Rowling e a trilogia *O senhor dos anéis* de J. R. R. Tolkien. Inclusive, a consolidação exitosa dessas

narrativas contemporâneas, ajudam a confirmar outro argumento que não se sustenta como impossibilidade para a tradução, afinal, o sucesso das referidas adaptações desautorizam qualquer tese que esteja vinculada ao temor pelo seu alto valor de produção.

Outra análise crítica que perpassa pela menção ao termo, é da colunista Luisa Pécora. Neste caso, a resenha tem como base um filme que foi adaptado a partir de seis narrativas. É o que nos diz Pécora em texto que analisa a adaptação que resulta na superprodução *A viagem* e publicado no portal IG:

Muitos diretores se assustariam com a tarefa de adaptar para o cinema um romance que reúne seis histórias ambientadas em diferentes épocas e que foi descrita por seu próprio autor como “*infilável*”. Não é o caso dos irmãos Lana e Andy Wachowski, da trilogia “*Matrix*”, que voltam às salas brasileiras nesta sexta-feira (11) com “*A Viagem*”, versão cinematográfica do complexo livro “*Cloud Atlas*”, escrito pelo britânico David Mitchell e lançado em 2004. (PÉCORA, 2013, Grifo nosso)

Novamente a crítica usa a estratégia de dar voz ao autor do livro, para reforçar sua complexidade no que diz respeito a tradução da obra para o cinema. Esse reforço sobre o nível de dificuldade é pontual em nos fazer observar como o tema do *Infilável* continua sendo visto sempre a partir de uma perspectiva rasa, sem o devido aprofundamento teórico. Um ponto que chama a atenção neste texto de Pécora é que ela aprofunda um pouco mais sua análise, a ponto de fazer menção as escolhas narrativas feitas a partir do texto-base. Como podemos, por exemplo, perceber quando ela fala:

Em seu livro, Mitchell organiza as histórias de forma cronológica, mas em duas partes, interrompendo as narrativas na metade e retomando-as depois, na ordem inversa. Assim, “*Cloud Atlas*” começa e termina com a história do advogado doente – um formato que se mostrou inviável para os cineastas, que não queriam que o público reencontrasse o protagonista do primeiro segmento apenas no final do filme, horas depois. (PÉCORA, 2013)

Em seguida ela aborda as estratégias dos autores do filme:

O trio de diretores optou, então, por retalhar o enredo e intercalar as seis histórias o tempo todo, levando o espectador de 1849 para 2144 e de volta a 1936 num simples corte de edição. Para reforçar a mensagem básica do filme, de que tudo está conectado e todas as ações individuais têm consequências no passado, no presente e no futuro da humanidade, Tykwer e os Wachowski decidiram dar vários papéis aos mesmos atores, que com auxílio de muita maquiagem mudam de visual, faixa etária e até sexo conforme transitam pelas diferentes épocas. (PÉCORA, 2013)

No caso desta crítica, houve um cuidado maior em ilustrar os mecanismos que giram em torno das concepções sobre o *infilável*. A autora foi além, e nos entregou uma análise bem mais elaborada no que concerne a argumentação relativa a tradução entre texto literário e filme. Diferente, por exemplo, do caso a seguir, no qual o autor, ainda que com boas intenções, lança mão de um título no qual o *infilável* é destaque, mas na prática, a resenha, que trata do filme *Duna* (2021) de Dennis Villeneuve, simplesmente ignora o uso da terminologia nos seus mais de 10 minutos de duração. Trata-se de um vídeo¹⁷ do canal Rosa Magnética do YouTube¹⁸. O vídeo, intitulado *Duna – Conheça o livro que inspirou o “infilável” filme de 2021*, se dedica a nos apresentar o livro *Duna* (1965) de Frank Herbert.

No formato de um monólogo narrado por Rafael Almeida, e uso de imagens referentes ao livro e filmes adaptados sobre *Duna*. Sem a presença de uma figura contando-nos suas impressões críticas (como é de praxe na maioria dos canais que fazem resenhas), o vídeo, ao longo de seus 11 minutos, discorre sobre o texto literário e as duas adaptações do livro. Uma que não vingou, na década de 1970, e que ficou conhecida como “um dos melhores filmes de ficção científica que jamais aconteceu” de acordo com o canal. A empreitada, que teve a frente o cineasta Alejandro Jodorowsky, que não vingou, é o ponto central dos comentários:

O projeto foi cancelado devido ao orçamento em constante crescimento e os receios dos produtores de Hollywood ao risco. Mas embora nunca tenha sido filmado *duna* de teve um impacto significativo pois não afetou apenas o panorama do cinema. (ROSA MAGNÉTICA, 2021)

A outra adaptação abordada no vídeo é a recente produção dirigida por Denis Villeneuve que, segundo a fortuna crítica, foi bem aceita tanto quanto obra cinematográfica, como obteve aprovação por sua “fidelidade” ao trabalho de Frank Herbert. É justamente esse o ponto em torno da fidelidade que a crítica do canal Rosa Magnética evidencia em um dado momento de sua análise e nos chama a atenção.

Um dos grandes desafios para as adaptações de *Duna* é manter a sua **fidelidade** ao mesmo tempo criar uma experiência sensível de forma que não seja restritiva para o público casual. Para chegar a este equilíbrio são necessárias algumas alterações de dialogo passagens expressões e esse

¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NZOjPSyf6D8>

¹⁸ Como parte do processo de escolha para tornar o panorama de críticas cinematográficas analisados mais diversos, optamos por incluir a resenha de uma plataforma de vídeos como o YouTube, dimensionando o alcance do uso do termo *infilável*, bem como evidenciando que, na atualidade, os canais que se dedicam a análises de filmes se multiplicaram que não se pode ignorar, para um trabalho de levantamento de dados como o nosso.

fato certamente não agrada os faz mais puristas (ROSA MAGNÉTICA, 2021, grifo nosso)

Embora, ao longo de sua abordagem, o canal não mencione o termo *infilável*, pomposamente apontado no título do vídeo, as marcas de sua discursividade no trecho mencionado mensuram sua presença, pois destaca novamente o controvertido uso da fidelidade como presença constante nas análises críticas entre livro e filme, assim como retoma um olhar coerente já proposto por Luisa Pécora no qual, há uma necessidade de equilíbrio na relação tradutória entre as linguagens literárias e fílmicas. Mais que manter sua fidelidade, enquanto *leitmotiv* para a impossibilidade do não filmar, é necessário tornar a experiência sensível da obra, em uma viagem subversiva com necessárias alterações, o que, “certamente” incomoda os mais puristas, conforme finaliza o comentário no vídeo.

Quanto a aplicação do termo *infilável*, como podemos observar, das resenhas mais rasas a textos críticos mais argumentativos, percebemos que, no seio da crítica cinematográfica que invade os canais da cultura pop, há uma forte presença do uso do *infilável* enquanto instância vocabular, mas sem o devido manuseio de seu sentido, de modo mais cuidadoso. O que no geral, nos leva a constatação de que os lugares nos quais se fala do *infilável*, há ainda uma forte presença dos lugares-comuns. E suas leituras, nos fazem observar que as crenças equivocadas sobre o processo tradutório cinema/literatura permanecem cheio de vícios, tais como: a fala do autor do livro sobre como o texto é difícil, o processo de adaptação no que concerne a roteirização, o nível de investimento que tais obras recebem para serem produzidas, entre outros discursos forjados que não aprofundam o tema, como o espaço acadêmico visto anteriormente, e ainda fazem um desserviço ao reproduzir essa segmentação entre as linguagens fílmicas e literárias, utilizando como porta-voz o *infilável* enquanto vocábulo esvaziado de uma prática epistemológica.

3.4. As origens do *infilável*: um percurso histórico

Quando Noriega afirma que “hay un permanente diálogo entre cine y literatura en tanto que ambos medios expresivos se fecundan mutuamente a la hora de idear nuevos modos narrativos. La búsqueda de historias en los textos literarios se remonta a los mismos comienzos del cine” (SÁNCHEZ NORIEGA, 2000, p. 32), a utilização do termo fecundar não está aí por acaso. A fecundidade é como uma necessidade

ontológica de ambos. O ser e o parecer da relação cinema/literatura precisam ser revistos no sentido de evidenciar que ambos são condicionados por sua própria construção signíca e histórica, sendo assim necessários a partir de uma perspectiva dialógica e não como componentes isolados. Logo, essa necessidade de existir por si só, não é fruto de uma herança anteriormente composta, mas sim de uma reconstrução da linguagem a partir das relações de representação histórica do cinema, com as várias formas do devir, fincados no espaço das possibilidades.

Por isso que, ao evidenciar o espaço das possibilidades neste devir, queremos propor uma condição aparentemente contraditória, mas que possui seu valor discursivo: a afirmação de que o cinema nasce da impossibilidade. A alegação não pretende ser uma verdade absoluta. Pelo contrário. É factual enquanto aspecto da historicidade. Afinal, nasce da negação do devir, porque a história nunca ambiciona prever as realizações das possibilidades. Assim foi ao longo dos tempos: o falar era impossível; o escrever era impossível; o fotografar era impossível, e o filmar era impossível. O resultado é a subversão dessa negação. Assim, o cinema, como as outras artes, surge na contramão das expectativas, e justamente por isso, surpreende enquanto resultado criativo. Ao ser questionado sobre o que é cinema, Bernardet é provocativo, conforme nos conta Galhardo (2020):

O que é cinema? Jean-Claude Bernardet (1980), em seu opúsculo homônimo, conclui com certa lamúria: “você não sabem. Eu também não” (p. 187). Justificando ainda, com uma boa dose de ceticismo, “com certeza, não é possível responder a tão pretensiosa pergunta”, devido ao grande número de possibilidades que esta mesma questão oferece. (GALHARDO, 2020, p. 28)

O jogo provocativo, na verdade, nos serve para mensurar o cinema e sua trajetória de incógnitas. Com um percurso histórico que é tão controvertido quanto discrepante, no que diz respeito a sua aceitação, o cinema surge atrelado às outras artes, consolidando sua vinculação a esta essência interartística que o simboliza como uma estética que tem na imagem, sua peculiaridade soberana, mas evidencia em outras frentes, sua natureza conciliadora que converge para outras artes. Em suma, o cinema se transforma num emaranhado de possibilidades nascidas à luz de outras linguagens. Para Brito, o cinema é:

Uma arte heterogênea que soma características básicas das outras modalidades de arte existentes, um autêntico compósito que sintetiza em si mesmo, entre outras coisas: a plasticidade da pintura, o movimento e o ritmo da música e da dança, a (pseudo)tridimensionalidade da escultura e

arquitetura, a dramaticidade do teatro e a narratividade da literatura. (BRITO, 1995, p.12)

Sendo assim, de todas as artes que convergem para essa herança do cinema, enquanto estética nascida sob o signo de outras dimensões artísticas, a literatura é a que se revela a mais próxima do fazer imagético cinematográfico, já que, além do fator narratividade, ela arregimentará, junto com o cinema, uma nova dimensão do ato narrativo enquanto força para se contar histórias. O panorama das artes não só se consolida no transcurso do século XX, como se converte numa potência criadora, pelo ato do narrar. Mesmo quando o narrável silencia e torna a experiência de contar uma dolorida expressão de assombro, com os acontecimentos da centúria mais conturbada da história recente, o cinema e a literatura buscam maneiras de narrar o inenarrável de nossa trajetória.

Narrar através do silêncio do cinema mudo ou fazer poesia em tempos de guerra, se converteram em uma tônica que, respectivamente o cinema e a literatura sedimentaram como força potente do fazer artístico. Neste sentido, ressalta-se essa parceria entre o literário e o cinematográfico como pontos de referência para entender a gênese do cinema e a consolidação da arte literária. Para Cleomar Pinheiro Sotta em *Das letras às telas: a tradução intersemiótica de Ensaio sobre a cegueira*:

Uma das parcerias interartísticas mais notórias talvez seja a estabelecida entre a literatura e o cinema. Desde que a sétima arte veio à luz, inúmeros filmes foram buscar inspiração em narrativas literárias e transformaram muitas delas em roteiros cinematográficos. O elemento fundamental comum a ambos, que possibilita a aproximação, é a estrutura narrativa, pois tanto um texto em prosa quanto um filme, em última instância, apresentam uma história que ocorreu a alguém (personagem) em um determinado momento (tempo) e local (espaço). Se por um lado essas duas manifestações artísticas apresentam esses pontos de encontro e se mostram bastante próximas, por outro, não se pode esquecer que ambas são artes autônomas, dotadas de regras próprias de produção e recepção, ou seja, cada uma possui a sua identidade. (SOTTA, 2015, p. 155)

E essa identidade que caracteriza ambas em suas peculiaridades discursivas, encontra nas manifestações sobre o *infilável* um terreno fértil para equívocos em torno de suas potencialidades. É o que acontece quando, na relação interartística que move o cinema e a literatura, o tema da adaptação surge como alegação de uma suposta condição parasitária que o cinema tem, ao se “nutrir” das narrativas literárias para criar seus produtos cinematográficos. É na esteira dessa equivocada proposição que o *infilável* surge, como um curioso ponto de contradição, pois, ao reduzir o

cinema a uma impossibilidade do ato de filmar, o discurso menospreza fatores diversos envolvidos na relação histórica entre as linguagens objetos dessa discussão.

Mais que relação estética, cinema e literatura irmanam a condição de ser fonte inspiradora entre suas produções. Seja quando, no advento do cinema, este, passa a se valer de narrativas literárias para construir suas histórias, seja quando, ao final do século XX, a literatura começa a percorrer o caminho, no qual o cinema é a fonte inspiradora para mudar o *status quo* do fazer literário. Em outras palavras, a história do cinema e da literatura estão imbrincados numa relação de mutualidade. E o mecanismo da tradução entre um e outro, não por acaso, também está atrelado a esse percurso histórico.

Afinal, mal nasce o cinema (1895) e já temos uma primeira adaptação, no ano seguinte (1896), que consta nos compêndios da história e, de certo modo, contradiz, em termos, a própria acepção do *infilável*, se considerarmos toda a etimologia e sentido proposto para seu uso nos tempos atuais. Temos duas adaptações como pioneiras do processo de tradução. A primeira, em 1896. Ela data de 1896 (...) chamada *Arrosage public*, originalmente publicada em HQ no ano de 1885. No cinema foi transmitida com o nome *L'Arroseur*, dirigida pelo precursor francês Georges Méliès. (FRIZERO, 2023). No mesmo ano, a adaptação baseada num livro também é registrada.

Trilby e o Pequeno Billee, em 1896, é o primeiro de que se tem registro. O curta, de apenas 22 segundos, recria uma cena do livro, escrito pelo francês Gerald du Maurier e muito famoso na época. O cinema ainda estava dando seus primeiros passos: o primeiro “filme” da história (na verdade uma vinheta de alguns segundos, sem som) havia sido lançado em 1885. No ano seguinte, obras de ficção começaram a ser adaptadas. Logo nos anos seguintes, vários títulos importantes da literatura chegaram aos cinemas, a maioria com duração de poucos segundos ou, no máximo, alguns minutos. (CORDEIRO, 2018)

E num caminho mais esclarecedor, salientamos que essa contradição a que nos referimos do uso do termo *infilável* está justamente em seu tom enigmático pois, ao mesmo tempo em que o termo carrega em si uma taxativa afirmação de negação (como vimos na sua concepção morfológica) ele nos faz retomar a ideia equivocada de um texto literário ser um imenso material artístico hermético de “profunda leitura”, não passível de ser “traduzido” para uma linguagem de cunho tão popular, como diz

Sanchez Noriega sobre uma das dimensões da linguagem cinematográfica e sua afinidade ao sentido de espetáculo.

Simplificando lo imprescindible, el cine de los orígenes tiene tres dimensiones: la documental de las «vistas» Lumière, en la que el aparato se comprende como instrumento científico de reproducción de la realidad; la espectacular, desarrollada por la escuela de Brighton, por Méliès y tantos otros, que desarrolla los espectáculos de feria, el trucaje y el ilusionismo; y la narrativa que, presente en los anteriores, se consolida definitivamente hacia 1910 y alcanza su madurez básica con Griffith. (SANCHEZ NORIEGA, 2001, p.66)

É este parâmetro do carácter espetacular do cinema que nos faz tecer considerações sobre sua linguagem ter um cunho mais popularizado. Ainda em defesa deste posicionamento, Sanchez Noriega, quando trata da questão da suposta inferioridade estética tida como uma forma anacrônica de se comparar cinema e literatura, afirma o seguinte:

Por el contrario (com relação a literatura), el cine surge en el espacio social de los espectáculos de feria –y, de modo más marginal, en el elitista de una clase intelectual atenta a las novedades– que se dirigen a las clases populares; por tanto, inicialmente, se sitúa fuera de los ámbitos artístico, cultural o académico. Prácticamente hasta los años sesenta del siglo XX no logra –y de modo limitado, pero significativo– el reconocimiento social e intelectual que tiene la literatura. (SÁNCHEZ NORIEGA, 2001, p. 67)

Assim, o caráter popular se produz a partir dessa perspectiva, o que não quer dizer que todo cinema em suas origens, tenha esse direcionamento a respeito de seu possível sentido popular. Mas como estamos lidando com o tema das adaptações, um outro ponto importante que deve ser destacado é que, nos primórdios, o cinema adaptado estava relacionado diretamente a este sentido de popularização, pois de acordo com Vera Follain em entrevista ao programa *Cidade de leitores*, o cinema nasce do espetáculo. E como Guy Debord propõe “o espetáculo é ao mesmo tempo parte da sociedade, a própria sociedade e seu instrumento de unificação” (DEBORD, 1997, p. 14).

Em *O (contra) cinema de Guy Debord*, Davi Galhardo traz essa perspectiva de se pensar o cinema a partir da própria cinematografia de Debord, mas sob o viés de sua devida importância enquanto espetáculo:

Na modernidade o cinema mostra-se imediatamente inovador por servir-se das conquistas das artes que lhe são anteriores, ao passo em que lhes expande. Assim, o cinema pode ser considerado a arte central das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção, justamente pelo fato de levar essa possibilidade expressiva, esse “fazer

sentir” que permeia todas as demais artes, ao seu estágio mais elevado. (GALHARDO, 2020, p. 27-28)

Portanto ao mesmo tempo em que o cinema comuta das vantagens de ser uma arte que se engaja, a partir de outras, ele também se evidencia como parte dessa sociedade que nasce fadada a espetacularizar as representações, pois celebra a arte narrativa a partir de sua espetacularização. Se nos atermos a essa intrínseca relação espetáculo e advento do cinema, torna-se pontual refletir justamente naquilo que o próprio Debord discute com relação ao sentido do espetáculo por si só.

O espetáculo, compreendido na sua totalidade, é simultaneamente o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um complemento ao mundo real, um adereço decorativo. É o coração da irrealidade da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui o *modelo* presente na vida socialmente dominante. Ele é a afirmação onipresente da escolha *já feita* na produção, e no seu corolário – o consumo. A forma e o conteúdo do espetáculo são a justificação total das condições e dos fins do sistema existente. O espetáculo é também a *presença permanente* desta justificação, enquanto ocupação principal do tempo vivido fora da produção moderna. (DEBORD, 1997, p. 16)

Portanto, retomando o que antes havíamos vislumbrado sobre essa essência da espetacularização, a aproximação do cinema à literatura acontece a partir de alguns pontos que são: as lições de como narrar e o sentido comercial proposto pelas obras adaptadas. Em outras palavras, Figueiredo sugere (guardadas as devidas acepções diversas) que, por serem obras que já faziam parte do imaginário popular, as obras literárias selecionadas, ao passar pelo processo adaptativo, carregam em sua expressão artística, um teor que varia dependendo do tempo de sua produção, mas que arregimente, em seu calabouço de possibilidades, componentes dentre os quais se destaque o objetivo que vê no sucesso alcançado pela adaptação. Justamente este caráter comercial advindo dessa proximidade que a literatura poderia proporcionar para além dos fatores: espetáculo, lições e filiações narrativas e a “memória ficcional ampliada” como sugere a autora ao destacar as relações entre cinema/literatura. Essa dimensão de proximidade revela as aproximações entre as adaptações e o caráter popular do cinema em seus primeiros passos.

Obviamente que, com o incremento das tecnologias e outras mudanças significativas, o cinema passa a se expandir no campo das adaptações, abarcando não apenas textos de cunho popular da literatura, mas obras mais tidas como

herméticas. É neste ponto de transição entre um cinema que adapta obras mais populares e outras de teor mais complexo, que se sedimenta o sentido de projeção dado, tanto a obra que ainda não passou pelos processos adaptativos, como àquelas que passaram pelo crivo da adaptação, mas não resultaram em produtos de receptividade satisfatória. Isso se dá, porque o espaço entre o Ser e o Parecer dos processos de adaptação e a essência do *infilável* está na sua consolidação enquanto processo adaptativo, pois o *infilável* se sustenta nesse entrelugar¹⁹ movediço da (im)possibilidade, daí a complexidade de gerir uma terminologia que só se sustenta enquanto processo que acontece no tempo presente de sua existência entre o Ser e o Parecer.

Observa-se o que já havíamos proposto anteriormente: o cinema e a literatura reduzidos no campo da adaptação a uma mera comparação sobre capacidade hermética, revelando assim um certo grau de hierarquização e marginalização estética equivocados, afinal, estamos diante de obras em formatos distintos, daí a necessidade de observar essa contradição que pode ser resumida em aplicar a palavra *infilável*, mas nunca tentar revelar o que ela tem de simplificadora no sentido de sua inserção no campo de discussão a respeito das adaptações literárias.

Historicamente, o *quando* e o *onde* o termo *infilável* nasceu não possui registro de uma data específica. É uma informação de difícil alcance, pela extensão da pesquisa num emaranhado de possibilidades. O que teríamos de concreto, quanto a essa questão é, no máximo, uma aproximação no que diz respeito a adaptação enquanto processo de tradução entre as linguagens. Isto é, há uma ação do traduzir como fato concebido de possibilidade, que é o caso do já mencionado ato da adaptação em si. Neste caso, é a tradução do citado *Um conto de natal* de Charles Dickens é que dá o pontapé para a primeira adaptação. Esta adaptação, ao tornar realizável o processo de tradução entre o texto literário e o cinema, pôs em marcha um mecanismo que, com o passar dos tempos, passaria a ser alvo de críticas e

¹⁹ O conceito de Entre-Lugar, cuja grafia pode ser com ou sem hífen, foi apresentado pela primeira vez por Silviano Santiago na década de 70 a partir de sua reflexão sobre o intelectual brasileiro perante a dominação dos referenciais estrangeiros. (...) O entre-lugar (...) é um conceito que aponta para um determinado arranjo espacial que se caracteriza por ser fronteira, ou seja, ao mesmo tempo em que separa e limita, permite o contato e aproxima. É local daqueles que estão de passagem e em movimento buscando os afetos e as razões para se enraizar e permanecer. É lugar de estranhamento e ao mesmo tempo potencializador de identidades. É onde se manifesta de forma mais dinâmica a diversidade de ideias e valores, por isso é propulsor de unidades de posturas. É o lugar cujo horizonte sempre está mais além e aquém, mas é também onde o vazio de significados cobra o estabelecimento de sentidos possíveis. É sombra e luz e algo mais (FERRAZ, 2014, p. 30)

purismos que engendrariam o malfadado termo que hoje “torna irrealizável” uma adaptação, do ponto de vista da discursividade em torno do mesmo.

Neste sentido, é válido perceber que essas crenças têm um cunho histórico ou estético, pois se disseminam de modo a construir tabus que mantêm o discurso raso de separação qualitativa entre o cinema e a literatura. Isso não apenas alimenta a disseminação dos conceitos de impossibilidades, como desconfiguram a essência do componente de interseção aos estudos referentes a tradução literatura e cinema. E que foram demasiadamente impostos ao longo da jornada do cinema até sua consolidação, em meados do século XX, quando a sétima arte logra alcançar uma posição de destaque, com certa legitimação frente às outras formas estéticas. Sánchez Noriega revela pontos importantes em torno das origens relacionada ao cinema:

En el momento del nacimiento del cine, la literatura disfruta de un incuestionable estatuto dentro del mundo de la creación, de la cultura y de la universidad; en una sociedad con grandes masas analfabetas, las obras literarias se dirigen a las clases con alto nivel sociocultural. Por el contrario, el cine surge en el espacio social de los espectáculos de feria –y, de modo más marginal, en el elitista de una clase intelectual atenta a las novedades– que se dirigen a las clases populares; por tanto, inicialmente, se sitúa fuera de los ámbitos artístico, cultural o académico. Prácticamente hasta los años sesenta del siglo XX no logra –y de modo limitado, pero significativo– el reconocimiento social e intelectual que tiene la literatura. (SÁNCHEZ NORIEGA, 2001, p. 67)

Considerando a junção deste contexto histórico e a constatação da adaptação como fator que enfatiza a potência do realizável, no processo de tradução cinema/literatura, infere-se que, em termos pragmáticos da ação do realizar, o *infilável* surge fadado a uma sustentação vulnerável, pois, o simples fato de adaptar o texto de Charles Dickens já configura uma demonstração da impossibilidade como um mero discurso engendrado que ignora, sobremaneira, a essência do fazer artístico envolvido na tradução. No entanto, para sermos mais pontuais no que diz respeito a subjetividade dos discursos sobre a terminologia, destacamos, a seguir, algumas considerações necessárias para entender a discursividade do *infilável* e do que se pretendeu medir como impossibilidade para a tradução.

No ensaio *O que levou e o que leva o cinema à literatura* de Cesar A. Zamberlan há um elemento que é evidenciado como parte necessária para entender a relação cinema e literatura, a partir do ponto de vista de sua filiação narrativa. Ainda que o registro das primeiras adaptações seja tão recente à fundação do cinema enquanto

advento de seu nascimento, o teor narrativo que configurará a nova linguagem não surge como potencial para sua caracterização. Conforme afirma Zamberlan “Num primeiro momento, o invento cinema surge como a possibilidade de reproduzir imagens em movimento.” (ZAMBERLAN, 2014, p. 249). Somente com o passar dos anos, mais especificamente na primeira década do século XX, é que o cinema começa seu processo de apropriação da linguagem narrativa, que a literatura tem como pilar de sustentação. Sobre essa aproximação, Ismail Xavier (2003, p. 66-67) pondera que:

O movimento do cinema em direção ao narrativo-dramático, mais preocupado com mensagens, faz parte da luta pela legitimação do espetáculo popular, seu esforço de enobrecimento naquela conjuntura, o que de fato se ligou à mudanças na formação de público e à conquista de novas esferas da sociedade para além dos trabalhadores iletrados. Ao mesmo tempo, definiu uma inscrição mais decisiva do cinema no conceito de representação da tradição burguesa, de modo a instalar essa dimensão de continuidade que ata o cinema ao teatro (XAVIER, 2003, p.66-67).

Esse processo de legitimação mencionado por Xavier potencializa a dimensão do cinema narrativo para consolidação de seus aspectos linguísticos, o que configura a relevância dessa relação interartística, que se fortalece e ganha status para uma fecundação que se efetiva através da conjunção de seus mecanismos tradutórios. Toda essa reflexão, amparada pelo viés histórico, solidifica um contradiscurso necessário, no que concerne ao *infilável*, pois, mais que legitimar-se como espetáculo, e solidificar o seu teor narrativo, o que se percebe neste processo de afirmação do cinema, enquanto arte, é sua inviolável relação de filiação à literatura como arte da palavra. Cesar A. Zamberlan efetiva essa validação ao afirmar que:

Foi, portanto, para se legitimar, enquanto espetáculo popular, que o cinema se tornou mais narrativo e, para tal, não tinha como fugir às formas narrativas que o precediam, no caso, o teatro e a literatura. Num primeiro momento, é esse o motivo que leva o cinema à literatura. E essa aproximação visa tanto à construção da linguagem cinematográfica, por meio de “empréstimos” de expedientes literários, como o aproveitamento de narrativas literárias que passam a ser adaptadas para o cinema, seja pela necessidade de legitimação, visto que estas obras tinham apelo e legitimidade popular, seja pelo aproveitamento de estruturas narrativas mais longas e já desenvolvidas. Começamos pelos “empréstimos” dos expedientes literários. (ZAMBERLAN, 2014, p.251-252)

Retomar essa dimensão histórica do cinema em seu amadurecimento, enquanto arte fincada no aspecto narrativo, é uma necessidade epistemológica. Em especial no que vincula-se à desconstrução do *infilável*. Sobretudo porque faz com que o atual contexto discursivo em torno do *infilável*, se torne uma posição

controvertida de fala, já que, na relação filial que legitima o cinema e fortalece o próprio fazer literário, o ato tradutor que leva a literatura às telas é, na sua configuração, parte essencial da legitimação da sétima arte. O que converte a falácia da impossibilidade num contrassenso que vai de encontro a potência do fazer cinema a partir dos “empréstimos” que enriquecem a narrativa e dá sobrevida ao campo estético de modo geral.

Outra dimensão que configura a adaptação como contraponto necessário para contestação desse lugar da impossibilidade, está presente no levantamento de dados históricos sobre adaptações de obras literárias. O número superlativo de traduções de obras inviabiliza, de certo modo, o discurso que converte em “fracasso” uma tradução, utilizando como subterfúgio o já amplamente mencionado fator “fidelidade”. A discursividade do impossível se nutre ainda mais da violação do estatuto estético quando se molda pelo lugar-comum no qual se afirma, categoricamente, que tal obra “não cumpriu seu objetivo e ficou aquém do livro”. Subentende-se, nesse viés falacioso, que a obra fílmica fracassou, porque “não cumpriu” com o papel de ser uma reprodução do livro, o que é um ledor engano, afinal, como vemos debatendo ao longo dessa tese, a tradução entre o literário e o cinematográfico não é um processo de reprodução, mas sim de recriação estética.

Na esteira dessa crítica ao falacioso discurso, gerada a partir da evocação ao *infilável*, propomos uma breve enumeração de dados que desvelam numericamente o quanto as adaptações literárias são onipresentes ao longo da história e tornam mais potente a reverberação do cinema, enquanto ato criativo legitimado como porta-voz de uma linguagem, que ao longo de seu desenvolvimento, foi-se tornando peculiar. E neste sentido, constituindo assim, em uma gramática cinematográfica que bebe na fonte do literário e com ele se amalgama para dar sobrevida a personagens e narrativas clássicas de nosso imaginário cultural.

O levantamento que tomamos por base foi feito por Cesar A. Zamberlan e tem como objetivo consolidar, nesta tese, nossa dinâmica de pensar o estatuto da tradução cinema/literatura, a partir de seus potenciais componentes que se contrapõem a banalidade do uso do *infilável*, enquanto justificativa para evidenciar uma impossibilidade que inexistente como fato. Como critério para repassar o levantamento optamos por citar pelo nome do autor, posto que a enumeração por títulos de obras tenderia a uma extensão dos objetivos desta ilustração. Dos autores que pertencem ao cânone, William Shakespeare se destaca com 670 filmes

adaptados; Charles Dickens, por sua vez, tem 235 adaptações; Alexandre Dumas pai tem em torno de 190 traduções de suas obras ao cinema; Honoré de Balzac possui por volta de 130 adaptações, enquanto Júlio Verne tem 120 obras adaptadas; já Émile Zola foi adaptado 80 vezes.

Ainda que não venha citado no estudo, Miguel de Cervantes é outro escritor que tem um número grande de adaptações. Para termos uma dimensão exata, tomemos como exemplo “apenas” a adaptação de *Dom Quixote* que gira em torno de 65 adaptações catalogadas²⁰. No contexto brasileiro, o levantamento de dados de Zamberlan apresenta o seguinte panorama:

Entre os escritores mais adaptados ao cinema no Brasil, despontam José de Alencar, 36 vezes, segundo o IMDB, e Nelson Rodrigues que foi adaptado 34 vezes. A título de curiosidade, Machado de Assis, o maior escritor brasileiro, sucessor de José de Alencar e dos outros românticos, só foi ser adaptado em 1939, e, ainda assim, num curta-metragem, dirigido por Humberto Mauro e baseado no conto “Apólogo da agulha e da linha”. O curta foi produzido pelo INCE, Instituto Nacional de Cinema Educativo, criado em 1936. Dos nove romances de Machado de Assis, o primeiro a ser adaptado foi *Helena* e para a televisão em 1952. (ZAMBERLAN, 2014, p. 260)

Considerando os dados expostos de maneira breve, nossa pretensão, com essa dimensão quantitativa de adaptações, não foi apenas evidenciar, através de números, o processo de tradução, mas sobretudo, destacar que a história do cinema é genuína em seu percurso histórico e, portanto, não se reduz aos usuais pontos destacados em torno de sua potência imagética, ou que a linguagem cinematográfica seja uma estética inferior ao status da literatura. Outro fator estatístico que, se não interfere potencialmente no que diz respeito a terminologia e suas extensões de sentido, pelo menos torna evidente o quão a adaptação cinematográfica, a partir da literatura, é um recurso que transcende o aspecto da historicidade e estabelece sua marca enquanto pilar da cinematografia. Estamos nos referindo aos importantes dados propostos por Linda Seger que estimam o quantitativo de adaptações a partir de premiações importantes como o Oscar e o Grammy:²¹

Muitos filmes vencedores do Oscar e do Emmy são adaptações: 85% dos premiados pelo Oscar na categoria melhor filme são adaptações. 45% de todos os filmes feitos especialmente para TV [conhecidos nos EUA como

²⁰ Como parte integrante da presente investigação, posteriormente, a obra *Dom Quixote* terá um espaço mais detalhado em torno dessa estimativa de adaptações, em seção exclusiva dedicada a analisar a obra de Miguel de Cervantes sob a perspectiva do *infilável* como objeto desta tese.

²¹ Dois grandes prêmios cobiçados por artistas do cinema e da televisão.

movie-of-the-week, m-o-w] são adaptações, e 70 % dos ganhadores do Emmy vêm desses filmes. 83% de todas as minisséries são adaptações, e 95% das minisséries vencedoras do Emmy são escolhidas dentre essas adaptações. (SEGER, 2007, p.11)

Essa informação se robustece com o registro de João Batista de Brito de que “na história do cinema o número de adaptações ultrapassa de (*sic*) muito a quantidade de filmes com roteiros originais” (BRITO, 2006, p.143). o que ratifica a importância que as adaptações têm no âmbito histórico do cinema. Neste sentido, queremos demonstrar, com estes levantamentos, que a arte de adaptar o texto literário para o cinema é um percurso que transcende qualquer fronteira na qual a imposição de normas tenta encerrar possibilidades tradutórias.

Portanto, ao levantar contextos, dados e reflexões históricas sobre o cinema, a literatura e o uso inadequado do vocábulo *infilmável* nas discussões sobre tradução, pretendemos analisar, pelo viés histórico, que, mais importante que entender os mecanismos de tradução entre cinema e literatura, o *infilmável* precisa ser entendido a partir de sua condição de discurso engendrado pela fragilidade do impossível enquanto abstração, e não como concretude taxativa em suas impossibilidades.

3.5. A tarefa de traduzir o *infilmável*

Todos os apontamentos teóricos em torno do *infilmável* trazidos à luz, sob as perspectivas que discutem a validação de um discurso forjado de “conceito”, dissecam a etimologia e a semântica do vocábulo, e evidenciam os lugares no qual se cunha a palavra e que, por fim, perfazem o trajeto histórico de sua inserção nos discursos construídos sobre a impossibilidade, nos trazem de volta – por uma necessidade de reflexão teórica - a uma questão vital desta tese: a filiação da linguagem cinematográfica ao literário. Ainda que possuam raízes históricas de hereditariedade, conforme Sánchez Noriega afirma: “literatura y cine están condenados a existir, fecundarse mutuamente, dialogar entre sí y entretejerse”. (SÁNCHEZ NORIEGA, 2001, pp. 65-66), são linguagens artísticas diferentes. Reiterar essa certeza, é uma das formas de desconstruir qualquer ilusão de que ambas devem ser avaliadas como se fossem idênticas em forma e conteúdo. Não o são. E isso se notabiliza mais, se nossas reflexões definem com exatidão o aspecto da escrita presente em cada um deles. Enquanto no texto literário, existe uma forma consolidada por excelência no âmbito da linguagem, no cinema, essa aproximação ao escrito é o roteiro

cinematográfico, este espaço de transitoriedade para a construção da linguagem do cinema.

No campo da tradução, aqui entendida a partir da natureza da adaptação entre cinema e literatura, acreditamos que entender estes espaços da composição do roteiro enquanto etapa preliminar, mas pontual para os encaminhamentos estéticos do produto fílmico, é compreender a tarefa de traduzir o *infilável* tomando como ponto de referência a posição estratégica do roteiro, com relação ao aspecto da tradução do literário para o fílmico, e a possibilidade de vê-lo enquanto espaço de mediação da linguagem, a partir de uma posição de discursividade.

Neste sentido, ressaltamos que, ao inserir na discussão a condição mediadora do roteiro, a pretensão é vê-lo enquanto artefato discursivo sobre o *infilável*. Em outras palavras, o roteiro como primeiro elemento a considerar o texto fonte em suas particularidades sobre a realização. Logo, considera-se a proposição em torno deste gênero híbrido (é guia? É literário?) uma forma de pensar a “primeira” leitura do texto literário e suas possibilidades em gestação. portanto, a intenção é discursiva, porque evidencia que a imposição do *infilável* tem, neste primeiro passo, um mecanismo para sua ruptura, afinal, ao buscar uma solução para o “irrealizável”, a primeira evidência de que é possível, está na escrita do roteiro. O que virá depois, é consequência da produção e todo seu espaço de tomadas de decisões práticas para que se obtenha um produto cinematográfico acabado.

Neste percurso entre o literário e o fílmico, a ressalva em torno do roteiro é uma condição de esclarecimento, para deixar explícito algumas importantes considerações sobre o papel intermédio da sua escrita no plano discursivo. A saber: a) o roteiro é parte de um trabalho coletivo e não deve ser pensado de forma isolada, sendo, portanto, um estágio do processo gigantesco de realização do filme; b) como decisão mercadológica, a produção de um filme, em geral, delimita a condição do roteiro ao espaço estético-criativo. Ainda que esse espaço não seja, por vezes, o objetivo principal, já que as “intromissões” em sua escrita são possibilidades relacionadas ao aspecto de arrecadação financeira com o filme produzido; c) na maioria das vezes, o mercado cinematográfico reduz a potência estética do roteiro, às vicissitudes do narrado, pois potencializa seu olhar sobre um produto, e não uma obra artística.

Logo, uma das essências do cinema enquanto espetáculo está na intenção primeira da produção de um filme e sua natureza mercadológica, posto que, o que se quer fazer é um filme, e não um livro falado ou visualizado. Por isso a importância de

pensar as representações do roteiro neste entrelugar que divide literatura e cinema. No que se refere ao gênero Roteiro ele nos é assim apresentado no Dicionário, no verbete atrelado ao Cinema: “texto que resulta do desenvolvimento do argumento de filme, vídeo, novela, programa de rádio ou televisão, peça teatral etc. dividido em planos, sequências e cenas, com as rubricas técnicas, cenários e todos os diálogos” (HOUAISS, 2001, p. 2477). Entretanto, o que nos ocupa neste momento não é seu sentido dicionarizado, mas sua configuração estética. Neste caso, a partir de uma definição pontual dessas representações, Jean-Claude Carrière em *A Linguagem do Cinema*, alude às diferenças entre o fazer literário e cinematográfico, a partir da seguinte proposição a respeito do roteiro:

O roteiro não é o último estágio de um percurso literário. É o primeiro estágio de um filme. (...) Um roteirista tem que ser muito mais cineasta do que romancista e precisa ter em mente o tempo todo que o que ele escreve está fadado a desaparecer, que uma metamorfose indispensável o espera. (...) Em algum momento do processo, o roteirista deve ser capaz de se distanciar da devoção pelo seu trabalho, transferindo todo o seu amor para o filme. Assim, quando ele sair do estúdio, no último dia de filmagem, será capaz de olhar para as cestas de lixo sem nenhum pinga de amargura”. (CARRIÈRE, 2006. p. 132)

Nesta reflexão, o cineasta francês deixa claro que, mais que a composição linguística, a literatura e o cinema devem ser tidos como tarefas que têm objetivos distintos e, portanto, mecanismos distintos de produção. Enquanto a primeira se vale das palavras como um possível último estágio de recepção estética por parte de um leitor, a linguagem cinematográfica de um texto adaptado nasce a partir de uma base (um hipotexto segundo Barthes) que deverá ser a primeira etapa de uma composição que tem em outros elementos o seu sentido de construção coletiva. Essa dimensão revela o quanto essas diferentes formas estéticas se aproximam justamente pela distância que as tornam peculiares em seus espaços de criação e recepção. No rastro dessa reflexão, João Victor de Sousa Cavalcante reflete sobre as adaptações:

Dentro dessa perspectiva, podemos compreender as adaptações fílmicas como operações de tradução intersemiótica, nas quais não apenas o trânsito dos signos é evidenciado, processo evidente em qualquer processo de comunicação, mas também de articulações críticas entre estatutos de linguagens distintos, heterogêneos, que põem em relação temporalidades estéticas separadas diacronicamente. Tal relação fabrica uma dimensão do comparável entre original e tradução, entre texto-fonte e adaptação, esse comparável reside em relações de parentesco entre as obras, de diálogo e influências mútuas, e não em termos de transposição objetiva e fiel. Ou de causa e efeitos. (CAVALCANTE, 2019, p. 41)

Portanto, além da compreensão desse processo de tradução intersemiótica, o que podemos apreender desse mecanismo de trânsito entre o literário e o cinematográfico, é seu caráter de comparabilidade. O que não deve ser confundido com a transposição *ipsis litteris* que condiciona uma obra, à famigerada fidelidade de um ao outro. Ainda que, na contemporaneidade, a fidelidade seja um pretexto artificioso bastante combatido, Cavalcante faz questão de ressaltar que é, no tratamento epistemológico, que essas noções de fidelidade se alimentam para disseminar estereótipos que ainda hoje se evidenciam nos estudos sobre o processo de tradução:

Essa herança linguística sobrevive em diversos discursos, acadêmicos e do senso comum, apesar dos estudos em tradução considerarem esses conceitos datados e ineficazes como categorias de análise de obras traduzidas, sobretudo em relação ao cinema que possui uma fortuna crítica considerável sobre adaptação fílmica, que tem como um dos marcos o ensaio de André Bazin, na década de 1950, intitulado Por um cinema impuro: em defesa da adaptação. No texto, Bazin (1991) se coloca diante da crítica de que as adaptações eram o ramo “vexatório” da arte, sobretudo por faltar-lhes a originalidade e a figura do gênio criador, ideias recorrentes no pensamento sobre arte ocidental. Bazin, contudo, reitera a periodicidade que as adaptações de um modo mais amplo aparecem na história da arte, e que uma arte moderna como o cinema vê-se necessariamente inflectida nas artes já consagradas. (CAVALCANTE, 2019, p. 41)

Destacamos, porém, que essa necessidade de reduzir as discussões sobre o processo de tradução a anacronismos discursivos, são eclipsados por uma tendência a converter os procedimentos analíticos das linguagens, em ponto central para pensarmos o estatuto da literatura e do cinema, bem como o processo mediador efetivado pela construção escritural o roteiro e seus impasses necessários. Assim sendo, entre a aparente individualidade da escrita literária e a coletividade do cinema, a escritura do roteiro se ergue como fundamento para decisões que antecedem qualquer tipo de impossibilidade, já que é neste ponto do trajeto da tradução, que o roteirista se permite pensar uma nova forma de ver a realidade descrita pelo literário, mas a partir de uma visão que difere a percepção sobre a estética do livro e se aproxima da visualidade que, nesta etapa, é um reino de possibilidades. Por si só, o ato da escrita do roteiro já é uma subversão ao discurso da impossibilidade.

E para compreender os processos que fazem parte desse movimento, destacamos a discussão a respeito das adaptações, para explicitar as aproximações e distanciamentos entre cinema e literatura e a possível concepção a respeito de um

elemento que é o nosso foco de estudo: os aspectos da linguagem que subvertem um texto literário e descontrolam o discurso sobre o *infilável*. No afã de entender os mecanismos partícipes do processo de recriação, a questão das adaptações se torna um dos temas mais urgentes, afinal:

As relações entre literatura e cinema (...) são múltiplas e complexas e podem aproximar-se na fruição, no estudo e na pesquisa, principalmente quando se trata de despertar ou aprimorar a sensibilidade estética e as dimensões da leitura, pensando a leitura em nível transdisciplinar por abarcar diversos saberes (SARMENTO, 2008. p. 19)

Nesse sentido, traçamos um panorama a partir do questionamento que é evidência para pensar o lugar do *infilável* e as relações entre a arte da palavra literária, na construção das narrativas fílmicas. Tudo isso dimensionado, a partir do estatuto de ambos na produção de obras que, ora pretendem entregar-se a transcrição “fiel” de um texto literário, ora recusam o estatuto da fidelidade para subverter a própria narrativa literária, criando uma nova obra de arte, com total autonomia para explorar, não apenas os limites da linguagem do narrado pela palavra escrita, mas sim, as fronteiras daquilo que se convencionou chamar de *infilável*. Como se fosse possível que determinadas narrativas literárias tivessem esse poder mágico e incoerente de não se deixar ler pelas lentes do cinema.

Mas essa discussão não pode se restringir a definições simplórias, sem que nos aprofundemos numa perspectiva onde o cinema seja visto como um trampolim que intensifica a potencialidade do fazer literário, fazendo com que a própria linguagem da escrita, no campo da literatura, se ampliasse enquanto arte. A esse respeito, destacamos o poder imagético do cinema e o deslumbre de sua consolidação no mundo moderno. Conforme sinaliza Sarmento:

O cinema dominou e potencializou os efeitos da literatura na construção do imaginário coletivo do séc. XX, com recursos tecnológicos que cativaram massas de espectadores transpondo tempos e espaços, alcançando uma dimensão além do até então possível pela literatura. Segundo Bazin (1992) o cinema teria realizado, no século XX, o que nenhuma atividade artística conseguiria ao longo da história moderna, que foi “reacender a popularidade da arte”, pois o “boom” do romance nos séculos XVIII e XIX ficou praticamente restrito à classe burguesa, ao passo que o cinema atingiria todas as camadas sociais. (SARMENTO, 2008. p. 21.)

E essa afirmação fortalece nossa discussão a favor de pensar os limites entre a linguagem cinematográfica e a linguagem fílmica, tendo como base o olhar sobre as variadas formas e técnicas que se aplicam, para empreender essa difícil arte de adaptar ou “trair” o texto original para recontar a história, sob um novo prisma

linguístico e artístico. Por isso, é importante atentar-se para esse parâmetro de distinção tão necessário entre literatura e cinema:

A diferença entre as linguagens literária e fílmica reside no modo de representação: na linguagem literária, a representação do universo ficcional é estática, pois está presa à linearidade do discurso e ao próprio suporte; na linguagem cinematográfica, a representação é realizada em movimento e o suporte – a grande tela – deixa de existir durante a projeção do filme. Na literatura a representação está para ser contada, no cinema a representação é encenada (RODRIGUES, 2005, p. 7)

Além de analisar o texto fílmico enquanto resultado deste processo de adaptação, é necessário discutir os aspectos teóricos, bem como alguns elementos sobre as relações entre ambos, para que possamos compreender os mecanismos da obra adaptada, a partir da análise da composição do roteiro como o primeiro passo no processo de transposição. Isso porque todo filme propõe um diálogo, sem necessariamente ser uma tradução fiel, reiterando que cinema e literatura estão historicamente condenados a fecundar-se, a fazerem misturas que exploram seus próprios limites, mesmo que estes sejam rompidos, pelas diferenças entre suas formas linguísticas:

A relação entre literatura e cinema é antiga, e embora percamos as origens imemoriais da literatura na humanidade, sabemos que ela antecede historicamente ao cinema. O cinema está claramente fixado na história cultural da humanidade, no final do século XIX. É a única arte com Certidão de Nascimento. (PEREIRA, 2009, p. 44)

Mais que evidenciar o papel histórico inerente de uma arte no constructo de outra, essa afirmação esclarece que, ainda que sejam artes independentes, prezam eminentemente, pelo teor narrativo (para o bem ou para o mal) como base de sua sustentação. Em especial quando consideramos o cinema como herdeiro da arte narrativa da literatura, já que: (...) “en cuanto narración, el cine no puede ser sino hijo de la tradición literária (...)” (SÁNCHEZ NORIEGA, 2001, p. 66)

E talvez a mesma característica narrativa possa ser o calcanhar de Aquiles dessa relação entre o texto literário e o cinema, visto que grande parte das adaptações de textos literários, sempre “pecam” na sua realização fílmica, não por causa da “identificação” da famigerada fidelidade, mas sim, por justamente acreditar que uma obra (o texto de chegada) deve certa fidelidade à narrativa que lhe serviu de base (o texto de partida). Se essa tentativa se evidencia na obra adaptada, a possível fidelidade às narrativas apenas confirma o quanto, muitas vezes, um filme que se

baseia num texto literário, perde sua marca identitária, porque se propõe a ser tão-somente uma extensão literal do texto literário. Em outras palavras, há uma necessidade exacerbada em se cobrar “ser fiel” ao texto que lhe deu origem, o que torna o resultado de tal trabalho, perigoso, condenando a liberdade criativa, a uma infidelidade que inexiste, já que estamos diante de outra obra, distinta da que serviu de possível influência.

E a manutenção da fidelidade deste limite tende a ser perigosa, pois muitas vezes, esconde o não-desligamento ou nossa necessidade de não trair a narrativa de partida, convencendo o texto de chegada, a uma obra que apenas cumpre a tarefa de tentar ser o outro (o literário), e não a de criar e subverter, pela linguagem, o texto literário. Neste sentido, o roteiro, como elemento de subversão da literatura, pode ser resumido a nada mais que uma extensão, que não se propõe a transgredir sua própria construção artística enquanto linguagem, aprisionando-se aos limites do texto literário.

Essa relação angustiante da influência que o texto literário faz sobre a adaptação é vista numa perspectiva freudiana, tendo como base o conceito de luto e do não-desligamento que mencionamos anteriormente. Para João Victor de Sousa Cavalcante, em *A arte da boa morte: Luto, tradução e anacronismo em Adaptation*, trabalho que relaciona o luto, aos processos de tradução no filme *Adaptação* de 2002:

O luto consiste justamente no doloroso desligamento do sujeito desejante com os rastros do objeto de desejo, marcado por uma “psicose alucinatória de desejo” (FREUD, 2012, p.29). O normal, diz Freud, é que a readaptação da energia pulsional que empreende o luto seja vivenciada pouco a pouco, com grande dispêndio de energia, cumprindo um ciclo de ajuste psíquico, e uma vez concluído o luto, o ego fica novamente livre (CAVALCANTE, 2019, p. 46-47)

Cavalcante vai além e nos faz considerar o luto a esse processo que está associado a tarefa do tradutor, que se cristaliza a partir do dilema entre desprender-se do objeto de partida para dar forma ao novo, que vem a partir da “superação” dessa perda do objeto literário. Neste sentido, ele pondera que:

Para Paul Ricoeur (2012), o trabalho do tradutor encontra correlato no processo do luto como entendido pela psicanálise freudiana, pensando a tradução como uma aceitação da perda, na qual ocorre uma incorporação do outro (a obra original) e criação do novo. (CAVALCANTE, 2019, p.46)

A criação do novo a partir da aceitação da perda é a consequência da transgressão natural do “luto” e, por conseguinte, da ruptura total a qualquer eco de fidelidade tão evocado pelo senso comum. No que diz respeito ao aspecto em comum

como marca necessária e preponderante que podemos destacar é a função narrativa, que permeia, tanto a narrativa fílmica, como a literária. Assim, esse caráter narrativo condiz com o que destaca Sánchez Noriega: “hacer una película es contar una historia y que para ello hay que dominar la narración mediante imágenes” (2001, p. 66) ou seja, a arte de narrar é primordial para entender a narrativa fílmica enquanto adaptação de uma obra literária, mas não deve ser pensada como condição essencial, pois neste reducionismo, sobrevivem algumas crenças equivocadas a respeito do processo de adaptação.

É o que se confirma a partir do uso equivocado do termo *infilável* para todo texto que tem no seu teor linguístico um certo grau de complexidade que o cinema não poderia, supostamente, exprimir. E neste caminho, devemos pensar a funcionalidade estética do roteiro como essencial para entender a ruptura com relação a fidelidade e outros componentes datados que permeiam de anacronismo, a discussão sobre o que é ou não filmável, do ponto de vista da adaptação. Reiterando assim a consciência de que o roteiro é apenas uma etapa do constructo de um filme, e no entanto, é o estágio em que a feitura da obra, traspasa o crivo da impossibilidade, pois como ato criativo, o roteiro intermedia uma visão que vai gerar autonomia para o narrado, a partir da imagem visualizada pela escrita, no terreno de possibilidades que o roteiro engendra com seus recursos, tais como as rubricas técnicas que potencializam a transformação do descrito literário em uma imagem experienciada pelo olhar.

Um exemplo que orienta essa perspectiva pode ser ilustrado a partir da adaptação de *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago. Sua adaptação homônima ganhou as telas em 2006 pelas mãos do brasileiro Fernando Meirelles. Sem explicitar questões detalhadas sobre o complexo processo de adaptação (e qual não é?) do célebre livro do autor português, mencionamos o específico caso sobre a representação da cegueira. No livro, há uma dimensão alegórica potente no que concerne a cegueira branca. Na adaptação, a solução encontrada perpassa pelos recursos que o cinema possui. Cleomar Pinheiro Sotta assinala que:

Um dos primeiros desafios enfrentados no processo de transposição da narrativa para o meio audiovisual foi a maneira de representar a cegueira branca na estética do filme. Tratada na narrativa como “*mar de leite*”, “*mal branco*”, “*nevoeiro*”, “*insondável brancura*”, “*treva branca*” e “*brancura luminosa*”, na produção cinematográfica a cegueira se configura por meio de diferentes recursos. Em primeiro lugar, há uma tentativa de aproximar o espectador da sensação de estar cego. Para tanto, ocorre a utilização de

imagens desfocadas, mal enquadradas e superexpostas, que embaçam a visão de quem assiste, causando-lhe a impressão de que há um entrave impedindo que as cenas sejam vistas com nitidez. (SOTTA, 2015, p. 173-174)

Em toda a narrativa fílmica adaptada, a dimensão hiperbólica da brancura surge a partir de vários recursos, como confirma a leitura de Sotta, que utiliza outros exemplos para justificar os recursos que substituem, no filme, este aspecto. Esse exemplo ilustra o quanto o roteiro, como construção de possibilidades, pode expandir a tradução num patamar que o difere do literário sem que haja perda da essência do narrado. Ao longo do filme, o impacto das decisões, do ato da escrita, também vai gerar modificações necessárias e, não menos, impactantes para o resultado do filme. Em sua análise, Sotta destaca, sobretudo, o papel do roteiro, tanto na manutenção de passagens como em: “O filme **[o roteiro]** mantém alguns intertextos já presentes no texto literário, a tela da *Parábola dos cegos* ou o quadro d’*As três graças*” (SOTTA, 2015, p. 237, grifo nosso), como na transformação/modificação/eliminação como observa-se na seguinte passagem:

Muitas passagens da narrativa são suprimidas no **roteiro** (a visita à casa da rapariga, o encontro com a velha do primeiro andar e com o escritor, a visualização das praças, a cave do supermercado convertida em sepulcro etc.). O narrador participativo do livro – que além de relatar os fatos, emprega variados recursos para discutir e comentar a história – é deixado de lado no filme, transferindo às imagens captadas pela câmera objetiva a tarefa de contar e mostrar a epidemia de cegueira e suas consequências. Em dois momentos, apenas, observa-se na adaptação a voz *over* do velho da venda preta funcionando como uma espécie de voz narrativa, próxima do romance. (SOTTA, 2015, p. 237, grifo nosso)

A partir da ilustração em torno da adaptação de *Ensaio Sobre a Cegueira* é possível determinar que, na elaboração do roteiro, há um componente estratégico discursivo que incide diretamente sobre as proposições em torno dos discursos sobre o *infilável*. Tornar a discussão uma tônica para desconstruir essas crenças em torno da feitura do filme adaptado é um dos pontos que nos levam a explicitar a função estética e discursiva do roteiro.

Até porque é ponto comum que a manutenção desses anacronismos epistemológicos mencionados, gera a repetição de lugares-comuns que se disseminam e tornam qualquer discussão sobre adaptação literária/cinema, reduzidas a processos hierárquicos e manutenção de um *status quo* que retroalimenta o cinema como uma arte inferiorizada ou marginalizada, quando comparada à literatura. Entretanto, esse cenário já sofre mudanças significativas. E o maior exemplo é

justamente o que nos trouxe até esse ponto da discussão: a recusa da condição de subalternidade dada ao papel do roteiro no processo de adaptação.

Ainda que persistam muitos olhares hesitantes que fortalecem o papel secundário dado ao roteiro, já se vislumbra um horizonte mais alentador, conforme sinaliza Vera Follain de Figueiredo, ao discutir o reconhecimento do roteirista enquanto produtor de arte, e consequentemente, um artista manipulando o roteiro como objeto estético. Ao promover a reflexão sobre o roteiro enquanto arte, ela cita Bráulio Mantovani e a importância do gênero quando o mesmo comenta sobre a publicação editorial do roteiro do premiado *Cidade de Deus*²², do qual Bráulio é o roteirista:

O cinema é uma arte do coletivo. E um roteiro só se completa no corte final do filme. Mas isso em nada diminui a condição autoral do roteirista. Somos nós os escritores, os responsáveis pela eficiência da narrativa cinematográfica. É, portanto, com um misto de humildade e vaidade que celebro o sucesso de *Cidade de Deus* e a publicação deste roteiro. (MANTOVANI, 2003 apud FIGUEIREDO, 2010, p. 40-41)

Ainda que celebrada como conquista recente, como podemos observar pela fala de Bráulio Mantovani, a tarefa de ser este tradutor entre o literário e o fílmico (o papel do roteirista que aqui já dimensionamos para o processo analisado pelo trabalho) é contestada, inclusive, do lugar de fala de quem caminha nesse entrelugar da literatura e do cinema. Por exemplo, o escritor Marçal Aquino, que trabalha também como roteirista, evidencia, inclusive, sua posição enfática quando o tema é a *literariedade* do roteiro. Em um relato que foi publicado junto com o romance *O invasor* (filme de Beto Brant e romance de Marçal Aquino), Aquino deixa bem explícita sua posição a respeito do roteiro:

Roteiro não é literário; não tem pretensão de ser literatura: se tivesse, teria largado de ser roteiro e tentado ser literatura de uma vez. Roteiro é uma bula, uma fórmula, uma receita. Você exhibe o filme, não a fórmula. Mas é só uma opinião, não quer dizer nada. Como o Emediato resolveu juntar tudo, até achei legal porque se pode entender todo o processo, você vê aí a literatura, se tiver paciência de ler o roteiro (porque ler roteiro não é fácil) e quiser ver o filme então tem a comparação de como é o andamento de uma obra para outra linguagem. (FIGUEIREDO, 2010. p. 31-32)

A indagação aqui não é apenas sobre os limites da literariedade do roteiro como este “molde” que dá forma ao filme, mas sim, como as fronteiras desse processo de

²² Ressalta-se que *Cidade de Deus* (o filme) também passou por um processo de adaptação do livro homônimo de Paulo Lins.

escrita definem caminhos que nos levam a discussão de uma literariedade que se perde, à medida em que as (im)possibilidades dessa fronteira entre o escrever cinema e literatura se modificam com o passar dos tempos.

Hoje, contrariamente ao que se vislumbrava às certezas de um momento anterior, a afirmação categórica da impossibilidade de dar vida a um texto literário se esvai por inúmeros motivos, afinal, como afirma Figueiredo: “nos dias de hoje, quando a convergência dos meios torna ainda mais tênues as linhas divisórias entre os vários campos da produção cultural, as interseções entre filmes e textos impressos ganham novas proporções.” (FIGUEIREDO, 2010, p. 23). A estudiosa ainda assegura que:

A relação entre texto literário e roteiro, na contemporaneidade, é assinalada por Ricardo Piglia. O escritor argentino afirma que a novela do século XIX está hoje no cinema, e que quem quiser narrar como Balzac ou Zola deve fazer cinema, acrescentando, ainda, que quem quer narrar como Dumas deve escrever roteiros. Para ele, o roteirista seria uma espécie de versão moderna do escritor de folhetins, porque escreve por encomenda, por dinheiro e a toda velocidade uma história para um público bem preciso que está encarnado no produtor ou no diretor ou nos dois (2000, p. 30). (FIGUEIREDO, 2010, p. 33)

E essas novas proporções ganham a dimensão das possibilidades antes denotadas como pontos nevralgicos daquilo que era tido como impossível no que concerne aos processos de tradução. Os aparatos técnicos da modernidade nos legaram as possibilidades que tornaram a subversão do texto literário uma possibilidade mais acentuada, em que linguagens de diversos moldes se amalgamam criando novas facetas, tanto para o fazer literário, quanto para o fazer cinematográfico.

Deste ponto se destaca a importância que o roteiro ganha, enquanto fronteira transponível de possibilidades, afinal, se um filme necessita de um “molde” para adequar-se enquanto produto fílmico completo. Este “molde” precisa entender as possibilidades imagéticas do texto em que se baseia, pois, ainda que a controvérsia permaneça em torno da validade literária que possuiu um texto da envergadura de um roteiro, ele não perde a maior de suas essências: aquela que Carrière afiançou dar ordem à confusão que é a vida cotidiana “confusa e até incoerente”. Assim ele enfatiza o roteirizar:

Escrever uma história ou um roteiro significa pôr ordem nessa desordem (que é a vida): fazendo uma seleção preliminar de sons, ações, palavras; descartando muitas delas e acentuando e reforçando o material selecionado. Significa violar a realidade (ou pelo menos o que percebemos como realidade) para reconstruí-la de outra forma, confinando as imagens num determinado enquadramento, selecionando a realidade – vozes, emoções, às vezes ideias” (CARRIÈRE, 2006, p. 159).

E essa realidade, quando já resultante de uma outra leitura de realidade textual que serviu de base para a adaptação, redimensiona o papel do roteiro e os mecanismos que o tornam essencial no constructo da narrativa. Esta, até então posta num panteão de inviolabilidade, o roteirista consegue ascender, reconstruindo de possibilidades, essa realidade na forma de uma linguagem que revela o seu papel relevante, ante os desafios da tradução e a disseminação de inviolabilidades do discurso sobre o *infilável*.

Assim sendo, o processo de roteirização do filme a ser adaptado, passa então a ser crucial pois, mais que fronteiro, ele passa a ser a ponte fundamental que enlaça as possibilidades da imaginação. Do texto literário ao filme, o roteiro figura então como mediador necessário, para que as impossibilidades sejam colocadas em xeque, afinal mais que adequar-se as possibilidades tecnológicas tão favoráveis a textos antes tidos como *infiláveis*, o roteiro possibilita uma série de leituras plausíveis da obra literária, pois o imaginário ficcional subverte as limitações técnicas que antes se escoravam em escusas linguísticas para que o texto fílmico se realizasse.

Logo, o roteiro deveria ser (ou é) um divisor de águas no processo de construção fílmica a partir do hipotexto literário, pois é a partir dele que se remonta a narratividade poética do literário, num formato que recria, reforma, transcria (ou qualquer outra nomenclatura equivalente) e dá vida a uma nova forma estética. Se *Cem Anos de Solidão* de Gabriel García Márquez se instaura num patamar literário de inviolabilidade quando a moldam sob o estigma do *infilável*, cabe ao roteirista a função primeira de dessacralizar (no bom sentido) essa aura intocável aplicada sobre o texto, e recriar (através dos tratamentos cinematográficos pelos quais o roteiro passará) o imaginário daquele mundo ficcional sob a forma estética visual que o cinema consolida, com suas possibilidades.

Assim deve ser pensado o mecanismo de tradução, considerando a condição do roteiro no processo, com suas infinitas possibilidades. Estas reverberam a dimensão de múltiplas construções que a imaginação pode gerar no ato da tradução. À guisa de exemplo, imaginemos o ato tradutório construído através do roteiro em jornadas que vão: do percurso intenso de subjetivações de James Joyce em *Ulisses*, ao dinamismo cinematográfico de um Stephen King em *O iluminado*. O importante nessa jornada de recriação, e retomando a imagem da perspectiva benjaminiana, é poder dar sobrevida ao literário, compondo uma nova obra que mantém a essência

não apenas do narrado, mas do estético que movimenta nossas emoções enquanto leitores/espectadores. A tarefa de traduzir o que era tido como infilmável é como a recomposição dos cacos do vaso, na qual se mantém o essencial da linguagem, como forma de sobrevivência pela força da construção artística.

Portanto, na difícil tarefa de tradução, o roteiro cria as possibilidades e configura sua própria língua, ou seja, sua própria maneira de ser, confrontando as impossibilidades técnicas que reduzem, muitas vezes, o trabalho árduo de quem escreve como sua tarefa maior, entre as fronteiras da imaginação. Na seção seguinte, adentramos o terreno dos discursos sobre o *infilmável* para entender a escrita tradutória do cinema e da literatura para além de uma “gramática do impossível”.

4. AS (IM)POSSIBILIDADES DA TRADUÇÃO

No refrão da música *Não vou me adaptar*, Nando Reis entoia os versos: “não vou me adaptar, não vou me adaptar”. O trecho da música simboliza uma negação autoconsciente do eu-lírico na medida em que evidencia mudanças e a não aceitação das mesmas como parte natural do processo de transformação. Essa letra nos serve de mote para refletirmos sobre um dos pontos-chaves da discussão em torno do *infilável*, o que se consagra da mesma é que a adaptação sempre será uma inadaptação, assim como o filme será *infilável*. Ou para adentrarmos em veredas mais filosóficas, assim como a vida é um constante estado de negação da morte, posto que o simples fato da existência já configura uma inadaptação ao que culturalmente a inevitabilidade da morte impõe como certeza. A única certeza. E no entanto, lutamos contra essa certeza. A letra da canção sugere a negação, como uma contradição ao inevitável. Logo, não se adaptar é uma não aceitação.

Cada obra de arte, mesmo no tempo de sua reprodutibilidade técnica, tende em ser uma negação de sua realização. Parece contraditório, mas o filme nunca será o que o roteiro propôs, isso porque estamos diante da impossibilidade de ser o que se pensa ou se deseja. No máximo, conseguimos realizar algo próximo do que se planejou. As gravações podem gerar um número infinito de filmes e o trabalho de direção, fotografia, figurino, sonoplastia, música e filtros possibilitam que encontremos o que podemos dizer que foi o melhor, não nunca se esgotará. Por isso, fazer uma adaptação significa não se adaptar, significa fixar diante de uma vasta seleção uma sequência que será o filme, mas nunca a adaptação.

4.1. A (im)possibilidade de traduzir o (in)filável

Assim como o termo *infilável* já devidamente proposto a partir de sua construção morfológica, a palavra *impossibilidade* também carece de uma menção no que diz respeito a sua aplicabilidade em nossas discussões, afinal, no ato de “não poder ser filmado”, subjaz a ideia de uma impossibilidade em termos que não se concretiza na realidade, pois cria tão-somente um impedimento terminológico, mas nunca pragmático. E esse elemento linguístico, de forte teor de negação, necessita um uso cuidadoso, posto que se trata de uma definição peremptória sobre algo ser impossível. Nesta subseção que aprofunda a discussão sobre a dubiedade do

possível/impossível no trato adaptativo entre literatura e cinema, tratamos sobre as possibilidades de traduzir o *infilável* no sentido de pensar a articulação cinema e literatura, muito além da imposição do discurso da impossibilidade. Logo, a proposição norteadora neste ponto é dimensionar as possibilidades da tradução a partir da opção estética que a linguagem fílmica impõe na tradução, para romper os paradigmas taxativos que sedimentam as formas do discurso em torno do *infilável*.

No cinema, assim como na literatura e em outras artes, não é tão fácil a aplicação de termos tão demarcatórios como a conceituação da impossibilidade, já que, mesmo a obra que apresenta, supostamente, um nível mais complexo tradução, logo, de ser filmada no sentido do nível de dificuldades técnicas propostas, teoricamente, pelo texto de partida, consegue se abrir para possíveis leituras traduzidas para uma outra linguagem (e isso não se restringe apenas ao cinema e à literatura), que não aquela em que supostamente a obra de partida teve sua concepção. Ressaltamos o supostamente, porque mesmo a mais original das ideias no campo artístico, é suscetível de uma representação dialógica com outro trabalho já existente. É o que Walter Benjamin (1994, p.07) vai propor a partir da tradução como noção de sobrevida, pois o ato de traduzir reitera uma vinculação estreita com o original.

No caso de Benjamin, parece haver um fundo inatingível (o original) que reverbera através das traduções que ele demanda. Estar entre eles é sugerir que a verdade é um discurso que toca a coisa apenas tangencialmente. É uma escrita em torno, como se ainda houvesse um núcleo que a razão não pudesse atingir. Consiste em sugerir que a realidade é multifacetada e que não se esgota em nenhuma de suas faces. A rigor, quanto mais traduções, mais conhecimento se tem de algo. (SANTOS FILHO, 2016, p. 346)

Se conforme reafirma Benjamin, a tradução é uma leitura, essas leituras já deixam entreabertas as possibilidades do traduzir. Logo, o original se converte numa potência que evoca a adaptação para se reconhecer em suas traduções. Benjamin já aponta em seu ensaio *A tarefa do Tradutor* que: “a tradução é uma forma. Para compreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade.” (BENJAMIN, 2008, p. 67). A noção de sobrevida é a deixa para que se reflita no papel da tradução como uma leitura mais agudizada do original. Portanto, a taxação da impossibilidade se configura neste lugar movediço que se sustenta com ecos de uma imposição muito mais morfológica que prática no fazer tradutório entre o fílmico e o literário.

Um dos fundamentos que figura como base teórica desta tese é a proposta de leitura de Walter Benjamin e seu *A tarefa do tradutor*. A utilização pontual desse estudo, é forma de equacionar, na presente reflexão, elementos convergentes propostos pelo famoso texto, que foi prefácio de sua tradução para os poemas de Baudelaire em 1923²³. Assim, apesar de direcionar seu foco ao processo de tradução entre uma língua e outra, este estudo tem como foco, no presente trabalho, a análise das relações entre o objeto traduzido (a obra literária de partida) e sua tradução (o objeto fílmico resultante) no campo da adaptação entre literatura e cinema, tendo como direcionamento, os componentes do processo tradutório e a compreensão de algumas formulações em torno dos discursos sobre o *infilável*.

Outros estudos correlatos também ensejam uma dimensão necessária para o tema. Como é o caso de Denise Azevedo Duarte Guimarães que, ao discutir os mecanismos de tradução, menciona Claus Clüver, estudioso dos diálogos entre as artes (1997, p.43) afirmando que para o autor:

Ler um texto como tradução de outro implica perceber uma exploração de substituições e semiequivalências, de possibilidades e limitações; e ele acrescenta que as reações dos leitores podem ser tanto de fascínio diante das soluções encontradas, quanto de constatação das diferenças essenciais entre os sistemas signícos. (GUIMARÃES, 2011, p. 194)

Ainda que as soluções pudessem evocar o fascínio pelas escolhas pretendidas e alcançadas em uma tradução, são as diferenças que se evidenciam como fator primeiro nas análises dos filmes adaptados. E são essas diferenças que, de certa maneira, apontam para a manutenção de um discurso no qual as impossibilidades retroalimentam a fixação na condição de fracasso que se impõe sobre uma obra “não haver logrado a satisfação da fidelidade”, logo, a impossibilidade se ergue enquanto discursividade do impossível.

No sentido de desnudar a semântica da palavra e, desconstruir sua nocividade e seu uso indiscriminado reflexionemos em torno da sua significação conceitual. O verbete *impossibilidade* no *Grande dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001) tem o seguinte significado: “qualidade ou caráter de impossível” “incapacidade” “condição de impossível”, “impedimento absoluto”, “irrealizável”, aquilo que não é possível, ou, para outras definições do substantivo, aquilo que é “extremamente difícil”. Essa condição do impossível é, talvez, um dos temas mais

²³ Para nossa análise, utilizamos a tradução de Susana Kampff Lages.

recorrentes quando o assunto é a tradução, afinal, todo e qualquer processo tradutório perpassa por um sentido de impossibilidade enquanto tarefa a se alcançar de um ponto A (a origem) para um ponto B (a tradução), arregimentando nessa discussão, inúmeros pontos que questionam o verdadeiro sentido da tradução e suas possibilidades. Mesmo num texto canônico como em *A tarefa do tradutor*, é possível que a ideia paradoxal dessas possibilidades ou não, ainda persistam contraditórias, afinal, como o próprio Walter Benjamin afirma:

É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá ser capaz de significar algo para o original. Entretanto, graças à sua traduzibilidade, ela encontra-se numa relação de grande proximidade com ele. E, de fato, essa relação é tanto mais íntima quanto nada mais significa para o próprio original. Pode ser denominada uma relação natural ou, mais precisamente, uma relação de vida. (BENJAMIN, 2008, p. 68)

Essa relação entre o original e sua tradução ambiciona esta dicotomia de ser, ao mesmo tempo origem daquilo que se traduziu, mas que não interfere na significação do original, pelo contrário, enriquece-o. Isso revelando o teor contraditório de algo que é pertinente enquanto elemento de *traduzibilidade*, mas que, ao mesmo tempo nega sua existência pelo simples fato de que o original é uma essência, a raiz e o que vem depois, é uma leitura que dá sobrevida, revelando camadas até então escondidas na essência do original. No sentido de retomar a metáfora da canção de Nando Reis, o original – na discursividade que revigora a impossibilidade – teima em reafirmar a não adaptação. Mas é essa sobrevida que dá o tom para a manutenção da obra de arte. Esse teor de traduzibilidade presente no original é o que condiciona sua restauração enquanto essência.

Na esteira dessa reflexão, se faz necessário desvelar a figuração do tempo para entender a discursividade taxativa do *infilável*. Como enunciação da impossibilidade, o *infilável* não é sobre um devir. Diferentemente da possibilidade que é um devir, pois equaciona em si uma dimensão do que pode vir a ser, enquanto que a impossibilidade é um passado construído como fato inevitável. Que já foi. Pois, ao anunciar que “tal obra não alcançou a fidelidade esperada”, o *infilável* se torna aquilo que não foi, logo, é uma dimensão temporal fragilizada pois, a evidenciação do *infilável* desvela sua vulnerabilidade enquanto enunciação discursiva. Se não foi, o leque do “pode vir a ser” continua num *ad aeternum* que sempre jogará para o passado, essa impossibilidade não alcançada, num discurso perecível, pois a tradução se impõe sempre como uma articulação possível e filmável.

Neste sentido, a pertinência do elemento tradutório como componente necessário para entender o que é filmável ou não, é justamente essa necessidade imanente que a tradução tem, em se aproximar do original como condição de sua existência. Em outras palavras, quando tratamos do tema do cinema adaptado em relação ao material literário que lhe deu origem, há essa constante necessidade em se fazer próxima do original, ainda que a tradução seja impactante, inovadora ou desbravadora enquanto produto estético, ela sempre será tão-somente uma “adaptação”, ou, para usar uma angústia proposta como ponto de convergência para um trabalho adaptado, a adaptação, de tão acometida de lugares-comuns, se torna um espaço para a dúvida, quanto ao simples ato de nomear o resultado obtido da adaptação, conforme Saraiva assinala:

Ao se analisar o texto final, fica muito difícil determinar a autoria e origem dos elementos contidos. (...) mas como localizar/ contextualizar esse novo produto artístico, esse novo texto? As palavras “inspirado em”, “adaptado de”, “transposto”, “transformado”, “traduzido”, “transcrito”, aproximam-se de uma possível “nomenclatura”. Mas precisar essa nomeação torna-se uma tarefa cada vez mais complicada. (SARAIVA, 2008, p. 1219)

Como uma obra que se vê refletida num espelho que denuncia as marcas indeléveis de ser uma tradução, a adaptação se vê eclipsada na própria concepção de sua jornada. Assim sendo, um filme adaptado do clássico *Dom Quixote*, por exemplo, já se concebe como algo refletido num espelho, onde o real é a obra em seus defeitos e o idealizado é a figuração personificada do original e suas “perfeições”. O tradutor “traí” a obra original, quanto mais ele tenta se descolar dessa necessidade imanente de ser parecida com o original. Para usar uma metáfora ilustrativa, a tradução é como Alice, fugindo da “casa intrometida”²⁴, e sempre se deparando com a casa, como figuração desse ideal inalcançável.

Neste caminho, o discurso sobre o *infilável* pretende cunhar os caminhos da tradução como uma jornada de fracasso. Ao afirmar a não realização das expectativas em torno da fidelidade ao original, o discurso sobre o *infilável* pretende contaminar a leitura da obra adaptada, pelo viés da impossibilidade como uma certeza. No

²⁴ A referida passagem é a seguinte: (...) “É inútil falar sobre isso” disse Alice olhando para a casa e fingindo estar discutindo com ela. “Não vou entrar ainda. Sei que deveria atravessar o espelho de novo... de volta à sala... e seria o fim de todas as minhas aventuras! Assim, dando as costas para a casa com determinação, lá se foi mais uma vez pela trilha, decidida a avançar sem trégua até chegar ao morro. Por alguns minutos tudo correu bem e ela acabava de dizer “desta vez realmente ou conseguir” a trilha deu uma guinada repentina, chacoalhou (...) e no instante seguinte ela se viu de fato entrando porta adentro. “Oh, mas que azar. Nunca vi casa tão intrometida! Nunca! (CARROLL, 2010, p. 147)

entanto, essa certeza se desfaz pela articulação que o cinema encontra nas soluções viáveis dadas ao ato tradutor. No entanto, na contramão deste discurso que engendra o fracasso como uma imposição discursiva da tradução, o caminho a ser tomado é da aceitação deste fracasso como uma subversão, uma possibilidade. A questão que diferirá um fracasso de outro, será essa capacidade de confrontar o original e é, neste ponto, que Benjamin nos brinda com a ideia da desarticulação do original como uma concepção essencial para compreender a relação original e tradução. Num trabalho de releitura sobre as proposições do ensaísta judeu alemão, Josalva Ramalho Vieira retoma a proposição *benjaminiana* de que:

A tradução, ao mesmo tempo que desarticula e desfaz o original, revela que o original esteve desde sempre desarticulado. A tradução mostra que a sensação de malogro que o tradutor sente está não no fato de a tradução ser considerada secundária, mas sim no malogro original, na desarticulação que já se encontrava no original. (VIEIRA, 1996, p. 110)

E essa desarticulação do original, acentua a ideia de que a tradução quanto mais distante estiver do seu original, mais ela se faz premente de impacto, pois simplesmente não faz uma cópia ou tenta reproduzir o original, mas evoca uma releitura que rivaliza com o texto fonte já desarticulado na sua essência. Esse rivalizar é uma necessidade não de parecer, mas de ser e ter a sua essência. Retomamos aqui a ilustração dos cacos de um vaso proposta por Benjamin, nas palavras de Débora Racy Soares:

Para o filósofo, a tradução não deve pretender imitar ou se “aparentar” ao original. “Nenhuma tradução será viável se aspirar essencialmente a ser uma reprodução parecida ou semelhante ao original”. Pelo contrário, os “cacos” (ou as diferentes línguas) devem “insinuar-se com amor” ao original, sendo “amorosamente” conduzidas para ele (Benjamin, A tarefa 39-41). O original e a tradução são vistos como duas metades de um vaso quebrado, cujo encaixe perfeito não é mais possível. A tradução seria uma tentativa de colar os “cacos” do vaso, mesmo tendo-se consciência de que o ajuste será imperfeito, daí o “problema ou tarefa” do tradutor: aceitar a multiplicidade de línguas. O trabalho tradutório traria a possibilidade de se vislumbrar o vaso em sua perfeita inteireza, antes da queda. (SOARES, 2008, n.p.)

Elimina-se o discurso da impossibilidade de traduzir o original, pois ele sempre foi traduzível, considerando que o original nunca se fecha para a tradução. O que antes pode ser indevidamente mencionado como impossível, passa a ser possível por que essa é a essência do processo tradutório: tornar possível a impossibilidade, proposta pelo discurso, já que uma obra se constrói por aquilo que é, e não por aquilo que parece ser, num jogo sobre a faceta identitária da mesma, enquanto elemento

estético. O ser da literatura não é o parecer do cinema. Tampouco vice-versa. O que podemos depreender dessa noção ontológica é que o ser da literatura é, por si, só seu reflexo existencial da vida, assim como o cinema que se faz existir pelo que ele é, afinal, sua representação de realidade não é uma transcrição *ipsis litteris* do texto literário, mas também uma representação de uma dada realidade. Logo, o jogo do ser e parecer entre cinema/literatura é autônomo no sentido de sua existência, pois cada um existe, a partir de sua própria condição.

E, nesse ponto da análise, podemos delimitar o sentido das adaptações não pelo viés da aparência, mas daquilo que ela é. Uma adaptação é uma adaptação, e não uma extensão do original. Logo, não deveria existir (ainda que exista) o sentido superficial de retomada entre uma obra e outra, pelo viés analítico que discutimos aqui: de uma obra ser inferior por ser, tão-somente, a extensão de outra. O que podemos destacar é o sentido suplementar existente. Esse componente suplementar que afirma Derrida, ao tecer reflexões sobre a tarefa do tradutor de Benjamin, vai propor a seguinte reflexão:

Para Derrida, não existe tradução no sentido de resgate, ela será sempre um suplemento, um acréscimo que nunca complementarará o original, posto que é irremediavelmente incompleto. Daí estarem tradução e original sempre ligados por uma dívida mútua. (VIEIRA, 1996, p. 112)

Essa dívida mútua, não é necessariamente uma hierarquização de existência. Um ser (supostamente o original) não se sobrepõe a um “parece ser” (de uma adaptação), mas sim, ambos se complementam como suas existências que compartilham semelhanças, pois são necessárias enquanto produtos de seus reflexos. Num sentido mais prático da realidade do processo tradutório no cinema, é possível que essa relação de mutualidade já exista ou sempre existiu no campo das adaptações, mas elas precisam ser pensadas para além do campo das definições que tentam ser taxativas, como o fazem parecer as “impossibilidades” que são propostas por uma parcela de leitores exigentes no que concerne à sacralização do literário.

São estes puristas que tentam cercear uma obra quando alcunham pejorativamente sua legitimidade de tradução. É ou não é passível de ser filmada? E nessa imposição discursiva que tenta hierarquizar cinema e literatura, diversas obras catalogadas em prateleiras de *infiláveis* por críticos literários/cinematográficos, por acadêmicos e por leitores de obras, ignorando a própria concepção de arte enquanto linguagem que não se limita a fronteiras ou a adjetivos taxativos. Não existe prefixo

capaz de impossibilitar a tradução de uma obra literária para uma linguagem cinematográfica. As impossibilidades de traduzir o *infilável* se convertem num emaranhado de possibilidades que tornam a literatura e o cinema, um imenso campo de possibilidades infinitas.

4.2. Muito além da Fidelidade: a tarefa da tradução.

Como um dos temas mais comuns e controvertidos no campo de estudos da adaptação, entremeado de discussões, polêmicas e dilemas, as adaptações literárias ao cinema, em geral, incitam opiniões diversas. Em especial quando o assunto é a “fidelidade”. Vista sempre como um procedimento analítico comparativo que, supostamente, mede a (in)capacidade que uma obra cinematográfica tem de trazer para o âmago de sua (re)criação, o texto fonte em sua essência. A fidelidade, em uma perspectiva mais reveladora, pode ser vista como uma espécie de “régua moral” que capitaneia, em seu arcabouço de purismo, “verdades absolutas” sobre a capacidade da tradução, alimentando, neste sentido, a discursividade do “irrealizável” que o *infilável* carrega em seu estado bruto de construção falaciosa. Sobre o tema, André Bazin em “*For an impure cinema: In defense of adaptation*” (“Por um cinema impuro: em defesa da adaptação”), por volta da década de 1950, já tecia severas considerações que revelavam a verdadeira face do discurso em torno da fidelidade:

É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia (BAZIN, 1991, p. 93).

Nem causar danos ao original, tampouco blasfemar em torno da aura “santificada” em que se coloca o texto fonte, a adaptação, como já nos referimos antes, fortalece o original, dando-lhe sobrevida. Ainda que justificável enquanto processo de recepção – posto que será no ato de perceber a adaptação, que jogamos com a relação afetiva que temos no que diz respeito à obra original -, a fidelidade precisa ser vista, para além de um mero recurso discursivo que solidifica a reverberação do *infilável*. Visto sob o olhar de um estudioso como Robert Stam em *A literatura através do cinema*, o tema ganha outros matizes mais moderadores. Para o autor:

A noção de “fidelidade” contém, não se pode negar, uma parcela de verdade. Quando dizemos que uma adaptação foi “infiel” ao original, a própria violência do termo expressa a grande decepção que sentimos, quando uma adaptação fílmica não consegue captar aquilo que entendemos ser a narrativa, temática e características estéticas fundamentais encontradas em sua fonte literária. A noção de fidelidade ganha força persuasiva a partir do nosso entendimento de que: (a) algumas adaptações de fato não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances-fonte; (b) algumas adaptações são realmente melhores do que outras; (c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes. Mas a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da “fidelidade” não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico. (STAM, 2008, p. 20)

Portanto, proposto como um princípio mais “purista” que metodológico, há uma necessidade em se ponderar sobre o tema, para além da terminologia que se coaduna com o *infilável*, a infidelidade precisa se posta em seu lugar de mero recurso de moralismo receptivo, inviabilizando dessa forma, o endossamento da impossibilidade como inevitabilidade pela construção discursiva do *infilável*. Afinal, “Longe de a multiplicação das adaptações de obras literárias muito distantes do cinema inquietar o crítico preocupado com a pureza da sétima arte, elas são, ao contrário, a garantia de seu progresso” (BAZIN, 1991, p. 98).

Para o bem ou para o mal, o conceito de fidelidade, ainda muito entranhado no campo do senso comum, muitas vezes continua sendo usado como único fenômeno de comparação entre a obra de partida e a obra de chegada, alimentando com isso “uma falsa polêmica em torno da passagem da obra literária para sua versão audiovisual: o leitor apaixonado, quiçá iludido, sente-se traído, convertendo-se em espectador frustrado. (SOARES, 2013, p. 89) reduzindo a discussão ao famigerado tópico da fidelidade. Por conseguinte, isso ofusca o cerne mais relevante da discussão, que é entender as relações de tradução entre as linguagens, a partir dos seus aspectos estéticos. À vista disso, mais que ser um processo homogêneo de transposição literal, do literário ao fílmico, o processo de adaptação é uma transgressão das fronteiras entre linguagens, afinal há, no processo, uma ação de atravessar de um espaço estético a outro. Para Doc Comparato, outras terminologias dão o tom para esse processo:

(...) Não se engane: a adaptação é uma transcrição de linguagem que altera o suporte linguístico utilizado para contar a história. Isso equivale a **transsubstanciar**, ou seja, transformar a substância. Vale a pena recordar que **uma obra é a expressão de uma linguagem**. Portanto uma obra é uma unidade de conteúdo e forma. No momento em que fazemos nosso conteúdo e o exprimimos em outra linguagem, forçosamente estamos dentro de um

processo de **recriação** e **transubstanciação**. (COMPARATO, 2009, p. 353, grifos do autor)

Entretanto, apesar da saturação do tema e de sua insistente permanência nas menções sobre a impossibilidade do ato tradutor, hoje temos no campo teórico das adaptações, uma apreensão mais bem pontuada quanto a isso, como nos mostram os diversos estudos acadêmicos que combatem os apontamentos a favor da “fidelidade”:

Pode-se afirmar que já existe uma tradição, forjada, felizmente, no território dos estudos literários, da crítica do discurso da “fidelidade” no âmbito da adaptação fílmica de textos literários. Dois nomes, para ficar apenas neste número, podem ser destacados: Robert Stam e Randal Johnson. Ambos os teóricos se voltam contra a insistência na “fidelidade” da adaptação cinematográfica à obra originária. (SOARES, 2013, p.89)

Outros destaques pontuais são Linda Hutcheon e Linda Seger. A primeira se destaca com o livro *Uma teoria da adaptação*, no qual a pesquisadora discute a adaptação a partir de várias perspectivas e reforça um conceito que integra a percepção, aqui admitida, de que a tradução é bem mais que uma mera reprodução fidelíssima do original:

Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s). É isso que Gérard Genette (1982, p. 5) entende por um texto em “segundo grau”, criado e então recebido em conexão com um texto anterior. Eis o motivo pelo qual os estudos de adaptação são frequentemente estudos comparados (cf. CARDWELL, 2002, p. 9). Isso é bem diferente de dizer que as adaptações não são trabalhos autônomos e que não podem ser interpretadas como tais; conforme vários teóricos têm insistido, elas obviamente o são (HUTCHEON, 2013, p.27)

Na esteira dessa perspectiva, Linda Seger, outra autora que discute pontualmente o tema, concebe em *A arte da adaptação: como transformar fatos e ficções em filme* seu posicionamento fincado na certeza de que:

Por sua própria natureza, a adaptação é um processo de transição ou conversão de uma mídia para outra. (...) a adaptação implica mudanças. “Implica um processo que exige que tudo seja repensado, reconceituado. Além disso, exige a compreensão de que a natureza do drama²⁵ é algo intrinsecamente diferente da natureza de qualquer outra forma de literatura” (SEGER, 2007, p.17-18)

²⁵ Transcrição da nota de rodapé que justifica o uso do termo drama: *A autora usa os termos Drama e Dramático [ao longo de seu trabalho] como designação de texto escrito para ser encenado. Portanto, os termos descrevem uma forma ligada ao teatro e cinema, cujo sentido é bem diferente daquele que normalmente lhe é atribuído pela literatura.*

Porém, longe de ser um tema com seus dias contados, a questão da fidelidade continua atrelada ao tema das adaptações, porque há uma necessidade, quase que inerente ao homem, em ver seu livro predileto ganhar as telas (da TV ou do cinema) “dando vida” audiovisual, a um texto que inicialmente já havia se representado no imaginário de sua leitura. Julie Christie Damasceno Leal (2013) em *Literatura e cinema: a dupla leitura de Laranja Mecânica de Anthony Burgess* conduz sua reflexão, a partir da menção ao vocábulo antônimo “infidelidade”:

Se analisarmos mais profundamente a noção de “infidelidade”, facilmente chegaremos à conclusão que tal estranhamento do leitor decorre da interpretação que o mesmo já empreendeu acerca do romance, assim como também, das expectativas que esse mesmo leitor irá criar em relação à adaptação fílmica, embasada pela leitura anterior. Ou seja, o leitor espera ver no filme o reflexo da obra literária, e quando isso não ocorre, frustram-se tais expectativas. (LEAL, 2013, p. 3)

Na mesma trilha reflexiva, Blanca Morell observa criticamente, em trabalho sobre adaptação de *Dom Quixote* que:

Con todo, este ejercicio de extrañamiento no incumbe únicamente a los creadores, los espectadores también deben entender que la película, aun partiendo de un referente literario, conforma una realidad en sí misma, un proyecto artístico con rasgos propios. Desactivar ciertos convencionalismos sobre las adaptaciones cinematográficas no es tarea fácil, como tampoco lo es el contraponer la visión que proyecta la adaptación con la que los lectores han imaginado (MORELL, 2022, p. 260)

Mas essa necessidade esbarra em questões importantes que devem ser esclarecidas no que diz respeito ao processo de adaptação. E para isso é necessário compreender os aspectos envolvidos na construção da obra de chegada, a partir de um texto de partida. Neste caso, é condição conceitual discutir os elementos composicionais do tema das adaptações, fazendo com que se reconheçam os limites e conceituações necessárias para entender as diferentes formas com que as linguagens fílmicas e literárias, organizam seus signos e se consolidam como obras estéticas autônomas, que não precisam ser fieis a nada, além de seu caráter estético particular. Afinal, a fidelidade, no campo da adaptação se aproxima mais de uma conceituação subjetiva que alimenta o gosto de alguém, do que um elemento prático e metodológico – conforme ressaltou Robert Stam - que de fato possa ser mensurado no processo de recepção estética de uma obra. Larissa Schlögl em suas considerações em torno do famoso ensaio de André Bazin, reafirma a posição do

ensaísta, explicitando o papel do adaptador no processo de tradução e as agruras da “infidelidade”:

Para o autor, a intenção do adaptador deve ser a de se posicionar não de maneira idêntica, mas equivalente à obra de origem ao manter as qualidades tanto do romance como da adaptação, sustentando um equilíbrio para a obra. Assim, Bazin (1991) conclui que considerar que o “cinema puro” não teria nada a ganhar com as adaptações é um aspecto desmentido por todas as adaptações já realizadas de grande importância para o cinema. E finaliza: “São aqueles que menos se preocupam com a fidelidade em nome de pretensas exigências da tela que traem a um só tempo a literatura e o cinema” (id. p. 96). (SCHLÖGL, 2011, p. 7)

Robert Stam discute o conceito de fidelidade, refletindo em torno de vários elementos importantes. O primeiro deles tem relação com a conceituação pejorativa dada às adaptações, pela crítica, utilizando também a concepção, a partir do vocábulo “infidelidade” como marco avaliativo. De acordo com Stam:

A linguagem tradicional da crítica à adaptação fílmica (...) muitas vezes tem sido extremamente discriminatória, disseminando a ideia de que o cinema vem prestando um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, Traição, deformação, violação, vulgarização, adulteração e profanação proliferam e veiculam sua própria carga de opróbrio. Apesar da variedade de acusações, sua motriz parece ser a mesma: o livro era melhor. (STAM, 2008, p. 19-20)

E, a valoração de que “o livro era melhor”, acaba por desmerecer injustamente uma obra que tem, num outro formato, sua construção estética. Esse ponto é crucial para entender o paradoxo da comparação, e, portanto, o uso de termos que tem na infidelidade seu mais famoso substantivo. Afinal, como o próprio Stam esclarece:

Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido a mudança no meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como um filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas) mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p. 20)

Esse argumento de mudança do meio em que se produz e se desfruta a obra, já desfaz qualquer dito em contrário, já que uma adaptação é um objeto artístico autônomo em sua concepção, tendo apenas a filiação a um texto de partida, como elemento de aproximação entre ambos. Assim, um filme adaptado terá fundamento em sua reconstrução isolada enquanto obra fílmica, bem como o texto que deu origem à adaptação, não perde seu sentido único enquanto obra literária ou, retomando

Bazin, não pode “causar danos ao original”. A propósito, se formos incisivos na reflexão, a própria concepção destoante de fidelidade se esvai, quando você pensa na expressão artística e seu caráter heterogêneo. Mesmo uma obra tida como de partida, é um texto infiel, se formos considerar essa famigerada palavra, posto que essa mesma “expressão artística é sempre o que Bakhtin chama de ‘construção híbrida’ que mistura a palavra de uma pessoa com a de outra” (STAM, 2008, p. 21)

Assim, é necessário destacar o perigo da abordagem na teoria da adaptação, restringindo-a a uma mera qualificação de fidelidade entre as obras, já que é a disseminação desse discurso pseudo metodológico que faz com que outros elementos se mantenham imiscuídos à asseveração da impossibilidade do *infilável* enquanto falácia que condena obras adaptadas, pelo simples fato de ela não haver sido adaptada ao bel-prazer de um leitor/espectador. Neste sentido, ressaltamos a potência dos estudos no campo da teoria da adaptação entre cinema/literatura como forma de desmistificar esse discurso construído. Pois, precisamos ir além dessa superfície enganadora da fidelidade, e começar a pensar nas formas de representação que se erguem, nos profundos processos de adaptação entre um texto literário e uma obra fílmica.

E justamente na esteira dessa ponderação, Vera Lúcia Follain de Figueiredo em *Narrativas migrantes: Literatura, roteiro e cinema* se arrisca e vai além e propõe o seguinte:

O estudo da relação entre narrativas literárias e cinematográficas, portanto, não se restringe ao campo do que se convencionou chamar de “adaptação”, não se limita a análise dos procedimentos formais utilizados para recriar, através de uma arte mista como o cinema, uma intriga inicialmente tecida apenas com palavras, embora a quantidade de filmes baseados em obras literárias seja praticamente incontável. O fenômeno de leitura/reescritura de textos literários pelo cinema tem permitido várias abordagens, que, por diferentes vias, contribuíram não só para que se pensassem os pontos de contato entre as duas artes, mas também suas particularidades. (FIGUEIREDO, 2010, p. 18)

Assim sendo, o diálogo entre o campo das adaptações perpassa os limites dessas análises formais e comparativas, dando ao estudo sobre as relações cinema e literatura, um direcionamento que está permeado de fatores como o “deslizamento” do texto para a tela enquanto forma de aproximação maior entre público e autor, tornando o próprio ato adaptativo, uma ação cúmplice entre formatos distintos. É preciso então pensar os critérios que tornam o material literário suscetível a uma adaptação e que esta seja de cunho relevante para o meio em que converge. Os

diálogos assim se multiplicam e, deixamos de analisar um filme pela sua origem literária e passamos a vê-lo, por exemplo, como uma forma de aproximação entre o leitor de tempos distintos do momento em que obras literárias foram escritas.

E como ilustração pontual (considerando que ainda iremos explorar as dimensões do *infilável* em obras posteriormente evidenciadas na presente tese), tomemos como exemplos, as adaptações das obras de Machado de Assis para a TV e o cinema. *Dom Casmurro* (1899) é a representação evidente desse diálogo a que nos referimos, pois em *Dom* (filme: 2003) e em *Capitu* (minissérie: 2008) vemos a obra machadiana ganhar um contexto diferente, numa leitura possível e peculiar, ao mesmo tempo que, com a adaptação, deixa entreaberta a possibilidade de ganhar novos admiradores da saga intimista do anti-herói Bentinho e seu relato apaixonado e suspeito sobre Capitu. O diálogo, neste sentido, serve de mote para a recriação, bem como dá sobrevida ao original para novos leitores/espectadores.

Assim sendo, concordamos com Robert Stam quando ele menciona o caráter menos de adaptação, no sentido que comumente se dá ao tratar deste processo, e nos direciona a uma aproximação que é a configuração do dialogismo intertextual. Assim, o autor esclarece que uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta, num processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da 'fidelidade' (STAM, 2008, p. 21).

Ulteriormente, quando retomarmos estas reflexões para entender mais detidamente os discursos em torno do *infilável*, resgataremos estes elementos no sentido de promover uma aproximação entre os mesmos, e as considerações em torno do *infilável* como elemento de discussão sobre as (im)possibilidades que um texto literário pode conter, no processo de adaptação para o cinema. Assim como pensar essas reverberações discursivas do *infilável* como desconstrução em torno de obras literárias que nunca devem ser taxadas pela imposição da impossibilidade, mas sim, para além deste lugar-comum que tenta encarcerar uma obra de arte em categorias pré-moldadas. Afinal, como vemos na desconstrução do sentido comumente dado ao adjetivo *infilável*, nossa intenção aqui, é pensar uma proposta de leitura diversa da adaptação, que seja distante das amarras que tentam enquadrá-la em um formato com regras inflexíveis. Por hora, se faz necessário tão-somente esclarecer – na subseção seguinte - alguns conceitos importantes e necessários,

sobre a teoria da adaptação, que nos ajudarão a entender o *infilável* como discurso linguístico que tenta enclausurar o processo tradutório.

4.3. Tradução, adaptação e outros conceitos

Desde que iniciamos este percurso teórico, um dos nossos grandes desafios é desmistificar a tradição do senso comum em torno do *infilável*. E a maior dificuldade não está necessariamente na mera desconstrução morfológica de um vocábulo, nem tampouco na simples ruptura do discurso que valida a impossibilidade no processo de tradução de um texto literário ao cinema, considerando os estudos extensos que já se tem em torno do tema, que dão vazão às possibilidades da adaptação. O impedimento mais acentuado está na reprodução desacelerada que se tem do termo, em sua excessiva disseminação de crenças, em meios tão líquidos como o temos na atualidade através da internet e suas extensões. Num tempo em que ter as informações não significa necessariamente saber movimentá-las enquanto conhecimento respaldado, a reprodução desenfreada de “verdades absolutas” na rede, gera a manutenção de informações entrecortadas de veracidade, que, na discussão que propomos em torno do *infilável* reduzem a complexidade da relação tradutória entre cinema e literatura.

Assim, ao dimensionar o universo da adaptação ao processo de inserção da obra literária na cultura pop, os meios de comunicações atuais, em geral, recortam o que lhes é necessário, segmentando o complexo processo de adaptação, a certezas tomadas de impressionismo crítico. E essa dimensão mencionada, não se restringe apenas ao literário, em trânsito para o cinema, mas a outras formas artísticas (música, teatro, HQs...). A enumeração de Linda Hutcheon ao justificar seu foco, para além da relação literatura e cinema, nos serve de escopo ilustrativo para refletir, nesse momento, sobre qual extensão de adaptação estamos nos referindo, para além do cinema e da literatura: “*Videogames*, parques temáticos, *sites* virtuais, quadrinhos, *covers* de músicas, óperas, musicais, balés e peças de rádio e teatro são, pois, tão importantes para este exercício teórico quanto os filmes e romances frequentemente discutidos” (HUTCHEON, 2013, p. 14).

Logo, o acelerado processo de propagação da informação, unido à ausência de um filtro capaz de encerrar no silêncio, mitos e crenças em torno do processo de adaptação, geram a revalidação constante de um discurso, a ponto de torná-lo quase

um conceito, como é o caso da difusão do *infilável* enquanto aspecto inerente à impossibilidade do fazer tradutório. Toda essa dinâmica se converte em um potencial processo de legitimação do *infilável* porque ainda ganha o reforço da manutenção do discurso em torno da hierarquização interartística que alimenta diferenças, no sentido de homogeneizá-las, e não no afã de compreendê-las em suas heterogeneidades criativas. Ao destacar a postura de Robert Stam, sobre essa hierarquização como uma chaga que persiste através do tom pejorativo dado às terminologias afins ao vocábulo adaptação, Hutcheon reforça seu posicionamento.

Nas fortes palavras de Robert Stam: “*infidelidade* ressoa com tons de puritanismo vitoriano; *traição* evoca a perfídia ética; *deformação* implica aversão estética; *violação* lembra violência sexual; *vulgarização* invoca a degradação de classe; e *dessacralização* intima um tipo de sacrilégio religioso em relação à ‘palavra sagrada’” (STAM, 2000, p. 54). Assim como Stam e vários outros hoje, eu também sinto que chegou a hora de nos distanciarmos desse tipo de visão negativa. (HUTCHEON, 2013, p. 125)

A disseminação de terminologias linguísticas pejorativas, evidenciam que o desafio da desconstrução do *infilável* também passa pela inglória e controvertida tarefa de “policiar” o uso vocabular que equaciona essa questão. Essa seria uma das razões do porquê há uma diversidade de nomenclaturas e frases feitas que se reproduzem, quando se menciona o tema da adaptação: ora a “tradução” não foi fiel, ora uma possibilidade de traição ao texto original surge como pecha a ser implantada na concepção valorativa sobre o filme que resultou de uma adaptação, ou a série que, baseada num videogame consegue uma aproximação “espantosa”, e tão-somente por isso ganha os aplausos da crítica, como aconteceu recentemente com a tradução para o formato série, do videogame *The Last of Us*²⁶.

A este respeito, Linda Hutcheon – ao acusar essa exacerbação pejorativa sobre a adaptação - destaca que “a ideia de ‘fidelidade’ ao texto anterior é o que geralmente conduz qualquer método de estudo diretamente comparativo” (HUTCHEON, 2013 p. 13) como no caso em questão. Se o uso do termo “fidelidade” ganha, nos estudos sobre adaptação, uma conotação inadequada, é importante então

²⁶ The Last of Us é um jogo do subgênero survival horror [um subgênero de jogos de videogame do gênero ação/aventura, no qual o tema é terror e sobrevivência] , onde a ação acontece em terceira pessoa, o jogo se passa em um Estados Unidos pós-apocalíptico, e conta a história dos sobreviventes Joel e Ellie e como eles, juntos, sobreviveram em sua jornada para o oeste, através do que restou do país, para encontrar uma possível cura para a praga de fungos que tem dizimado a raça humana. Em 2023, a HBO lançou a adaptação do jogo para uma versão televisiva aclamada pela crítica e público.

considerar o termo equivalente, mas sem a carga pejorativa. Para Robert Stam, por exemplo:

A teoria da adaptação dispõe de um universo de termos e tropos – tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita (...) que trazem à luz uma diferente dimensão de adaptação. O tropo da adaptação como uma “leitura” do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. (STAM, 2008, p. 21)

Neste sentido, a definição que aqui usamos para fazer jus a esse processo, segue uma leitura próxima ao uso de tradução como forma de não expandir tantas significações. Ainda que carregados de conotação simplista, outros termos importantes e necessários no campo da adaptação se fazem urgentes para entendermos o trabalho de recriação do material literário, como contraponto à subjugação da impossibilidade proposta pelo *infilável* enquanto suposto estatuto de uma legitimação de possibilidades. A seguir, explicitamos algumas nomenclaturas usadas como recursos na feitura de uma adaptação. Bem como seus significados intrínsecos ao ato tradutor, a partir de estudos sobre o assunto. Essa proposição serve para ilustrar, para o bem ou para o mal, seus constantes usos nos temas recorrentes sobre processos tradutórios entre cinema e literatura. Ressaltamos que, por se tratar de um tema de amplitude evidente, alguns conceitos podem diferir um do outro, e nomenclaturas poderão utilizar do mesmo vocábulo para elementos diferentes como é o caso da palavra “tradução” que pode evidenciar o processo de adaptação desde uma perspectiva mais panorâmica, tal e qual estamos utilizando aqui, como também pode simbolizar um dos tipos de adaptação propostos por pesquisados como Dias & Paulino e Brito como veremos a seguir.

João Batista de Brito (apud DIAS; PAULINO, 2014, p. 114) traça um breve panorama explicativo a respeito dos elementos da adaptação, considerando suas modificações e especificidades em cada obra. Assim, o trabalho de leitura de uma obra literária para um outro formato como cinema ou TV, em geral, apresenta alguns desses componentes necessários no ato de sua recriação. São eles: redução, adição, deslocamento, transformações, simplificação, ampliação. Para não nos estendermos

em demasia, o quadro que segue, ilustra didaticamente a configuração terminológica, a partir dos estudos de Brito (2006)²⁷ cada um desses elementos:

Quadro 1 – Conceitos e Recursos da Adaptação

OPERAÇÃO	Descrição
REDUÇÃO	Elementos que estão no texto Literário (romance, conto ou peça) e que não estão no filme.
ADIÇÃO	Elementos que estão no filme sem estar no texto literário.
DESLOCAMENTO	Elementos que estão em ambos, filme e texto Literário, mas não na mesma ordem cronológica, ou espacial.
TRANSFORMAÇÃO PROPRIAMENTE DITA	Elementos que, no romance e no filme, possuem significados equivalentes, mas em configurações diferentes.
SIMPLIFICAÇÃO	Transformação que, no filme, diminui a dimensão de um elemento que, no romance, era maior.
AMPLIAÇÃO	Transformação que, no filme, aumenta a dimensão de um ou mais elementos do romance.

Fonte: Brito (apud DIAS; PAULINO, 2014)

Observa-se como o uso desses componentes sempre estarão atrelados ao processo de adaptação. Seja de uma forma ou de outra, um texto literário, quando inicia sua “trajetória” para um outro contexto de reescrita, sofre, por exemplo, um deslocamento ou uma adição, para que a obra de chegada possa, supostamente, ganhar em autonomia. Portanto, esses recursos são inevitáveis e devem ser analisados sempre sob a perspectiva da mudança no trato adaptativo, não mais da malfadada nomenclatura de “infidelidade” e seus sentidos pejorativos que dão margem ao discurso da impossibilidade. A ressalva de Linda Hutcheon a respeito das adaptações é uma necessidade teórica que devemos sempre nos apropriar para entender a dimensão do problema. Numa leitura mais geral e não menos incisiva quanto a esse legado pejorativo, ela afirma que: “Seja na forma de um jogo de videogame ou de um musical, qualquer adaptação está fadada a ser considerada menor e subsidiária, jamais tão boa quanto o “original”. (HUTCHEON, 2013, p. 11). E a pesquisadora vai além e questiona o seguinte:

No entanto, o uso desses termos pejorativos coloca, a meu ver, outra questão ainda mais importante: por que alguém adentraria voluntariamente essa briga moralista para se tornar um adaptador? O que motiva os adaptadores, sabendo que seus esforços não só serão comparados a versões imaginárias, numa competição que só existe na cabeça de algumas pessoas, como também serão vistos como faltosos? Por que correriam o risco da acusação de oportunismo financeiro? Jane Campion, por exemplo, foi criticada por abrir mão de sua visão artística feminista e independente para realizar um filme de

²⁷ Para uma leitura detalhada dos referidos recursos, ver BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

época longo e tradicional (1996), adaptado do romance *Retrato de uma Senhora* [*Portrait of a Lady*] (1881), de Henry James. (HUTCHEON, 2013, p. 125)

E para constatar seu direcionamento teórico, ela reafirma, em consonância com autores como Kristeva, Derrida e Foucault, que essa visão negativa a respeito da adaptação já deveria ter sido alterada posto as lições compartilhadas a respeito do tema por esses autores e seus estudos em seus diversos campos de pesquisa. Assim Hutcheon assinala que “uma dessas lições nos diz que, ser segundo não significa ser secundário ou inferior; da mesma forma, ser o primeiro não quer dizer ser originário ou autorizado.” (HUTCHEON, 2013, p. 13)

Além dos elementos citados no quadro proposto por Dias e Paulino, existem outras considerações importantes a serem demarcadas aqui. Para os referidos autores, São três os tipos de adaptações mais comuns: tradução, transformação e diálogo. Em linhas gerais elas são descritas da seguinte forma:

A “tradução” se caracteriza pela seleção de elementos que compõem o enredo de um romance, um conto ou uma peça, por exemplo, para o cinema, levando em conta as mudanças naturais de acordo com a nova linguagem. Em relação à fidelidade do filme em confronto com a obra de origem, Johnson (2003) diz que a “insistência à fidelidade é um falso problema, porque ignora a dinâmica do campo de produção em que os meios estão inseridos” (JOHNSON, 2003, p.42 apud DIAS; PAULINO, 2014, p. 118).

A *tradução*²⁸ seria então uma adaptação que contém mais liberdade no ato de recriação, isso quando comparada ao material de que deu origem. Diferente da *transformação* que nas proposições de Dias e Paulino tenta ser mais fiel, e, no entanto, “é algo improvável de se conseguir com total fidelidade, uma vez que de acordo com Ismail Xavier:

O livro e o filme nele baseado são como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura’ (XAVIER, 2003, p. 61).

O terceiro tipo de adaptação assinalados por Dias e Paulino é o *diálogo*. Sobre este recurso, os autores afirmam o seguinte:

²⁸ Não confundir a utilização da palavra “Tradução”, já que ao longo da tese, a mesma é utilizada como sinônimo para o processo de adaptação. E, esta passagem, há uma menção a nomenclatura utilizada pelos autores Dias e Paulino para um tipo específico de adaptação.

Tal aspecto de adaptação se caracteriza quando um filme dialoga com o texto (a obra literária) que o inspirou, porém de forma implícita. Não se trata de uma adaptação pura, onde o filme, de alguma forma, segue o texto literário, mas de uma “intertextualidade”, podendo o filme fazer referência a algum texto ou obra geralmente conhecida pelo público de maneira explícita ou implícita. (DIAS; PAULINO, 2014, p. 119)

Assim, os três tipos de adaptações aqui descritos, segundo Dias e Paulino, são maneiras pelas quais os textos literários sofrem adaptações no seu todo, não cabendo, portanto, fazer confusão quanto aos elementos expostos no quadro acima. Estes, por sua vez, são recursos que podem estar presentes durante o processo de adaptação. E eles dependem em geral de diversos fatores no processo de recriação, posto que:

O trabalho de adaptação não considera somente a obra literária, mas o contexto no qual está inserido e as características que deram credibilidade e popularidade ao cinema, como técnicas de câmera, trilha sonora, efeitos visuais e especiais, dentre outros (DIAS; PAULINO, 2014, p. 119)

Neste sentido se torna mais relevante a observação ao uso indevido de nomenclaturas como “infidelidade”, já que, além de promover a manutenção de um discurso pejorativo sobre o produto artístico que é o cinema adaptado, ainda tenta diminuir o valor estético da obra de chegada, como se o filme tivesse por obrigação ser fiel a um material distinto de seu campo de linguagem. Essa talvez seja a mais árdua das tarefas nos estudos a respeito das adaptações, para combater o palavreado que se disfarça de conceito na forma da impossibilidade. E ter que lembrar constantemente que não se deve julgar um produto construído num formato com outro que apresenta características distintas do texto que lhe serviu de base, é uma necessária proposição que deve permear a defesa deste cinema “impuro” que Bazin já explicitava em suas reflexões na década de 50 do século XX.

E como já foi amplamente observado, essa constância em traçar um paralelo de julgamento, com relação a adaptação, se entranha de tal forma que acaba por justificar os equívocos que permanecem a valorar pela “régua moral e purista”, o processo de tradução. Neste caminho, os discursos críticos devem pautar seus olhares justamente a partir da condenação dessa perspectiva delimitadora e reducionista de campos distintos de análise, como destaca, Linda Hutcheon:

(...) tanto a crítica acadêmica quanto a resenha jornalística frequentemente veem as adaptações populares contemporâneas como secundárias, derivativas, “tardias, convencionais ou então culturalmente inferiores”, conforme observado por Naremore (2002b, p. 6). É isso que o romancista-

adaptador de Louis Begley expressa na epígrafe; costuma-se utilizar, porém, palavras ainda mais fortes e certamente moralistas para atacar as adaptações cinematográficas de textos literários: “suavização”, “interferência”, “violação”, listadas em McFarlane (1996, p. 12), “traição”, “deformação”, “perversão”, “infidelidade” e “profanação”, encontradas por Stam (2000, p. 54). A travessia do literário para o cinematográfico ou televisivo já foi inclusive chamada de passagem para “uma forma de cognição deliberadamente inferior” (NEWMAN, 1985, p. 129). (HUTCHEON, 2013, p. 22-23)

Ou para refletir, à luz de uma proposição de Soares (2013) em torno do julgamento da obra de chegada pelo apego ao purismo dos discursos literários e fílmicos, bem como os enganos que advém da leitura superficial de veículos comunicacionais:

Entre outras coisas, o que se perde são as especificidades do discurso fílmico e do discurso literário e o que elas acarretam: a reflexão sobre a construção da imagem na literatura e no cinema, sobre a relação do leitor com o texto literário e do espectador com o texto fílmico, ou seja, o que é de específico e o que é da ordem da migração, do entrecruzamento. Também colunistas de jornais e revistas, quando reclamam de “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “profanação” de filmes e programas de televisão com relação à fonte literária, incorrem em engano semelhante. (SOARES, 2013 p.89)

No entanto, para além dessa discussão que reitera certos maneirismos pejorativos, temos que refletir o seguinte: pensar o campo da adaptação como algo relevante para nossa construção pois, como pontua Hutcheon, “as adaptações são tão fundamentais à cultura ocidental que parecem confirmar o *insight* de Walter Benjamin (1992, p. 90), segundo o qual ‘contar histórias é sempre a arte de repetir histórias’” (HUTCHEON, 2013, p. 22). Não existe nenhum exclusivismo ou ineditismo quando a arte em jogo é a de narrar histórias que se repetem enquanto conteúdo, mas modificam suas formas de acordo com a maneira com que se define os limites dessa nova narrativa pois “a forma muda com a adaptação, o conteúdo persiste” (HUTCHEON, 2013, p. 32)

Então, para além dessas fronteiras, é necessário levar em consideração as representações feitas em ambos os textos (o criado e o recriado) tentando aproximá-los no sentido de discutir sua importância para a disseminação de histórias e discursos em contextos onde possamos compreender a matéria estética como componente importante para o desenvolvimento crítico do homem frente aos seus problemas cotidianos. Logo, é condição *sine qua non* que nomenclaturas como as que expomos aqui de maneira breve, possam ser vistas tão-somente, como meras ferramentas de uso didático, sem que as mesmas sejam componentes recorrentes para julgamentos

e valorações, afinal, reduzir o processo tradutório aos lugares comuns tão disseminados, é correr riscos no que concerne a esse reducionismo que menospreza o valor estético das obras tidas como “de chegada”, criando barreiras ainda mais intransponíveis que engavetam a arte em conceitos para que a mesma seja sempre tratada unicamente como um espelho de repetições.

4.4. O Tradutor/adaptador como traidor

Como a tradução/adaptação surgem neste trabalho como epicentro de uma discussão que nos leva a caminhar por outros espaços, os conceitos que surgem como parte de uma reflexão mais ampla, orbitam ao redor desses componentes como mecanismos periféricos. No sentido de entender melhor a importância da figuração desses conceitos “periféricos” que desvelam os recursos que uma adaptação carrega em sua essência, é necessário que compreendamos o processo tradutor e seus mecanismos, para que assim seja possível um entendimento de que o processo de fecundação entre linguagem fílmica e literária se dá em vários âmbitos, e por isso são necessários para sua construção de sentido.

O componente estético de ambos nasce através de suas influências, para que o processo seja compreendido a partir da gênese de sua essência enquanto ser. Sendo assim, os procedimentos e recursos que o cinema reinventa na sua inconstância estética, revela não só a consolidação de seus conceitos periféricos em torno do âmbito central, que é o ato tradutor em si, como explora a capacidade histórica que a moldagem cinematográfica outorga ao fazer artístico. Assim, o campo de possibilidades que o cinema carrega em sua legitimação estética, nasce e transforma a linguagem em mutação, seja ela literária ou outro tipo de arte. Logo, um produto cinematográfico é historicamente genuíno de seu processo de construção, independentemente de sua possível origem ter sido baseada numa conjunção de palavras. Julio Plaza nos propõe uma leitura desse componente ao tratar do processo:

O processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos. (PLAZA, 2003, p. 10)

O processo de tradução entre as duas linguagens passa pelas influências para além de seus componentes linguísticos, ou seja, todo o processo integrador

dessa tradução, resvala pelas engrenagens que vão compor a nova obra. Não se trata apenas de observar a transposição dos limites sígnicos da palavra para o audiovisual, mas sobretudo, de todos os elementos que participam dessa configuração estética construída para ser uma obra genuína. Assim, um filme baseado num texto literário não está condenado a ser uma reprodução visual das palavras, mas sim um novo produto estético, feito a partir de procedimentos e recursos audiovisuais que lhe configuram a história, num outro suporte criativo, com o manuseio de reduções, transformações ou diálogos que permeiam o processo e reconfiguram a essência do literário, num patamar estético paralelo, repaginado pelo cinema. Os recursos simbolizam, neste ato transformador, as possibilidades do “vir a ser” que a tradução condiciona. Como possibilidades, eles não podem ser vistos como componentes fechados que diminuem ou acentuam o resultado estético, mas sim como potencializadores do devir da tradução. O resultado da adaptação não deveria, portanto, ser cogitado pela “régua moral” do purismo que recende do *infilável*.

Diante da transposição da linguagem literária para a fílmica, das diferentes preocupações no processo de produção e de recepção de uma narrativa e de um filme e dos diversificados recursos com os quais a literatura e o cinema constroem suas composições, as obras literárias sofrem modificações, leves ou radicais, ao serem adaptadas. Essas transformações são de responsabilidade dos adaptadores e delas poderá depender o sucesso ou fracasso da adaptação. (SOTTA, 2014, p. 169)

É importante ressaltar que, mais que uma tradução entre os aspectos literário e o fílmico, uma adaptação por si só pode passar por processos de traduções que vão do interlingual ao intralingual²⁹ de modo a alcançar, numa possível translação, a sua configuração de obra de chegada, tendo em vista seus componentes que participam do processo de reconstrução do objeto, numa outra forma artística. Quando retomamos a ideia da configuração da história proposta na seção que disserta sobre a historicidade do movimento de consolidação do cinema e da tradução de textos literários para o fílmico, essa mirada, entrecortada de possibilidades que o cinema engendra, é importante, pois está embasada na esteira da reconstrução histórica da qual dimensiona Walter Benjamin, a partir de sua visão como possibilidade. Porque

²⁹ Existem três maneiras de interpretar signos verbais. Eles podem ser traduzidos em outros signos da mesma língua, ou em outra língua, ou, ainda, em outro sistema de símbolos não verbais. Esses três tipos de tradução são classificados como **Tradução Intralingual**: Ocorre dentro da mesma língua. **Tradução Interlingual**: É a tradução entre duas línguas diferentes. **Tradução Semiótica**: Consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, sendo, assim, uma transposição de um sistema de signos para outro.

quando dimensionamos esses aspectos recursais que o cinema cria como ferramenta para a adaptação, a história desvela sua faceta e reverbera na composição dialógica do cinema adaptado.

Por isso que Julio Plaza, ao retomar Benjamin, revela o cerne de seu projeto tradutor, que se insere “como projeto correlativo entre diferentes presentes e como tal, desviante e descentralizador, na medida em que, ao se instaurar necessariamente produz reconfigurações monadológicas da história. (PLAZA, 2003, p. 04). Essas reconfigurações são leituras novas, dessa realidade antes experimentadas por um objeto artístico que se remontou enquanto ser de uma nova produção, a partir dos diversos recursos à disposição de sua recriação. Um filme e um livro como objetos fazedores de sua história. Relacionados pela condenação do existir, e não apenas pela aparência do querer ser, através do espelho.

No sentido de aproximar a proposição de uma adaptação enquanto objeto genuíno de uma nova história, bem como evidenciar a proposição de seus recursos como uma potência de possibilidades que se contrapõem ao encerramento negativo do *infilável*, Haroldo de Campos, em *Da Transcrição*, segue na linha de Walter Benjamin, e deflagra em sua reflexão, que o tradutor e os macetes e ferramentas que ele manuseia, é um criador no sentido de que, sua intromissão, não apenas evoca a liberdade estética da tradução, como de certo modo “ameaça” a originalidade do material fonte, porque a tradução se torna tão prenhe de possibilidades e inventiva como reflexo daquilo em que se espelha. Neste sentido, Campos sublinha que:

O tradutor, o *transcriador* passa, por seu turno, a ameaçar o original com a ruína da origem; ameaçado pelo silêncio, ele responde, afrontando o original com a ruína da origem. Esta, como eu a defino, como a procuro definir, a última *hybris* do tradutor-transpoetizador. Transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução; reencenar a origem e a originalidade através da “plagiotropia”, como movimento incessante da “diferença”; fazer com que a *mimesis* venha a ser a produção mesma dessa “diferença”. (CAMPOS, 2011, p. 103)

Essa idealização, partindo do ponto de vista da figura do tradutor, retoma a ideia de uma recriação estética que se insere em todo e qualquer processo de tradução, assim como potencializa os instrumentos que dimensionam o objeto traduzido e sua consequente adaptação. Assim como uma tradução na linha benjaminiana não pode estar submissa ao texto fundador, tendo como justificativa a inexistência de instrumentos que superdimensionam o estético em outro patamar

linguístico, uma adaptação fílmica não se resume, tão-somente, a ser um produto recauchutado do texto literário fonte.

Mais que tradição, a tradução requer um certo sentido de (com o perdão do lugar-comum) traição, posto seu caráter renovador do texto-base que deu origem aquela reconfiguração estética. Eis que, dos conceitos “periféricos” que havíamos adentrado, este é, certamente, o mais controvertido em sua dimensão semântica, afinal, a traição, que remete inevitavelmente ao conceito de fidelidade, pode ser, quando melhor delimitada, uma tomada de posição que salvaguarda os recursos técnicos, dando uma nova dinâmica a discussão que gira em torno do *infilável* e sua frágil inevitabilidade. Em outras palavras, a traição não mais encerrada como escusa de uma impossibilidade, mas sim, como uma tradução benéfica que subverte as expectativas da famigerada “fidelidade”.

Pere Gimferrer, ao discutir o estatuto da fidelidade em *Cine y Literatura* propõe uma curiosa categorização de obras que, ao se distanciar do que se supõe ser essa fidelidade servil, que muitos criadores cinematográficos se impõem ao traduzir um texto literário para o cinema, se converte, ou em uma obra insossa de caráter estéril, porque tentou ser fiel ao texto-fonte, ou se transforma em um estrondoso caso de infidelidade fecunda. “la historia de las adaptaciones cinematográficas de novelas famosas ofrece un elocuente muestrario de fidelidades esteriles y de infidelidades -y aun traiciones fecundas” (GIMFERRER, 1999, p.10). estas traições fecundas se apropriam de uma subversão que dará o tom para o distanciamento que evoca uma reconstrução mais potente do texto literário, no resultado fílmico. Assim, a fecundidade – reflexão anteriormente proposta por Sánchez Noriega - está aqui, não somente para as relações entre cinema e literatura, mas sobretudo, para uma “traição”, que admite-se como uma necessidade inerente, do texto adaptado.

Na esteira dessas reflexões é interessante destacar que justamente a busca pela fidelidade num processo de tradução é o que pode resultar numa transmissão inexata de um conteúdo *inessencial*, segundo Benjamin. Assim sendo, o sentido de traição fecunda é condição intrínseca dessa concepção da obra enquanto uma linguagem autônoma. Portanto, o tradutor passa a ser não apenas o recriador, mas um traidor necessário. Haroldo de Campos tece importantes considerações, a este respeito, quando redimensiona o papel da tradução, em consonância com a linguagem do cinema e o sentido de traição aqui mencionado:

Tanto a tradução (na teoria tradicional), quanto o cinema (pelo menos nos seus inícios) são (ou foram) “suspeitos” de traição, na medida em que “desprivilegiam” a unicidade da obra, a sua “autenticidade” e a sua “autoridade” (autoria). O tradutor é um “leitor-autor”, no extremo um “traidor” ou um “usurpador”. (CAMPOS, 2011, p. 54)

E esse processo de traição subverte a obra num duplo sentido de sua concepção, pois inaugura uma nova leitura, sobre um texto historicamente já delimitado numa determinada configuração contextual. No entanto, ainda mais importante que perceber as nuances do processo tradutório, pelo viés da tradução como traição necessária, é compreender o quanto o processo de traduzir é, por si só, dispendioso, pois requer a autoridade de discutir essa mencionada autenticidade, tentando dar um novo sentido a um texto previamente erguido, muitas vezes canonicamente, por uma outra linguagem. Assim Haroldo de Campos dimensiona o trabalho do tradutor:

Traduzir é um trabalho penoso. Criticar uma tradução alheia é um trabalho ainda mais penoso, porque é preciso se colocar no lugar do outro tradutor para verificar se ele cometeu um erro, um deslize, uma traição, ou se se trata apenas de uma opção estilística da pessoa. Esse equilíbrio é muito difícil. A fronteira entre o erro e a solução menos feliz é muito tênue – um fio de navalha. (CAMPOS, 2011, p. 140)

E essa linha tênue se torna mais delicada quando atrelamos ao processo, essa dinâmica do julgamento pelo viés da fidelidade. A traduzibilidade de uma obra não está nessa dimensão fiel do texto para outro texto, mas sim na capacidade de reinvenção. Afinal de contas, uma tradução não é uma impossibilidade como comumente o discurso em torno do *infilmável* coloca, mas sim uma probabilidade a ser (ou não) realizada, neste devir constante. Por consequência, um filme adaptado não é uma tarefa fracassada de recriação, mas sim uma recriação subversiva daquele que lhe deu matéria prima. Um filho que herda os genes do pai, mas nunca será ele mesmo o pai, porque são criaturas diferentes, existências autônomas que se tocam, mas nunca substituem um ao outro.

Toda tradução é, por consequência, uma espécie de traição. A “infidelidade fecunda”, conforme assegura a nomenclatura proposta por Pere Gimferrer, é condição essencial para um processo de tradução, pois será a partir da fuga ao óbvio, que as obras serão postas em contraponto. Com suas diferenças necessárias e suas semelhanças inevitáveis. O purismo da fidelidade estéril no campo da tradução, precisa ser revisto sob a perspectiva de um novo olhar que não isenta o tradutor de

seus “pecados”, mas sim o revela em toda sua humanidade. Longe de ser um tema com uma delimitação teórica já desgastada, a teoria da adaptação literária ao cinema ainda precisa compreender seus mecanismos, e mais importante ainda, entender o papel do “tradutor”, como bem sinaliza Paulo Ronái:

Visto que seu empreendimento tem de quimérico, o tradutor foi ainda assimilado ao alquimista, aquele que sonha com a transmutação dos metais em ouro e acaba reduzido ouro a barro. Mas não, objetam outros: aquele que transforma o pedaço de ouro noutro ouro. (RONÁI, 2012, p. 28)

Ainda preso a um terreno de fortes ambiguidades e indefinições, o que podemos pensar da figura do tradutor e da tradução no campo de estudos sobre literatura e cinema é que, mais que adaptar com fidelidade uma obra literária, o que se quer desse processo tradutor é perceber que tanto filme, como texto literário podem ser ouro de tolo, caso não carreguem em sua essência o componente mais importante de sua existência: a sensibilidade estética necessária de ser uma obra de arte e não unicamente parecer uma.

Numa perspectiva que busque uma conciliação necessária, uma adaptação deve se impor enquanto inovação estética, e não esbarrar justamente naquilo que de mais tenso existe nessa relação entre cinema e literatura. Afinal, a traição ao texto de partida deve ser posta em xeque? Ou devemos pensar para além desse dilema entre trair ou não trair? Para contextualizar a discussão, tomemos como base a proposição de Rudolf Pannwitz (Apud BENJAMIN, 2008, p.80) em *A tarefa do tradutor*:

O erro fundamental de quem traduz é apegar-se ao estado fortuito da própria língua, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira. Sobretudo quando traduz de uma língua muito distante, ele deve remontar aos elementos últimos da própria língua, onde palavra, imagem e som se tornam um só; ele tem de ampliar e aprofundar sua língua por meio do elemento estrangeiro; não se tem ideia em que medida isso é possível, até que ponto cada língua pode se transformar, e uma língua se diferencia de outra quase que só como um dialeto de outro dialeto, e não são tomadas de modo demasiado leviano, mas precisamente quando tomadas em todo seu peso. (Apud BENJAMIN, 2008, P.80)

Neste sentido, é possível reafirmar que o que vemos na transposição para a linguagem fílmica é a tentativa de confirmar esta necessária infidelidade, ainda que o texto tente se manter sempre fiel. Como uma condição de fracasso na tentativa, o trabalho da adaptação tenta se desvencilhar dessas crenças equivocadas que o relacionam ao processo de tradução como uma mera dimensão da infidelidade. No sentido de desmistificar essas concepções, a proposição de evidenciar a tradução

como um processo transgressor de “traição”, converte o campo da adaptação num espaço no qual a arte de traduzir a obra literária em uma obra cinematográfica é o *lócus* estético da recriação, enquanto movimento histórico de renovação das artes. No afã de desvendar mais fragilidades na concepção do infilmável, enquanto discurso construído, no tópico seguinte, que encerra a seção, pretendemos mergulhar no labiríntico espaço da escrita e seus dilemas, bem como os mecanismos que engendram o devir do cinema adaptado, como potência de possibilidades.

4.5. Os dilemas da escrita: mecanismos da possibilidade

Escrever é uma das tarefas mais sublimes e inglórias da humanidade. Não por acaso, Truman Capote afirma em “Música para camaleões” que “Deus, quando nos dá um dom, também nos entrega um chicote – e esse chicote se destina exclusivamente à nossa autoflagelação” (CAPOTE, 1981, p.9). Essa menção é pontual no sentido de pensar a ambígua tarefa de pôr no papel nossas dores, angústias e alegrias, transformando-as em formas estéticas que definem a essência do que é escrever ao longo da jornada humana. A literatura, neste sentido, é de longe a mais sublime das tarefas que a humanidade nos legou para expressar os sentimentos que expandem nossa percepção de mundo.

E essa longa trajetória da escrita (literária) nos direciona por entre gêneros históricos como o teatro (que tem na palavra um dos seus pilares) até os mais contemporâneos como os quadrinhos (imagem e escrita) até alcançar o cinema, a consagrada sétima arte³⁰, que carrega no seu alicerce de criação, o roteiro como forma por excelência da escrita, enquanto o ponto de partida. Ou para retomarmos nossa sugestão, já explicitada anteriormente, do roteiro como este “primeiro estágio de um filme” (CARRIÈRE, 2003, p. 132), bem como o intermediador entre o literário e o fílmico e, principalmente, de pensar o roteiro como o eixo que inviabiliza, em sua dimensão escritural, o argumento da impossibilidade que o *infilmável* alardeia em sua discursividade. Assim sendo, partimos para um aprofundamento dessa orientação em

³⁰ O termo “sétima arte”, usado para designar o cinema, foi estabelecido por [Ricciotto Canudo](#) no “Manifesto das Sete Artes”, criado em 1912. A ideia de numerar as artes veio somente como uma forma simples de designar as diferentes manifestações artísticas. (...) 7ª – Cinema (Áudio-Visual) (Contém artes anteriores como a música para trilha sonora, artes cênicas para dublagem e captura de movimentos, pintura, escultura e arquitetura para o design, e literatura para roteiros) VARELLA, Paulo. A sétima arte; Por que o cinema tem este nome? 15 de maio. 2020. Disponível em: <https://arteref.com/cinema/a-setima-arte-por-que-o-cinema-tem-este-nome/>

torno do protagonismo do roteiro no processo de tradução, sempre ressaltando seu papel de coletividade num todo. Diferentemente, por exemplo, do mecanismo literário que, de certo modo carrega em si, uma autonomia mais individualizada, conforme Johnson aponta:

Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a **própria língua escrita** (créditos, títulos e outras escritas). Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras. (JOHNSON, 2003, p.42, o grifo é nosso)

Afinal, sem as partes desse todo composicional que o cinema apresenta como ferramenta, o roteiro se desfaz enquanto potência do devir. Por isso condicionamos a proposição do roteiro como protagonista, no mecanismo global da gramática cinematográfica, evidenciando sua mediação como imperativa para desconstruir, num primeiro momento, qualquer indício de argumentação da impossibilidade. Considerando, então, o roteiro como processo de escrita que faz parte da composição fílmica, sugerimos, ademais, que, através dos recursos que estão à disposição, no processo de sua escrita (transformação, redução...), ele se consolida como um gênero que tem um potencial quanto ao processo de adaptação do texto literário e suas particularidades.

Partindo desse panorama, sugerimos uma reflexão ponderada sobre o roteiro enquanto gênero inerente à historicidade do cinema. Historicamente, a arte da escrita do roteiro sempre foi marginalizada, estando à sombra de uma discussão que perpassava pela valoração da boa escritura, como tarefa que antecede o conceito estético final do trabalho coletivo, de uma obra cinematográfica. Para demarcar uma menção a condição do roteiro na esteira da história cinematográfica, há uma diversidade de controvérsias que repousam, mais na própria noção de identidade do que é um roteiro, do que propriamente na origem do roteiro como este mecanismo à disposição da produção fílmica, conforme assinala Hernani Heffner em *Contribuição a uma história do roteiro*:

Muitos tipos de roteiro foram escritos dos primórdios do século XX até estes prenúncios de século XXI. A certa altura, surgem até discordâncias sobre o que seria ou não um texto dessa natureza, levando-se em conta a padronização requerida frente às demandas de uma produção de caráter industrial. (HEFFNER, 2021, p. 66)

Essas discordâncias dão o tom controverso, do que de fato está na essência do gênero, que ainda hoje segue caminhando por entre as sombras da marginalidade, relegado a ser essa escrita fantasmal que desaparece, tão logo o filme se consolida enquanto produto acabado. Hernani comenta que: “a redação de roteiros se dá em etapa pouco glamourosa da realização de um filme e fica quase sempre conhecida por uma transcrição que não reflete o uso imediato e a função do texto de trabalho na consecução da obra. (HEFFNER, 2021, p. 66). Ainda na esteira dessa definição em torno de sua identidade enquanto escrita que potencializa o filme, o estudioso afirma:

Segundo Isabelle Raynauld, em seu verbete sobre roteiro para a *Encyclopedia of Early Film* (2005), o primeiro modelo generalizado assemelhava-se a uma sinopse. Provavelmente o mesmo tipo de texto que Georges Méliès enviava com o famoso *Viagem à Lua* (1902) para ser narrado na sala de exibição tinha sido também utilizado na preparação dos sucessivos quadros que compõem o filme. Daí para a listagem e descrição mais sistemática dessas cenas tomadas como estandes nada mais natural. (HEFFNER, 2021, p. 69)

Esse breve recorte não objetiva encerrar essa mirada histórica sobre o papel coadjuvante do roteiro, até pelos propósitos que temos neste trabalho, mas sim, reflexionar sobre sua condição histórica de ser um gênero sempre posto num lugar desprivilegiado do processo cinematográfico, o que se atesta com as divergências no que concerne a sua historicidade enquanto roteiro tal e qual como o nomeamos hoje.

Ora tido como literatura por alguns, ora rechaçado como tal por outros, o roteiro, como etapa para o constructo de um filme, sempre esteve fadado à angústia desse entrelugar, conforme sentencia Vera Lúcia Follain de Figueiredo, destacando seu papel controverso e marginalizado neste espaço que, metaforicamente, podemos comparar (com uma certa dose de licença “poética”) a um purgatório entre a chegada do texto fonte e a partida para um espaço de construção fílmica. Qual é o céu ou o inferno, é resposta que não é pretensão evidenciar neste trabalho. E na esteira dessa proposição, André Alves Martirani faz a seguinte definição sobre o gênero:

O roteiro, como escrita cinematográfica, é uma peça intermediária, uma interface entre dois meios, uma ponte intersemiótica entre a literatura e o cinema, sem ser a rigor, nem cinema nem literatura. É um produto de mediação, porém ainda não imagético, pois seu corpo impresso permanece no campo do imaginário. (MARTIRANI, 2012, p.39)

Uma espécie de linguagem intermediária que, como parâmetro comparativo, se assemelha ao teatro, em outro momento da história. Este, também eclipsado pela sua

função, enquanto “produto de mediação” (MARTIRANI, 2012) entre a tentativa de representação do hipotexto e a sua concepção consolidada no hipertexto. Para termos uma ideia dessa aproximação entre os papéis dúbios que projetam a essência do roteiro com o texto dramático, Figueiredo ressalta o dilema sobre a funcionalidade do texto (enquanto matéria-prima “passageira”) que nos remete a momentos pontuais de nossa história:

Em *Do palco à página*, Roger Chartier observa que a representação e a percepção do escritor de teatro como autor, no sentido pleno do termo, emergiu lentamente, como um efeito das práticas do mercado livreiro que explorou o sucesso de certos dramaturgos, multiplicando edições corrompidas, recusadas pelos autores das peças, e, ao mesmo tempo, permitindo aos leitores reconhecer os méritos de textos muitas vezes traídos pelas más condições de representação ou pela própria indisciplina dos espectadores. Chartier lembra a tensão que se estabeleceu entre o desprezo pela publicação por parte dos dramaturgos e os méritos do texto impresso, no século XVII europeu. (FIGUEIREDO, 2010, p.28-29)

Neste caso, a discussão é sobre o quanto a publicação do texto teatral, enquanto material que sobrevivia sem sua representação como essência, não faria o texto perder sua principal função que é o ato de representar. Daí as opiniões diversas, inclusive entre autores teatrais. Assim como a peça que não contava com elementos basilares como a atuação do autor, a ambientação, as variações das representações, haveria uma espécie de estabilização do texto. Essa discussão comparativa com o teatro, nos faz remeter justamente ao caráter transitório se considerarmos o roteiro enquanto narrativa interina, que “morre”, para que assim desfrutemos da narrativa fílmica. Martirani ressalta esse aspecto da transitoriedade presente no roteiro adaptado ao afirmar que:

O roteiro é uma interface porque é o produto de um diálogo entre o resultado da adaptação – o filme – cujo código é cinematográfico e o original literário, portanto com matriz linguística. Nesse sentido, o roteiro é o meio, um produto de mediação. (MARTIRANI, 2012, p. 39)

Ao retomar as observações do historiador cultural Robert Chartier a partir da reflexão de Figueiredo, percebemos que elas se assemelham aos dilemas do campo da roteirização cinematográfica (guardadas as devidas diferenças entre ambas) porque, historicamente, o roteiro passará também por um processo semelhante, quando confrontado em sua suposta efemeridade. De Figueiredo destaca que a intensificação da publicação do roteiro a partir dos anos 90 (tal e qual o teatro o fez algumas décadas antes), solidifica a importante discussão sobre as fronteiras do

gênero em sua concepção enquanto arte literária. Para a estudiosa “se estes (os roteiros) são, comumente, caracterizados como textos efêmeros, cuja validade se perderia depois de realizado o filme, fica evidente que a publicação em livro lhes confere outro estatuto.” (FIGUEIREDO, 2010, p. 30). E esse estatuto é a validação de seu teor artístico para além das fronteiras que os eliminam quando uma obra se solidifica enquanto película.

O roteiro então, em sua nova condição, revela sua faceta que vai além do que é efêmero. Passa a ser concebido como forma estética que, inclusive, ao longo da sua jornada, vai consolidar as mudanças pelas quais a linguagem literária sofre quando se vê “confrontada” pelo advento do cinema, como espetáculo que cresce e se estabiliza no contexto de nossa formação cultural a partir, especificamente, do século XX. Obviamente que a observação desta nova condição se dá com a perspectiva do roteiro enquanto produto editado para a comercialização, e não necessariamente por sua condição estética que, entre diversos tratamentos para se chegar a uma versão “final”, nunca alcança um “fim” como produto, enquanto o filme não se encerra no seu ato de pós-produção. Ressaltando esse viés ambíguo sobre o roteiro “feito para filmar” e aquele que, no fim da jornada, surge decupado de acordo com uma formatação adequada para leitura, dialogamos com o que Heffner alude sobre o tema:

A edição de roteiros, a partir da montagem final, esconde o processo e, sobretudo, as notações dos vários intervenientes, submetendo-se invariavelmente à dinâmica da indústria editorial e sua pressuposição de que o leitor se enfadaria com a aparente aridez e codificação excessiva do texto. Ou, como argumenta Nelson Pereira dos Santos, por ocasião da edição em livro dos roteiros a posteriori de três de seus filmes, seria um texto destinado a não ser lido, com exceção da equipe de realização (HEFFNER, 2021, p. 66)

Entretanto, mais que aprofundar a discussão sobre a valoração estética do roteiro, nos cabe aqui pensá-lo enquanto função que ele exerce para além de suas fronteiras maleáveis. O roteiro está para a nossa presente discussão num patamar de reflexão a respeito dos processos adaptativos tão necessários para confrontar *infilável* e suas convicções enquanto impossibilidades. Por isso, assinalamos a necessidade de evidenciar o estatuto do roteiro (no processo de adaptação) e sua condição primária de contato com o texto literário e a consequente construção de possibilidades que surge através do manuseio dos recursos cinematográficos que a escrita do roteiro possui em sua essência.

É como uma ferramenta do possível, que a adaptação ganha os contornos do devir. Se vai se consolidar, não cabe ao roteiro esse papel de previsibilidade. O roteiro é parte do caminho. Ou para ser mais incisivo na ilustração metafórica, o roteiro é como a toca na qual Alice se insere no país das maravilhas. Encontrar o coelho é a busca que o roteiro faz no afã de construir o filme, desvencilhando-se dos percalços impeditivos que surgem pelo caminho. E para relacionar a potência da ilustração em torno de Alice, Sid Field, em seu *Manual do Roteiro*, nos apresenta uma curiosa definição do roteiro que se abraça a essa dimensão metafórica: “O roteiro é como um *substantivo* — é sobre uma *pessoa*, ou pessoas, num *lugar*, ou lugares, vivendo sua “*coisa*”. Todos os roteiros cumprem essa premissa básica. A pessoa é o personagem, e viver sua coisa é a ação.” (FIELD, 1995, p. 12). Ainda tentando compreender sua peculiaridade no processo de tradução, se faz necessário trazer à tona questões de cunho interrogativo a respeito da concepção de roteiro. Como questiona Sid Field:

O que é um roteiro? Um guia, um projeto para um filme? Uma planta baixa ou diagrama? Uma série de imagens, cenas e sequências enfileiradas com diálogo e descrições, como uma penca de peras? O cenário de um sonho? Uma coleção de ideias? O que é um roteiro? Bem, não é um romance e certamente não é uma peça de teatro. (FIELD, 1995, p. 12)

Todos esses são questionamentos que nos fazem perceber o quanto o processo de roteirização ainda perpassa por questões ambíguas de entendimento sobre sua condição, enquanto objeto de mediação ou uma arte do escrever em vias de se consolidar como linguagem estética autônoma. Mais adiante Field contesta: “o roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática” (1995, p. 12). Essa conceituação põe em evidência ainda mais a ambiguidade inerente ao próprio ato de roteirizar. Ao mesmo tempo que se assume como “história contada em imagens” (FIELD, 1995, p. 12), o roteiro se torna (para o bem ou para o mal) parte de uma engrenagem que integra o todo, que é a arte de contar uma história. Logo, o roteirista é um contador de histórias (RODRIGUES, 2005, p. 04), pois habita a fronteira de uma recriação ficcional, seja ela feita das realidades que vivemos, seja ela adaptada de algum texto já previamente narrado enquanto estrutura literária.

Levando em consideração esse delineamento discursivo, há, na contemporaneidade, um sentido de negação quanto ao uso de terminologias como “provisório” na tessitura do roteiro, pois é evidente que há uma tentativa de consolidar

esse gênero e tirá-lo do fardo da marginalização, evitando assim que se consagre-o apenas como um “texto provisório”. Mais que ser mediação entre a escrita literária e a produção fílmica, o roteiro se finca no entrelugar e, potencializa as possibilidades do devir cinematográfico movimentando os recursos para contar a história, evidenciar a ação, com uma leitura que toma a essência do narrado literário e o converte em uma intenção narrativa que transcende as impossibilidades para prever o realizável que se segue.

É sobre o roteiro como tarefa de escrever, fincado nesse *entrelugar* da escrita, que discutimos sua validade enquanto arte, para entender os discursos em torno da “impossibilidade” do que pode ou não ser filmado. Ou, pra ser mais condizente com a terminologia que empregamos nesse trabalho, entender o que significa de fato o *infilmável*, palavra nascida de um discurso, no qual há uma taxativa asseveração de impossibilidade que tenta “aprisionar” a tradução de uma obra literária para o cinema, emitindo valores que justificam uma suposta negação da adaptação como fato realizável. É justamente compreendendo o estatuto do roteiro e sua condição mediadora, que entenderemos os discursos sobre os limites dessas (im)possibilidades que o cinema e a literatura se veem entrelaçados quando se discute o processo de tradução e seus desafios de intraduzibilidade.

Nessa perspectiva, ressaltamos que a tarefa de escrever, não é tão-somente uma jornada maniqueísta de dor e alegria, mas sim, uma aventura que nos faz questionar a própria escrita e as fronteiras que se expandem quando reconhecemos em cada forma estética uma nova maneira de perceber o mundo o real e sua representação, afinal, a realidade é tecida de ficções (RODRIGUES, 2005, p.04). Por isso, é condição *sine qua non* entender que, mais que explorar possibilidades em uma outra linguagem, a adaptação de uma obra literária para o cinema é permeada de nuances que vão além da simplória condenação do *infilmável* como estatuto definitivo da negação. Martirani reforça esse imperativo ao dizer que:

A adaptação cinematográfica tende a dar visibilidade e concretude ao objeto, mas, ao mesmo tempo em que tende para a corporeidade visível, não fecha os campos imaginativos. Ao contrário, pode conduzir a uma abertura ainda maior. Temos assim, a adaptação como um processo de leitura, uma passagem; a redação de um segundo original, uma adaptação para um novo código. (MARTIRANI, 2012, p. 5)

Com efeito, faz-se necessário compreender que cada linguagem, dentro do campo delimitado entre literatura e cinema, tem em sua essência, particularidades que a definem como obra de arte independente, no panteão de obras que compõe cada expressão artística. A este respeito, Tania Pelegrini pontua as diferenças entre narrativa verbal e visual: “a imagem tem (...) seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor” (PELEGRINI, 2003 p. 16), delimitando assim os espaços das linguagens que se diferenciam muito além de critérios de imagem (para o cinema) e palavra (para a literatura).

Portanto, o ato de fazer literatura e cinema nos permite refletir sobre a vida, tendo como ponto de partida, a árdua tarefa de escrever como elemento de intersecção entre essas diferentes esferas de representações da realidade. E como linguagens distintas, é condição de coerência argumentativa, pensá-las enquanto campos artísticos que nascem, a partir de uma necessidade da escritura: seja para a construção imaginativa da palavra escrita, que dá o tom às narrativas literárias, seja pela necessidade inexorável da confecção de um roteiro como ponto de partida para uma produção cinematográfica (quando nos referimos às adaptações). O entrelugar do roteiro se consolida como ponto de partida e necessidade pungente do ato de adaptar, logo, compreende-se sua relevância ao pensarmos o estatuto do *infilável* como parte relevante do discurso que reflete o papel do roteiro no processo de exploração das possibilidades adaptativas.

Nesse sentido, há uma urgência em escrever (o texto literário, o roteiro ou o filme) em campos distintos, afinal, eles podem se complementar, mas nunca devem ser colocados em xeque, tão-somente pelo seu teor qualitativo, posto que, ainda que sejam essencialmente artes advindas primordialmente da escrita, elas se diferenciam porque narram a partir de seus distintos olhares, mecanismos e métodos que fazem com que o processo de construção da linguagem seja idiossincrásico e de permanente questionamento daquilo que se traduz, a partir da realidade.

5. A DESCONSTRUÇÃO DO *INFILMÁVEL*

Inconstante como a própria História, alguns conceitos nascem fadados a impermanência do que eles representam em determinados momentos da própria jornada histórica. São dotados de um dilema que perpassa sua própria concepção em constante mutação. O *Infilmável*, como já nos foi dito anteriormente, não é um conceito, mas uma proposta discursiva construída com um viés que remete ao purismo de certa parcela que tende a taxar as expectativas frustradas com o resultado de uma adaptação em uma impossibilidade subjetiva. Esse discurso sofre justamente pelos riscos que ele corre enquanto possível certeza, afinal, sua essência está atrelada não aos extremos do que é possível ou impossível no campo estético, mas a uma impossibilidade que é a armadilha de sua desconstrução. O que antes pode ser o In- da negação no vocábulo *infilmável*, passa a um outro momento a ser discurso esvaziado de uma segurança teórica que está condenada a taxaçoão tola do impossível.

Para compreender sua fatuidade enquanto presunção de conceito que alimenta supostos dilemas do filmar, é necessário que reflitamos sua condição histórica com ilustrações práticas em objetos de estudo que escapem a essa presunção, bem como desconstruir sua posição enquanto impossibilidade da tarefa tradutória a ser explorada pela relação entre objeto de partida e de chegada. Logo, a presente seção surge como um apontamento prático para desconstruir o *infilmável* trazendo como objetos de estudo analítico, cinco adaptações feitas do clássico romance *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes. Entre adaptações feitas para o cinema e produções direcionadas para a TV, as produções apresentadas como recorte nesta seção, tem por objetivo nos ajudar no levantamento de reflexões que nos façam justificar o cerne de nossa tese, bem como propor um diálogo sobre a possibilidade como uma tarefa inerente ao ato tradutor entre o texto literário e o audiovisual. Portanto, neste momento, olhando através de uma leitura que divaga entre moinhos de ventos e gigantes, tentaremos confrontar as formas do *infilmável* potencializando, em um dos mais canônicos personagens de nossa literatura, nosso olhar sobre a narração definitiva da possibilidade.

5.1. Narrativas memoráveis, livros *infilmáveis*?

Considerando a construção que temos dimensionado a partir dos estudos em torno da categoria do *Infilmável*, é hora de traçar contrapontos necessários para desconstruir alguns mitos criados em torno da condição estética que “justifica” a impossibilidade evidenciando a cadeia de possibilidades criadas em torno do processo de tradução de materiais antes tidos como *infilmáveis* mas que, de alguma maneira, refletem uma leitura possível do texto literário. Desconstruir o *infilmável* passa a ser a tarefa das tarefas, já que nesse processo será possível traçar – com a permissão do trocadilho - um passeio pelo “bosque” das ficções que estão (ou estavam) enclausuradas numa aura “intocabilidade” mas que se permitem abrir para o terreno tão difuso que é o das adaptações.

Das narrativas memoráveis, passando pela condição de impossibilidade, imposta muitas vezes pela “canonização” do produto estético em suas condições contextuais, e alcançando o terreno fértil da possibilidade em tempos em que a adaptação virou produto mais que corriqueiro para a sétima arte, a literatura mais do que nunca precisa compreender seu papel ao redefinir mais uma vez o cinema em sua dimensão popular, afinal, mais que ser matéria-prima para a filiação narrativa do cinema nos idos de sua consolidação nos primórdios da criação do cinema, a literatura agora é uma das molas propulsoras que pode redefinir e consolidar não apenas o cinema, mas a própria condição da literatura em tempos de conjunção das linguagens artísticas num patamar que rompe com a imutabilidade de verdades, antes tidas como inexoráveis. Retomando a reflexão de Figueiredo, é possível traduzir esse novo olhar dentro de um contexto de produção cultural que se faz urgente, afinal:

O panorama cultural caracteriza-se pela intensificação dos processos de deslocamento, interação e negociação, que se realizam em diferentes níveis e que afetam o *status* institucional da arte, alterando também sua função na sociedade. A própria tecnologia digital, multiplicando a oferta textual, contribui para a quebra de hierarquias. (FIGUEIREDO, 2010, p. 65)

E essa tensão espelha justamente a condição atual do gênero literário em meio a segmentos estéticos que ganham conotação mais urgente em sua propagação. Assim sendo, o que antes se reduzia a homogeneidade preponderante do papel da escrita literária na cultura, hoje é parte de um todo que se multiplica. E parte dessa mudança não é novidade posto sua anunciação quando muito se falou da imposição do desenvolvimento acelerado do processo técnico à arte como fator que

reconfigura continuamente as práticas culturais (FIGUEIREDO, 2010, p. 66). Logo, o que antes era a tido como impossível, hoje, já é condição necessária de construção que põe em xeque a taxação de impossibilidade numa obra que se permite uma leitura de mundo para além da sua anacrônica e pretensa impossibilidade.

A partir dessa percepção é que se faz necessário pensar a obra de arte, para além daqueles limites que a restringem em um formato, mas a variadas formas de se contar uma história. Entretanto, a discussão em questão não pode ser tomada apenas no sentido da possibilidade de produção, mas sim da capacidade estética que uma obra tem ao ser trasposta para uma outra dimensão linguística e estética. Ou seja, não é porque é filmável no seu sentido técnico que a obra passa a ser catalogada dentro do processo de tradução, é preciso ir além e perceber a elasticidade estética que se dá nos processos de tradução entre um texto literário e uma obra fílmica.

Tomemos como caso exemplar a questão da adaptação de *Vidas Secas* (Livro: 1938 - Graciliano Ramos), (Filme: 1963 - Nelson Pereira dos Santos). O texto literário é tão espetacular quanto a adaptação, mas é necessário que a vejamos sempre como obras independentes, ainda que haja uma espécie de raiz genealógica entre ambas, afinal a versão fílmica é um novo olhar sobre a jornada de Fabiano e sua família, justamente porque as linguagens distintas permitiram essa reconstrução pelo viés de um diálogo permanente entre os textos (fílmicos e literários), pois isso confirma a asseveração de que a influência da literatura sobre o cinema é inegável e vice e versa, devendo sempre ser pensada enquanto diálogo necessário.

Outros pontos nos chamam a atenção e retomamos aqui para referendar nossa reflexão. Se trata do manuseio de terminologias sobre o campo dos processos intersemióticos. No caso da relação tradução/adaptação entre cinema e literatura. Mais especificamente o uso da terminologia que alcance a necessária condição de existência do material em processo de adaptação. Enquanto o primeiro vem envolto pela aura da transposição, da tradução mais fiel, da aproximação ao objeto de partida, a adaptação apresenta mais um caráter de autonomia que as vezes é tratado equivocadamente como algo mais “displacente”, e, portanto, menos afeito a uma certa fidelidade entre texto de partida e o de chegada. A ideia, em ambas as concepções, é justamente a criação de um texto autêntico a partir de uma obra de partida, o que não quer dizer que uma criação estética deva estar presa a todas as incumbências daquela, afinal, a adaptação deve ser, em sua essência, uma espécie de *recriação* da obra de partida, logo ela:

Não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais (GUIMARÃES, 2003, p. 91-92)

É o mesmo fenômeno vai se dá em obras que possuem a mesma raiz narrativa como ponto de referência, mas destoa sobremaneira em seu resultado adaptativo - no sentido positivo - pois, a obra recriada que resultou da adaptação não apenas sedimentou um novo patamar de recriação artística, como subverteu o cânone nos entregando uma obra espetacular na sua leitura de mundo no momento de sua adaptação. Estamos nos referindo ao caso de *Iracema*. A adaptação (que ousamos aqui nomear de subversão pelo seu alto teor provocativo) resulta em um dos trabalhos mais imponentes de nossa cinematografia nacional, afinal tão díspares quanto as *Iracemas* de Alencar e Bodanski/Senna, é a capacidade icônica que cada uma, à sua maneira, conseguem impor ao seu público em seus contextos de re/criação.

Nas obras *Iracema* (1865) de José de Alencar e *Iracema, uma transamazônica* (1976) de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, duas obras de artes que dialogam, porém, a partir de contrapontos, evidenciando assim a liberdade criativa do cineasta ao texto do escritor como uma forma de subversão, reconstrução e até antagonismo necessário, já que o resultado são textos contrapontísticos desde sua gênese enquanto gênero (literário/cinematográfico) até o alinhamento discursivo e contextual que embasa toda a construção de sua narrativa. Esse ponto nos leva inevitavelmente (e novamente) a refletir sobre o estatuto da fidelidade no campo do cinema e da literatura, afinal, como já ressaltamos antes:

A fidelidade é praticamente inalcançável, pois cada leitor tem sua própria do que este conceito representa em função de sua interpretação pessoal do texto de partida. Como a subjetividade entra em jogo, é inconcebível que uma obra adaptada seja fiel. (ARRIBAS, 2014. p. 16)

O “distanciamento” entre as obras no resultado de uma adaptação, usando como exemplo a estética empreendida entre uma *Iracema* e outra, surge aqui como possibilidade de questionarmos algo que até então nunca foi devidamente discutido desde o âmbito do senso comum quanto nos espaços acadêmicos: que é o fato de que talvez resida nesse distanciamento o ponto de ebulição de uma obra gestada sob os escrutínios da adaptação. Assim, ao invés de questionarmos mais a esperada aproximação entre as obras, não seria então o caso de questionarmos as

possibilidades de seu distanciamento para que possamos de fato, perceber a recriação em seu estado estético puro. Mais adiante, quando tratarmos do caso específico das adaptações do clássico *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes, abriremos um interessante parêntese no qual enveredamos por essa perspectiva na qual os limites do *infilável* são testados de fato numa concepção sobre sua essência.

Retomando a abordagem sobre o constante equívoco de falar sobre fidelidade (ou não), ao adaptar uma obra literária, o criador da obra de chegada deve ter a noção de que “escrever para o cinema é diferente de escrever literatura, pois este deve dominar a sintaxe cinematográfica” (SILVA, 2009. p.22) considerando que o resultado é uma nova construção porque a obra de chegada apresentará configurações diferentes em sua criação que vão: da famigerada noção de fidelidade cinematográfica ao texto literário em sua essência, como nos assevera Christopher Orr – contumaz crítico da concepção de fidelidade no campo das adaptações - quando este nega a concepção unívoca de texto, já que para ele o texto é como ‘espaços de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhum das quais é original’ (ORR Apud GUIMARÃES, 2003, p. 95).

Outro ponto que se apresenta pertinaz no que diz respeito a tarefa de construir adaptações diz respeito às adequações à realidade da filmagem e suas possibilidades. Como pontual ilustração, Hélio Guimarães cita o caso de *Os Maias*, no qual o estudioso revela as linhas de construção poética entre a descrição detalhada de ambiente na introdução impecável do romance de Eça de Queirós (1888), que é brilhantemente reconstruída na versão televisiva de Maria Adelaide Amaral (2001) com a técnica de um “lento *travelling* da esquerda para a direita” (GUIMARÃES, 2003, p.99) que nos apresenta o *Ramalhete*. Uma cena, duas impactantes formas de apresentá-la, em dois trabalhos igualmente bem executados, prova uma vez mais que entre o texto literário e o cinematográfico, uma obra tende a enriquecer seu caudal de experiências estéticas.

E essas experiências se multifacetam em exemplos sublimes que resultam em trabalhos, onde essa experiência estética de reconstrução fílmica se deu a partir da recriação do texto, em um exercício audiovisual com excelentes resultados, como nos mostram os célebres casos: *Morte em Veneza* (livro: 1912 – Tomas Mann / filme: 1971 – Luchino Visconti); *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847 - Emily Brontë / filme: 1939 - William Wyler); *Doutor Jivago* (livro: 1957 - Boris Pasternak / Filme: 1965 - David Lean); *Moby Dick* (livro: 1851 – Herman Melville / Filme: 1956 - John Huston);

Drácula (1897 - Bram Stoker / 1931 - Tod Browning); O Iluminado (livro: 1977 - Stephen King / Filme: 1980 - Stanley Kubrick); O Coração das Trevas 1902 - Joseph Conrad /Apocalypse Now (1979 - FrancisFord Coppola)

Trazendo para o contexto da literatura latino-americana, temos os trabalhos memoráveis de: *O beijo da mulher aranha* (livro: 1976 – Manuel Puig / Filme: 1985 – Hector Babenco); *São Bernardo* (Livro: 1934 – Graciliano Ramos / filme: 1972 –Leon Hirszman); *Pedro Páramo* (Livro: 1955 – Juan Rulfo / Filme: 1967 – Carlos Velo); *Órfãos do Eldorado* (livro: 2008 / filme: 2015); *Um copo de Cólera* (livro: 1978 – Raduan Nassar / filme: 1999 – Aluizio Abranches); *Lavoura Arcaica* (livro: 1975 – Raduan Nassar / filme: 2001 – Luis Fernando Carvalho). Este último, será posteriormente retomado para uma análise quanto ao seu processo de adaptação.

A lista é extensa e, obviamente, não temos a pretensão de catalogar todas, mas sim enumerar alguns exemplos que servem de mote para discutirmos a presente reflexão neste capítulo sob a ótica do *infilável*. O objeto de nossa perspectiva aqui é, num primeiro momento, aprofundar nossa leitura sobre os discursos em torno de narrativas que, envoltas sob uma espécie de atmosfera sacrossanta, nunca foram adaptadas porque, de acordo com o senso comum, são obras *infiláveis*. Novamente Sánchez Noriega nos faz refletir, criticamente, ao apresentar uma das crenças mais equivocadas a respeito da adaptação dessas narrativas memoráveis, que equivocadamente se converteram, ao longo do tempo, em famigerados “livros *infiláveis*”:

Sólo en contadas excepciones se considera que una película tiene mayor calidad estética que la obra literaria en que se basa. Lo común es rechazar las adaptaciones bien porque la película resume y simplifica las tramas de la historia presente en la novela, bien porque supone una interpretación que se desvía del espíritu del texto escrito – y hasta que lo contradice–, bien porque el lenguaje del filme no tiene la envergadura del literario. (...) La Novelística que desde Proust y Joyce experimenta con el lenguaje y hace de él el objeto estético– que son sencillamente **infilables**; es decir, que no se pueden adaptar porque, dicho rápidamente, el valor estético de su obra reside en la materia específica de las palabras. (SÁNCHEZ NORIEGA, 2001, p. 68. Grifo nosso)

Crença equivocada porque é reducionista, já que das obras que listamos, muitas jogam por terra a falsa noção de que existe uma narrativa *infilável*, como é o caso exemplar de *Lavoura Arcaica* (e sua única e definitiva adaptação) ou *Dom Quixote* (algumas de suas adaptações) como veremos ulteriormente. Logo, Assim como *Lavoura Arcaica* que um dia foi categorizada antes de sua adaptação, algumas narrativas hoje são elencadas nesse panteão imaginário de “obras *infiláveis*”.

Clássicos como: *Ulysses* de James Joyce, *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust, *O apanhador no campo de Centeio* de J. D. Salinger, *As Ondas*, Virginia Woolf. No contexto de narrativas latino-americanas se destacam algumas como *A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector, *Três tristes tigres* de Cabrera Infante, *A morte de Artêmio Cruz* de Carlos Fuentes, *Chove nos campos de cachoeira* de Dalcídio Jurandir, *Os detetive selvagens* de Roberto Bolaño e *Cem anos de solidão* de Gabriel García Márquez. Esta última também será posteriormente analisada em seu viés de *Infilmável*, considerando sua iminente construção em narrativa audiovisual.

Diante do exposto, pretende-se refletir algumas indagações acerca da construção desses discursos em torno do *infilmável*, tendo como objetos literários de estudo, três obras escolhidas do cânone literário que são comumente postas dentro dessa “categoria”, seja porque já foram amplamente exploradas como é o caso de *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes (1665) que tem dezenas de adaptações de trabalhos para o cinema e para a TV. Este caso será o objeto de estudo mais explorado, pela extensão de filmografia adaptada que possui.

Outro caso que aqui tentaremos analisar (ainda que de modo breve), sob esse viés é o da obra *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar que tem a homônima adaptação cinematográfica feita por Luiz Fernando Carvalho em 2001, em um trabalho primoroso que exemplifica o caso de narrativa memorável que até então (ou até que enfim foi levada às telonas) sempre fora um desafio para quem via a obra sempre “sufocada” naquilo que chamamos de taxação de “impossibilidade”, essa espécie de selo “infilmável” na qual se encerra uma obra, deixando-a maculada pela pecha de não ter como adaptá-la pela sua linguagem imponente e “inalcançável” sempre dita pelos puristas.

E como terceira proposta de análise, trazemos à discussão, uma obra que, não foi adaptada, mas que já passa por um processo de produção adaptativa; é o caso do clássico *Cem anos de Solidão* (1967) de Gabriel García Márquez. Com os direitos comprados por uma gigante do *streaming*, o livro já se encontra em produção para uma série, mas ainda não tem um produto audiovisual acabado para uma análise completa. Logo, esta reflexão será feita com uma certa particularidade no que toca sua adaptação. Logo, nosso foco é analisar a obra a partir da sua condição de (ainda) não filmável, explorando com ela as possibilidades linguísticas e visuais que um texto literário tem, sem considerar para isso nenhuma outra obra como espelhamento. Em

outras palavras, tentaremos propor uma leitura de *Cem anos de solidão* a partir do que ela tem de ineditismo no seu processo de adaptação.

Para analisar tais obras propomos alguns pontos que queremos explorar e se resumem nos seguintes apontamentos: Quais os processos linguísticos e poéticos que revelam as particularidades da escrita literária e cinematográfica? Quais são as estratégias técnicas, narrativas e linguísticas utilizadas por essas diferentes linguagens no campo artístico de sua produção? Quais são os mecanismos importantes para compreender os processos de adaptação de textos literários para o cinema? Existe uma linguagem que categorize obras literárias como *infiláveis* no processo de adaptação ao cinema? É possível vislumbrar e aplicar essa possível categoria a partir das narrativas que são objeto de estudo desta pesquisa?

Assim, objetiva-se nesta seção analisar no campo dos estudos literários a existência de uma categoria do *infilável* a partir de exemplos práticos de obras que ora já foram adaptadas ou que serão (como são os casos das obras devidamente escolhidas para este ponto) tendo como foco, a observação dos meandros da construção literária e cinematográfica a partir das obras aqui analisadas ou mencionadas. Pretende-se analisar as referidas obras em seu caráter linguístico e imagético no afã de identificar e aplicar ou não os conceitos dos estudos literários sobre a existência dessa categorização tão disseminada no campo das artes, mas pouco aprofundada nos estudos de literatura e cinema.

5.2. Dom Quixote: a linguagem como fracasso necessário

De todas as narrativas memoráveis que conhecemos ao longo da história humana, *Dom Quixote* é de longe, a mais icônica quando o assunto é discorrer sobre o fracasso. Não por acaso, a jornada empreendida pelo mais famoso cavaleiro andante da literatura está repleta de episódios que remetem constantemente a ideia de um iminente fracasso retumbante como símbolo e constatação de uma dada realidade a ser tecida pelo ambivalência dos olhares fantasiosos de um Quixote que sonha e um Sancho que inviabiliza (através do olhar mais ponderado sobre a realidade) tornando a aventura quixotesca em uma espécie de montanha-russa onde cada novo episódio anunciado pomposamente pelo *cavaleiro da triste figura* recai sobre uma série de desgraças que potencializam a dimensão do fracasso nas aventuras narradas.

Seria o caso, talvez, de pensar a noção de fracasso em *Dom Quixote* a partir da perspectiva filosófica na qual se concebe o *Mito de Sísifo*³¹ como a metáfora desse fracasso que se repete infinitamente ao longo da narrativa, mas que persiste como símbolo representativo de todas as utopias sonhadas por um personagem que nasce fadado a derrocada porque sua essência está justamente nesse inalcançável espaço em que a impossibilidade de concretude se revela tão-somente nos sonhos que o fazem continuar imaginando sempre a realidade para além do que Sancho Pança percebe na miserável cotidianidade.

Um verdadeiro painel sobre o fracasso, a obra-prima de Miguel de Cervantes figura não apenas nesse já famoso panteão de obras imortais de nosso cânone, como também se converteu em um dos símbolos máximos de toda a cultura ocidental. Falar sobre *Dom Quixote* é caminhar num terreno muito explorado, e, de tão conhecido, que se torna uma espécie de armadilha, já que neste espaço tão conhecido reside ambivalência nociva em descartar as possibilidades que a obra pode nos apresentar a cada nova leitura, afinal:

As personagens dom Quixote e Sancho Pança adquiriram, com o passar do tempo, uma projeção de caráter universal ocasionada pela recepção da obra cujo texto se caracteriza, principalmente, por uma narrativa engenhosa entretecida por traços paródicos, cômicos e irônicos, bem como por um enredo profuso de diálogos habilidosos e peripécias grotescas das personagens que desenrolam diversas ações que refletem, no caso de Dom Quixote, aspectos de uma loucura visível ou perceptível. Na trajetória de ambas as figuras, em função das observações da crítica exegética e visão romântica, foram percebidas, também, como a luta constante entre a realidade e a razão, por uma parte, e a imaginação e o desejo ideal, por outra, o que provocou interpretações diferentes derivadas da sua leitura (LEÓN, 2015, p. 11)

A cada nova leitura, novas possibilidades. A cada novo deleite nos fracassos quixotescos, novas sendas interpretativas se abrem para entender a engenhosidade do texto de Cervantes. E, essa jornada de leituras e releituras, fizeram de *Dom Quixote* um símbolo que extrapolou os campos da literatura e se amalgamou na cultura de todas as formas possíveis pois “seduziu uma multiplicidade de linguagens, não apenas no âmbito literário, mas também no campo da música, pintura, escultura, cinema, artes gráficas, etc., (LEÓN, 2015, p. 12) que, ainda hoje, ao disparar um adjetivo como *quixotesco* ou relacionar a loucura aos sonhos impossíveis, estamos

³¹ Os deuses tinham condenado Sísifo a rolar um rochedo incessantemente até o cimo de uma montanha, de onde a pedra caía de novo por seu próprio peso. Eles tinham pensado, com as suas razões, que não existe punição mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança.

retomando a leitura de um livro que, mais que deixar a herança de uma narrativa memorável, nos fez repensar a própria escrita literária naqueles idos de sua publicação da primeira parte das aventuras de dom Quixote em 1605 e da segunda parte publicada em 1615.

Com uma narrativa simples, na qual um homem de meia idade resolve se tornar cavaleiro andante depois que “lhe secou o cérebro de maneira que chegou a perder o juízo” de tanto que leu romances de cavalaria, Miguel de Cervantes Saavedra construiu aquela que é considerada por Dostoiévski, nas palavras de Bakhtin a obra “mais profunda e poderosa” da literatura:

Doistoievski assim avaliava esse romance: ‘Em todo o mundo não há obra mais profunda e pungente. E, por ora, a última e a mais grandiosa palavra do pensamento humano, a mais amarga ironia que o homem já foi capaz de expressar, tanto que se a terra deixasse de existir e se em algum lugar perguntassem ao homem: “como é, você entendeu a sua vida na terra, que conclusões tirou?”, o homem poderia mostrar o *Dom Quixote* e responder sem palavras: “Eis a minha conclusão sobre a vida; será que por ela os senhores poderão me julgar?” (BAKHTIN, 1997, p. 133)

Dom Quixote segue então como representação dessa jornada da obra que inaugurou o gênero romance e até hoje representa um manancial de debates e interpretações. A humanização do picaresco feita por Cervantes, bem como a desconstrução pelo viés da ironia da figura do herói, transformando *Dom Quixote* nessa contraditória representação de uma espécie de heroísmo anacrônico que fracassa nas suas “lutas” contra gigantes, pois na verdade são moinhos de vento, dentre as tantas aventuras pelas quais os atos clássicos de uma narrativa se erguem, alcançam um ápice e depois anunciam a derrocada numa constante retomada de aventura que culmina sempre num fracasso. León sintetiza essa proposição ao objetar o seguinte:

E assim, enfiado na sua armadura de latão e montado em seu rocim faminto, como frisa Eduardo Galeano, Dom Quixote parece destinado à derrota e ao ridículo. Rimos dele, porém, ainda rimos muito mais com ele; contudo, essa inútil aventura literária resultou muito mais que seu projeto original, viajou mais longe e mais alto, convertendo-se no romance mais popular de todos os tempos e de todas as línguas; deste modo, conclui o autor, merece gratidão eterna “o Cavaleiro da Triste Figura”, que nos salva da solenidade e do tédio (LEÓN, 2015, p. 88)

Sem adentrar nos espaços teóricos-discursivos sobre a leitura de Quixote como o romance em sua essência, vale destacar tão-somente algumas considerações de Lukács a respeito da obra de Cervantes no que concerne às significações no

contexto de leitura que faremos mais adiante quando tratarmos especificamente do componente tradutório da obra para o cinema/TV. Mais que um romance que representa a grande épica romanesca moderna, *Dom Quixote* é a personificação das contradições que refletem a necessária condição da fantasia com a realidade como modo de existência do herói cerimonioso quixotesco no contexto daquela realidade em que se ergueu o “cavaleiro da triste figura”. Para Lukács, “todas as contradições específicas desta sociedade, bem como os aspectos específicos da arte burguesa, encontram sua expressão mais plena justamente [neste] romance” (LUKÁCS, 2000, p.87). E, para ser mais específico, na épica quixotesca que se ergue então como espelho onde se vê de fato as contradições evidenciadas a partir do olhar fantasioso de um herói em contraponto a visão cruelmente devastadora da realidade vinda do emblemático, e não menos relevante, Sancho Pança.

Igualmente, será na solidificação da figura de Sancho, que a realidade consolidará cada fracasso e permitirá, por sua vez, que possamos ver a dicotomia clássica entre realidade e ficção como mecanismos que nos farão constantemente questionar o espaço diégetico como esse simulacro de nossa realidade tal como ela é, tornando o romance essa simbiose potente que ergue a cada leitura novas interpretações, afinal a própria dimensão atemporal de *Dom Quixote* se evidencia nos:

Acontecimentos do *Dom Quixote* (que) são quase atemporais, uma série variada de aventuras isoladas e perfeitas em si mesmas, e embora o final dê perfeição ao todo no tocante ao princípio e ao problema, apenas o todo é coroado, não a totalidade concreta das partes. Esse é o caráter épico do *Dom Quixote*, sua maravilhosa severidade e serenidade livres de atmosfera. (LUKÁCS, 2000, p. 137)

Aventuras que, numa espécie de contradição necessária, remetem ao dinamismo do que verdadeiramente é essa proposição do fracasso que pontuaremos a partir da análise das adaptações cinematográficas/televisivas feitas para *Dom Quixote*. No entanto, pontuar essa dimensão contraditória e potente da obra é vê-la sempre sob a ótica de sua importância para o mundo ocidental. E nada mais interessante ao analisar um clássico dessa envergadura sob o prisma de sua herança que vê-la a partir de uma espécie de “digressão” visionária (e necessária) sobre o impacto de *Dom Quixote* na cultura ponderando as nomeadas “antecipações” feitas pela obra, sejam elas estéticas ou contextuais, considerando a justiça a se fazer quando em geral caímos no erro de mencionar a obra de Cervantes como “antecipadora” de técnicas que mais adiante se difundiriam na era que sucede a

modernidade, quando na verdade, o mais adequado é afirmarmos que o romance inaugura uma nova estética para o romance como um todo.

A necessidade de acentuar essa reflexão é no sentido de darmos o devido crédito àquele romance que é considerado o embrião de grande parte dos mecanismos estruturais do romance ocidental como afirma Girard (apud STAM, 2008, p. 46). E para exemplificar tal condição, tomemos como justificativa o que Robert Stam já menciona em seu estudo sobre as adaptações de *Dom Quixote* para o cinema. Ao tratar da obra sob a perspectiva do pós-modernismo, Stam afirma que:

Dom Quixote antecipou (**inaugura**) quase todos os dispositivos reflexivos contemporâneos, típicos tanto do modernismo quanto do pós-modernismo: a rápida aparição do autor; o comentário metacrítico da própria ficção; a reciclagem de material preexistente; o ato de se dirigir diretamente ao leitor/espectador; a tendência à interrupções e intervalos; a colocação em primeiro plano de leitores; a inclusão de materiais intercalados; a estética de colagem combinatória; a reativação mútua de gêneros; o embaçamento das fronteiras entre o fictício e o real; a técnica de mise-en-abyme. (STAM. 2008, p.84. Grifo nosso)

Logo, a dimensão literária da obra se estende de maneira atemporal para aquilo que, no tempo presente, seria um reflexo do já anunciado aspecto técnico que viria a consolidar o romance em sua grandiosidade. Em resumidas palavras, Dom Quixote não apenas antecipa, como inaugura e vai além, propondo o que mais adiante seria padronizado como técnicas literárias que, refletiriam, sobretudo, na construção e consolidação da própria arte cinematográfica. Isso justifica inclusive a afirmação de Stam de que toda história da literatura moderna pode ser vista como uma nota de rodapé de Dom Quixote, com sua influência se estendendo a escritores variados como Dickens, Melville, Borges, Machado de Assis entre outros (STAM, 2008, p. 45).

Se direcionamos essa perspectiva de leitura para a cultura de um modo geral, veremos que Dom Quixote, “como um artefato cultural” segundo Stam, também acena para todas as culturas artísticas, seja na forma de adaptações, seja na dimensão intertextualizada na qual vemos a figuração de Quixote/Sancho nas representações que se baseiam na essência de sua construção enquanto personagem literário que vagueia pelos campos da música, do teatro, da dança, do cinema, dentre outras artes que se inspiram na genialidade da obra de Miguel de Cervantes. Conforme afirma Costa, em artigo que trata do autor espanhol:

O gênio Cervantes inspirou não apenas romancistas, mas artistas plásticos (principalmente pintores, escultores), escritores, poetas, ensaístas, desenhistas, cartunistas, contadores de histórias, grafiteiros. Também

celebrado no teatro, cinema e televisão. (...) Profissionais de áreas não vinculadas à arte e à cultura também recorrem à sua obra. (COSTA, 2016, p. 18)

O fascínio em torno da vida de Cervantes e em especial sobre a obra *Dom Quixote* revela o quanto a jornada de dom Quixote e seu fiel escudeiro é superlativa desde vários segmentos e isso amplifica sua capacidade cultural de ser uma leitura que se atualiza sempre conforme os tempos avançam. Daí a aferição de grandiosidade proposta por Lukács em seu mais famoso estudo (*A teoria do romance*) ao destacar a narrativa *cervantina* em seu perfeito equilíbrio entre ser um manual sobre contrapontos necessários que revelam a humanidade de forma mais emblemática possível. Assim, destaca Lukács ao tratar desse aspecto contrapontístico da obra:

Dom Quixote, como aliás quase todo o romance verdadeiramente grande, teve de permanecer a única objetivação significativa de seu tipo. Essa mescla de poesia e ironia, de sublime e grotesco, de divindade e monomania ligava-se tão fortemente à posição do espírito existente na época que o mesmo tipo de estrutura espiritual teria de mostrar-se diversamente, e jamais com a mesma significação épica, em eras diversas. (LUKÁCS, 2000, p. 107-108)

A grandiosidade de quem se faz presente enquanto “artefato cultural” de nossa civilização. E, para além do tempo de sua criação, *Dom Quixote* se fortalece em suas idiossincrasias porque consegue equilibrar essa tonalidade certa entre ser a melancolia que nos toma de assalto quando “sentimos” sua derrocada em cada fim de jornada (ou capítulo) ou nos elevamos em sua fantasia ao novamente “nos tornarmos cúmplices” dele e seus sonhos. Como se quiséssemos de fato que os moinhos fossem gigantes, porque tal e qual dom Quixote e Sancho Pança, lemos/vivenciamos sua jornada apropriando-nos de suas fantasias e realidades. Um amálgama de pertencimentos entre leitor e personagens.

Mas essa jornada quixotesca nada mais é do que uma jornada pela linguagem e, através dela. O fracasso de dom Quixote é a confecção de um tecido que se quer vitorioso pela linguagem. Desde sua gênese, a aventura do engenhoso fidalgo dom Quixote, ou o “Cavaleiro da Triste Figura” acena para uma trajetória em que, mais que se aventurar pelas planícies espanholas de La Mancha através de episódios em que se vislumbra um heroísmo decantado de retumbantes fracassos, o que se quer é forjar uma linguagem em que o fracasso se evidencia como matéria prima para narrar o homem. Assim, *Dom Quixote* recria um mundo através da linguagem, para que ao

fracassar na corporificação da palavra, o mundo seja revelado em suas mazelas. A esse respeito Foucault assegura em *As palavras e as coisas*:

Sua aventura será uma decifração do mundo: um percurso minucioso para recolher em toda a superfície da terra as figuras que mostram que os livros dizem a verdade. A façanha deve ser prova: consiste não em triunfar realmente — é por isso que a vitória não importa no fundo —, mas em transformar a realidade em signo. Em signo de que os signos da linguagem são realmente conformes às próprias coisas. Dom Quixote lê o mundo para demonstrar os livros. E não concede a si outras provas senão o espelhamento das semelhanças. (FOUCAULT, 1999, p. 64-65)

Triunfar passa a ser um segundo plano de uma aventura que é pôr em xeque todas as criações do mundo, pelo viés da linguagem. Recriando o mundo pelos signos, a representação põe à prova a realidade como de fato ela é e, logo, há nas representações que se seguem a criação de uma nova realidade que se ergue para manter viva não a realidade de fato, mas o questionar constante, através da linguagem, do mundo eternamente recriado. E o recriar aqui ganha matizes do que de fato entendemos para os fins desta seção que é refletir sobre como Dom Quixote, ao recriar o mundo pela linguagem, reconstrói *ad infinitum* a realidade, desvendando as possibilidades que se espalham no ato novo de moldar os cacos de vidro numa recriação que nos faz voltar ao cerne da origem (considerando os contrapontos original/cópia), mas nunca no sentido de apreendê-la em sua totalidade, afinal, já não há um retorno incólume ao original, e sim uma criação que se sustenta por si só através de marcas que a alimentam da essência do original. Logo, no que tange ao papel da tradução cinematográfica, a linguagem como *corpus* essencial da narrativa de *Dom Quixote* se alimentará sempre desses cacos refeitos na tentativa frustrada de se alcançar uma dada realidade.

Essa questão de original e cópia é um tópico recorrente quando se discute sobre a prática da tradução. A meu ver, a tradução, como afirma Walter Benjamim, é uma forma e para apreendê-la temos que voltar ao original. Entretanto, esse voltar ao original deve ser visto como uma maneira de dialogar, de trazer o texto de origem ao momento enunciativo da sua tradução, uma vez que o tradutor não deve deixar de lado todas as suas vivências ao se deparar com o texto original (ALEXANDRE, 2002, p. 110).

Isso tudo nos leva a questionar o quanto a recriação do mundo através da linguagem sobrevive quando a tradução se importa, antes de mais nada, em usar os mecanismos da linguagem para manter a realidade sobressaltada. Logo, recriar o mundo quixotesco em sua concepção a partir do questionamento do infilmável é

justamente perceber o quanto, ainda que as façanhas resultem num aparente fracasso, a forma com que essa realidade é retomada precisa sempre trazer na sua essência o cerne que fez com que Dom Quixote se tornasse esse símbolo cultural tão grandioso que renasce toda vez que um capítulo termina prenunciando uma nova aventura, logo, transformada em realidade num *continuum* que permite fazer a leitura que Foucault encerra na sua proposição em torno do Representar em Dom Quixote.

Seu caminho todo é uma busca das similitudes: as menores analogias são solicitadas como signos adormecidos que cumprisse despertar para que se pusessem de novo a falar. Os rebanhos, as criadas, as estalagens tornam a ser a linguagem dos livros, na medida imperceptível em que se assemelham aos castelos, às damas e aos exércitos. Semelhança sempre frustrada, que transforma a prova buscada em irrisão e deixa indefinidamente vazia a palavra dos livros. (FOUCAULT, 1999, p. 65)

Assim como essa frustração também percorrerá as mais de 60 versões “fracassadas” que, no intento de recriar a realidade de um mundo necessário pela perspectiva ambígua entre fantasia e realidade, fez do livro de Miguel de Cervantes uma das obras mais adaptadas para o cinema e a televisão. Na seção a seguir, apresentamos um levantamento estatístico acerca das obras adaptadas em torno de Dom Quixote, para em seguida analisarmos algumas delas sob o prisma do *Infilmável* considerando a prolixidade de obras adaptadas como forma de entender as versões da obra a partir da essência que a faz eterna: o poder de sua linguagem.

5.2.1. O *Infilmável* e as adaptações de *Dom Quixote*

No estudo intitulado *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación* de Sánchez Noriega, são enumerados alguns motivos do porquê são feitas as adaptações da literatura para o cinema. A saber: o fator narrativo das histórias; a suposta garantia de sucesso comercial; o fato de a literatura ser um imenso arquivo histórico de obras; e os textos literários dão prestígio artístico e cultural à obra adaptada (SÁNCHEZ NORIEGA, 2000, p. 50-52). Neste sentido, a obra *Dom Quixote* representa um dos exemplos mais singulares desse tipo de tradução, afinal, o texto de Miguel de Cervantes contempla todas as referidas possibilidades, quando o assunto é adaptação, em especial, para o cinema. Bem como a adaptação para outras linguagens, uma vez que, das inúmeras formas de tradução, a obra se destaca pela tradução entre línguas. Considerada por Ítalo León uma das obras mais traduzidas do planeta, depois da Bíblia, ele acredita que:

Trata-se de uma das obras mais traduzidas do planeta, depois da Bíblia, e, apesar das limitações em manter dados estatísticos atualizados, acredita-se que o *Quixote* conte hoje com cerca de 500 edições em sua língua original e mais de mil nas mais de setenta línguas a que já foi traduzido. (LEÓN, 2015, p. 10)

E se estende à tradução para as formas estéticas, nas quais este trabalho dimensiona dentro do campo do audiovisual, consolidando-a como um material que de fato se converteu em um manancial de referências e sempre um grande desafio para o processo de adaptação, em especial dentro da linguagem cinematográfica como assegura León:

Se adaptar o *Quixote* à tela do cinema representa um desafio quase inexequível, ao mesmo tempo as possibilidades de realizá-lo se encontram implícitas no próprio paradoxo que representa, efetivamente, essa dificuldade, ou seja, se o cinema se constitui em expressão artística cinematográfica – e por isso mesmo chamado de “sétima arte” – há princípios e valores estéticos que, além de contrastivos e conceituais, permitem auferir novas visões e/ou imagens que vão além do *Quixote* literário disponibilizado por Cervantes, que possibilitam expandir e esquadrihar as inter-relações poliédricas entre a literatura e outras artes. (LEÓN, 2015, p. 86)

No cinema, adaptar *Dom Quixote* se converteu num jogo ambivalente, com resultados díspares e sintomáticos sobre a importância da obra para o mundo. Ao longo da história do cinema, as aventuras do engenhoso fidalgo sempre foram alvo de adaptações. Das versões com leituras mais livres a tentativas “fidelíssimas” de tradução, todas não passaram imunes ao crivo da análise, e certamente, foram sempre vistas à luz dessa proximidade que a adaptação tinha ou não ao texto fonte. Ainda que não haja uma catalogação exata a respeito do número de adaptações, o fato é que há um cômputo superlativo de trabalhos que mencionam isso. No entanto, em meio a variados trabalhos sobre o tema, é provável que algumas injustiças venham à tona, quando pesquisamos algo a respeito da “filmografia quixotesca”, para usar um termo utilizado por Ítalo León³², como ocorre com dois artigos científicos sobre a matéria que “ignoram” o pioneirismo de *Dom Quixote* no âmbito histórico da adaptação.

Daí a importância de se crivar o espaço de pesquisa a respeito em um espaço quase tão ilimitado de informações como a internet (lugar onde pululam informações desconstruídas a respeito do tema), é provável que algumas injustiças venham à tona

³² Termo mencionado por Ítalo Oscar Riccardi León em *Literatura e cinema: proposta de uma leitura dialógica intertextual comparativa de Dom Quixote e Sancho Pança como imagens* (2019)

quando pesquisamos algo a respeito como podemos ilustra a partir de duas pesquisas que são intituladas assim.

Na primeira, intitulada ***A mesma história mil vezes: 10 tramas mais contadas no cinema***, enumera-se dez narrativas literárias que mais vezes foram adaptadas para o cinema, e, na lista, a ausência de *Dom Quixote* chama a atenção, considerando que, por exemplo, *Peter Pan* de J.M. Barrie tem 9 adaptações catalogadas, enquanto a obra de Miguel de Cervantes, durante a investigação para este trabalho, foi possível encontrar, ao menos, 60 adaptações catalogadas em pesquisas. Na segunda lista, apresenta-se as ***8 primeiras adaptações literárias da história do cinema***, consideradas, segundo o artigo, como as primeiras adaptações para o cinema e, novamente, a narrativa quixotesca, espantosamente, não é mencionada, ainda que sua primeira adaptação date bem antes de 1901, data em que *Scrooge, or, Marley's Ghost (um conto de Natal)* de Charles Dickens é mencionada como pioneira:

Scrooge, or, Marley's Ghost, 1901 // Um Conto de Natal, de Charles Dickens, é uma obra que teve diversas adaptações, e até mesmo Tio Patinhas já se encontrou com seus fantasmas de natais passados, mas a primeira aconteceu bem próxima ao início da história do cinema. A primeira adaptação de Um Conto de Natal, de 1901, foi dirigida por Walter R. Booth, e conta a história de Ebenezer Scrooge e seus fantasmas em cerca de 5 minutos. (JÉSSICA, 2021, s.p.)

Considerando os dados de Hidalgo e Arruda a respeito das adaptações de *Dom Quixote*, o romance de Cervantes figura 3 anos antes em uma tentativa pioneira realizada pela casa Gaumont da França, datada de 1898, mas da qual não se conservaram imagens. (LEÓN, 2015, p. 71). Destarte, pelo viés de uma pesquisa no âmbito mais geral, mais especificamente no campo da cultura mais geral, há uma espécie de “apagamento” dessas estatísticas no que concerne a exatidão de dados a respeito do quanto a obra objeto desta seção tem de adaptações cinematográficas, mas em geral não se tem um trabalho mais acurado a respeito.

É curioso que, ainda que em menor número, o campo acadêmico, por vezes, também se equivoque nesses levantamentos. É o que se observa em *Da literatura para o cinema – guia de 1780 escritores e suas obras adaptadas* (2010), quando Julio Alfradique e Carla Lima mencionem Miguel de Cervantes em seu guia, no entanto, de maneira reduzida, pois, apesar das mais de 60 adaptações, os pesquisadores nos dão um levantamento de apenas 03 adaptações de *Dom Quixote*: a versão de Brian Large

(1983), a versão de Peter Yates (2000) e a versão de Orson Welles (1992). Uma ocultação, no mínimo, preguiçosa. Já no excelente estudo *100 filmes da literatura para o cinema*, organizado por Henri Mitterand, há um interessante inventário sobre filmes adaptados da literatura universal, e, no entanto, a ausência total de *Dom Quixote* é sintomática. Afinal, das dezenas de adaptações da referida obra, ao menos quatro delas podem figurar ao lado de trabalhos grandiosos de adaptação ao cinema como são os casos de *2001 – uma odisseia no espaço*, *Doutor Jivago* e *Morte em Veneza* dentre outros citados nos referidos estudos que tem na fonte literária uma intersecção de fatores.

Apesar desses equívocos, o campo acadêmico se mostra mais preocupado com o tema, trazendo-nos dados importantes a partir de outros estudos como o de Robert Stam que menciona em *A literatura através do cinema* (2008) um número mais justo de adaptações, ao se referir a um festival de cinema Espanhol ocorrido em 1997, “chamado Cervantes em imagens, [que] apresentou nada menos que trinta e quatro filmes inspirados em *Dom Quixote*, esta é, com certeza, somente uma pequena parte do total (STAM, 2008, p. 63)”. Enquanto José Eduardo Hidalgo e Maria Arminda do Nascimento Arruda afirmam que:

O número de adaptações cinematográficas de *Don Quijote* já atingiu 40 títulos conhecidos, (...) Muitas delas só temos referências em documentos da literatura da área, são filmes perdidos ou dados como. Na base de dados *IMDb- Internet Movie Database*, de propriedade da *Amazon*, são listadas 60 referências audiovisuais ao *Dom Quixote*, algumas tem um personagem que se identifica, ou faz-se chamar de ‘um quixote que luta contra moinhos de vento’, não são adaptações, são citações. (HIDALGO; ARRUDA, 2020, p.03)

As fontes se multiplicam em trabalhos variados que vão de estudos como os já mencionados anteriormente a sites especializados nessa dinâmica de levantamento de dados. Mas para entender melhor essa “filmografia quixotesca”, há uma extensa lista intitulada *Don Quijote de La Mancha en el cine* organizada por Enrique Martínez-Salanova Sánchez. Nela, é possível mensurar a grandiosidade de *Dom Quixote* quando o foco é considerar as adaptações. Ao todo, são totalizadas 65 produções, com ano, nome do diretor, país de produção, duração e intérpretes, assim como notas e curiosidades referentes aos filmes relacionados que estão diretamente baseadas na obra de Miguel de Cervantes.

Antes de traçar um paralelo entre as produções e aprofundar a análise no âmbito do *Infilmável* é necessário fazer um breve comentário analítico geral a respeito

das obras como um conjunto de representações importantes para o cinema, assim como é válido também tecer algumas necessárias considerações sobre algumas dessas adaptações, para poder construir um painel no que diz respeito às produções, bem como suas aproximações e distanciamentos que contemplam as respectivas leituras da obra de Cervantes.

Analisar todos os filmes adaptados, considerando a extensa filmografia de *Dom Quixote* é uma tarefa quase impossível, para os propósitos deste trabalho. Neste sentido, utilizamos como critério para a escolha e análise, pressupostos analíticos de cada produção e sua relevância ideológica/estética para o tempo de sua produção e, sobretudo, obras que, enquanto produtos adaptados, conseguiram nos brindar com aproximações e distanciamentos que evocam o sentido primeiro deste trabalho, que é discutir a tradução e o discurso em torno do *infilável* em *Dom Quixote*.

A intenção ao optar pelo critério de análise breve desse panorama extenso de adaptações é dimensionar a importância da presença quase que simultânea do advento do cinema (1895) com a onipresença de *Dom Quixote* nos processos de tradução cinematográfica (considerando que em 1898 já tínhamos uma primeira adaptação da referida obra). O que nos leva inevitavelmente a considerar, uma vez mais, a extrema importância de *Dom Quixote* para o cinema, a partir dos pontos de vistas mencionados no início desta seção na qual Sánchez Noriega evidencia mecanismos que fazem com que a jornada do cavaleiro da triste figura no campo cinematográfico seja tão relevante quanto ele já o foi para as artes de modo em geral, como destaca Stam:

Dom Quixote (...) gerou muitos *filhos* e *netos*. Mesmo as traduções posteriores do romance, algumas delas conscientemente desonestas, juntamente com as muitas versões ilustradas do romance e interpretações pictoriais feitas por artistas que vão desde Gustave Doré e Honoré Daumier a Picasso e Dalí, podem ser vistas como adaptações. Dom Quixote foi fonte temática para poetas e dramaturgos, compositores, orquestradores, desenhistas, pintores, escultores e tecelões. (STAM, 2008, p. 62)

A vista disso, se faz necessário pontuar algumas obras aqui mencionadas para, ulteriormente, a vermos sob a perspectiva dos mecanismos que determinam sua construção enquanto produto adaptado do texto literário. No cinema que levou às telas as aventuras/desventuras de *Dom Quixote*, há uma diversidade de figurações e representações que, entre aproximações e distanciamentos, fez com que a figura do cavaleiro sempre estivesse sendo retomada de uma perspectiva diferente. Das

versões do cinema mudo às mais contemporâneas, *Dom Quixote* nunca perdeu o que ele tem de mais peculiar, sua representação icônica da “triste figura” que tem ao seu lado o sempre fiel escudeiro Sancho. Em todas as versões, essa representação é praticamente onipresente, o que reforça o caráter icônico que o cinema foi forjando às referidas figuras literárias. Mas isso não impediu que essas obras caíssem na armadilha comum a quase todas as adaptações. Robert Stam já tocava no tema, ao afirmar que:

A maioria das adaptações de *Dom Quixote* tem sido uma espécie de drama prosaico de costumes, como se os adaptadores estivessem estupefatos, até mesmo paralisados, pelo prestígio reluzente de um original que gerou tantas cópias. Assim a maioria adaptações do romance simplesmente coloca um ator, de certa idade, vestido com uma armadura de cavaleiro pesada, não raro enferrujada, montado num cavalo ao lado de um Sancho Pança, corpulento, meio gordo, montado em seu burro. (...) Mostram ainda a dupla arquetípica vagueando por todo tipo de paisagem escolhida para substituir temporariamente o interior da Espanha do século XVI. A maioria deles inclui episódios famosos – os moinhos de vento, o rebanho de ovelhas, o elmo – mas excluem todo material tido por não-cinematográfico – crítica literária, histórias intercaladas e técnicas de *mise-en-abyme*³³ [sic] (STAM, 2008, p. 64).

Neste sentido, tocamos num tema que é deveras necessário para explorar os mecanismos das possibilidades presentes num processo de adaptação. Ao optar por representar Dom Quixote a partir de uma perspectiva episódica o criador abre mão de outras inúmeras possibilidades que poderiam fortalecer a narrativa, enriquecendo-a não pelo viés do falso dilema da fidelidade como pontua Johnson (2003), mas pelo que a gramática cinematográfica pode pressupor no constructo de uma narrativa dessa envergadura. Afinal, a adaptação explora os recursos específicos do cinema não por acaso para definir o quanto aquela é a forma com que o cinema pode construir seu tom estético independente da forma com que a referida cena estivesse construída no romance/texto literário. E essa gramática parte do entendimento que fazemos no processo de compreender as mudanças no estatuto da linguagem. Ao tratar da

³³ A *mise en abyme* ou *mise en abîme* refere-se ao processo de reflexividade na literária, ou seja a duplicação especular. Neste caso, encontramos a auto-representação total ou parcial, a qual pode ser reverter de forma clara e direta, mas também simbólica e indireta. De forma mais simples, a encontramos no nível do enunciado, quando uma narrativa se percebe representada de forma sintética em um ponto do seu caminho. A *mise en abyme*, nesse sentido possui a forma de encaixe na estrutura da narrativa, quando temos uma narrativa sintética dentro da narrativa maior, confrontando esses níveis narrativos. Ver, E-Dicionário de Termos Literários, de Carlos Ceia. Disponível em: <https://edtl.fcsb.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme>

adaptação para a obra no campo do teatro Saraiva parte de alguns questionamentos que tomamos emprestado para entender o mecanismo de tradução:

De que maneira transpor a linguagem textual cervantina para nossa contemporaneidade, buscando uma identificação e diálogo com nosso lugar de enunciação? Como transformar estruturas narrativas literárias em ações cênicas (cinematográficas)? Quais elementos da obra literária devem ser escolhidos e/ou privilegiados durante o processo de tradução intersemiótica e quais devem ser excluídos da proposta de encenação? (SARAIVA, 2008. p. 1218. Grifo nosso)

Portanto, ao optar, tão-somente, pelo “filmável” de um texto literário, impondo critérios limitados, que denotam desconhecimento sobre a linguagem cinematográfica, há um empobrecimento discursivo que reduz a essência do texto fílmico adaptado, produzindo uma adaptação aquém, não porque foi “infiel”, mas sim, porque não supriu essa necessidade do leitor/espectador naquilo que ele construiu como expectativa. Talvez por fazer parte de um espaço de pertencimento, que é a apropriação da obra enquanto leitor e, portanto, como construtor imagético da maneira como ela deve ser, segundo suas expectativas.

A este respeito, Morell assinala que:

Dicha sensación de pertenencia sin duda refuerza las expectativas del lector, pues este suele esperar que la versión que se le ofrece en la pantalla se ajuste a su creación mental; visión que, a su vez, sobre todo en el caso de personajes o historias que forman parte de nuestra memoria colectiva, viene determinada por la imagen que de ellos ha ido prefijando e institucionalizando la tradición (MORELL, 2022, p. 261).

Assim, nesse processo de tradução atrelada às expectativas de modo geral, o texto literário se converte apenas em um guia para um roteiro preguiçoso que quer apenas fidelizar a linguagem escrita ao aspecto audiovisual do cinema. Em outras palavras, a preocupação dos envolvidos em uma adaptação não é retornar à essência do escrito, mas recuperar na sua totalidade uma identidade literária que não é alcançável no cinema, simplesmente porque estamos em campos, ainda que esteticamente afins, distantes enquanto produtos artísticos. Hidalgo e Arruda, utilizam a perspectiva da análise crítica, para determinar esses limites:

Em uma análise coerente de uma obra, seja ele um livro, uma pintura, ou neste caso uma obra audiovisual, é vital a escolha do instrumento de análise utilizado. Não podemos usar a teoria literária para analisar um filme, pois fundamentalmente o romance *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* é um texto impresso em um livro, organiza-se em frases, parágrafos, páginas e volumes. (HIDALGO; ARRUDA, 2020, p.07)

Os instrumentos mudam, conforme a estética da linguagem. O “filmável” em *Dom Quixote* é aquilo que se atém à superfície do literário. As dimensões que estão além do escrito, nunca servem aos objetivos, muitas vezes práticos, que o cinema comercial impõe. Por isso é necessário considerar que, mais que aproximar a linguagem cinematográfica ao literário, o cinema adaptado se oferece como “o filme para ser lido”:

No caso peculiar do *Quixote*, pode-se constatar que, nas versões cinematográficas que mantêm uma relação de fidelidade ao texto cervantino, houve sempre um grande esforço para transpor a obra ao roteiro cinematográfico. O foco da adaptação ficou centrado no perfil das personagens principais e nas peculiaridades de seus traços distintivos, na caracterização das feições físicas e comportamentais da dupla ímpar, na personalidade de cada um e em outros aspectos do romance, tais como o contexto espacial, temporal e social da época. (LEÓN, 2015, p. 72)

Assim, além do exposto por León no que concerne a essa leitura que trata do caráter fidedigno da transposição e das possibilidades mencionadas por Sánchez Noriega, vemos ser eclipsada no processo de adaptação uma outra camada que chama a atenção e, que quase sempre é posta de lado. A de que, o texto literário, ao romper-se nos cacos de vaso benjaminiano, quer a confrontação talvez de um distanciamento que muitas vezes aproxima mais as obras do que necessariamente a tradução “fiel” de cada fala literal do texto.

Às vezes, os “moinhos de vento” não precisam necessariamente transformar-se em gigantes a base de efeitos especiais como o faz Peter Yates na versão para a TV inglesa de *Dom Quixote*. Mas para isso, a leitura que se faz da obra deve permear-se de olhares que sempre avancem para além do episódico. Neste sentido, e tomando os moinhos de vento como ponto de referência, Stam diz que “somente um filme pode mostrar, ao invés de apenas descrever a beleza plástica dos moinhos de vento” (STAM, 2008, p. 82). E, os ganhos em potencial que ele se refere em sua reflexão estão contidos nesse espaço além do que é “filmável”. O prefixo In- que antecipa a possibilidade do filmar, não está na impossibilidade, mas na exploração dos potenciais que a criação artística tem.

Não por acaso, a leitura da fortuna crítica em torno das adaptações sobre *Dom Quixote*, sempre se aproxima de uma leitura quixotesca que se quer distante, por vezes, contrapontística. Assim, o jogo entre afastamento e aproximação é uma necessidade que se faz pungente para a criação. Nas obras que adaptam *Dom*

Quixote, este jogo é ambíguo e intenso porque, entre tantos Quixotes e Sanchos, algumas adaptações se destacam porque foram além dos moinhos de vento, ou seja, passaram por um processo de reescritura que condiciona a impossibilidade não como um impedimento, mas sim como uma etapa em que há uma necessidade de transgredir admitindo a (im)possibilidade como parte do processo conforme sentença Saraiva:

A obra de Cervantes contém uma gama infinita de elementos a serem analisados, trabalhados, redescobertos. Admitir a “impossibilidade” de uma transposição da obra que buscasse uma abrangência, uma leitura, uma descrição total, se fez um “óbvio” primeiro passo (SARAIVA, 2008, p. 1222).

À vista disso, se faz necessário perceber dentre as obras que se catalogam em torno do romance de Miguel de Cervantes, quais as que vão além do limite do filmável? Quais as obras que transformam o IN- da impossibilidade, neste componente terminológico que adentra a obra endogenamente e a torna legível a partir de uma perspectiva mais distante e, por isso, mais potente enquanto adaptação do romance cervantino.

Neste sentido, damos elencamos a seguir as versões³⁴ que, dentre toda a filmografia adaptada do romance, elegemos para analisar à luz do conceito de Infilmável considerando para isso tanto o viés da leitura mais metafórica em seu processo de adaptação, quanto o caráter metareflexivo que o resultado gerou. As obras que seguem serão delineadas a seguir conforme os desdobramentos que damos a nossa análise do ponto de vista de seus processos adaptativos:

- 1957 - Don Kikhot - Gregory Kozintsev (filme)
- 1991 - El Quijote - Manuel Gutiérrez Aragón (série)
- 1952-1992 - Don Quijote - Orson Welles/Jesús Franco (filme)
- 2002 – El caballero Don Quijote - Manuel Gutiérrez Aragón (filme)
- 2018 – O homem que matou Dom Quixote (filme)

Desse modo, e para uma reflexão coerente em torno da categoria do Infilmável, é condição *sine qua non* tensionar as leituras que seguem a respeito das

³⁴ Para uma escolha didática que contemplasse nossos propósitos, a escolha das cinco adaptações não levou em conta o critério de ser exclusivamente longa-metragem, pela necessidade em irmos além e observar os mecanismos da tradução em obras como a série televisa da TVE de 1991.

adaptações mencionadas a partir dos pontos de contatos, convergências e divergências que funcionam como componentes de transposição entre o texto literário e as obras fílmicas/televisivas resultantes dos processos intersemióticos, considerando que:

Ao adaptar uma obra literária para o cinema, a transposição representa um processo complexo e desafiador cujos resultados revelam, particularmente no caso do Quixote, ousadas aproximações ao texto cervantino, que podemos considerar como “condensações” ou “sínteses” da obra fonte. Elas foram concebidas sob a égide dos interesses despertados pelo olhar acurado dos cineastas que adaptaram a obra, elaboraram o roteiro fílmico, e das pretensões de produtores da indústria cinematográfica, o que possibilitou, nessas interações interartes, significativos entrecruzamentos entre a literatura e o cinema. (LEÓN, 2015, p. 72)

5.2.1.1. O *Don Kikhot* de Gregory Kozintsev (1957)

Don Kikhot, de 1957, dirigida pelo cineasta russo Gregory Kozintsev e roteirizada por Svgeny Shvartz é, até hoje, considerada pelos críticos uma das mais bem adaptadas versões do romance de Miguel de Cervantes. No entanto, considerando nossas reiteradas menções ao delicado olhar crítico cinematográfico, faz-se necessário não adentrar de maneira desprevenida nesta seara da crítica especializada em cinema, sem antes atentarmos para o *status quo* da condição comparativa que se quer em torno de uma adaptação, seja no sentido de elogiar (pela sua fidelidade, talvez) ou detratar (pelo seu suposto distanciamento) a referida obra no que diz respeito a sua fortuna crítica. Como o que acontece quando a leitura superficial nada mais é do que uma constatação de que não houve fidelidade ao texto, sem justificar, como questiona Robert Stam ao reafirmar que “poucas adaptações tentaram dar um novo brilho não somente aos temas cervantinos, mas também a seus processos e procedimentos artísticos.” (STAM, 2008, p. 65).

Para isso, é pertinente destacar que os instrumentos que disponibilizamos para tal análise perpassa não apenas a gramática cinematográfica, o contexto, partindo do teor objetivo de sua aproximação ou distanciamento, mas também aspectos ideológicos, escolhas estéticas, leituras metafóricas de contextos de produção que trouxeram à tona discussões para além desse componente superficial sobre o dilema da fidelidade e afins.

A adaptação soviética do clássico cervantino evidencia desde sua gênese a transposição do espaço social de vivência dos personagens. Numa leitura que

aproxima o Dom Quixote literário ao personagem fílmico da obra, pelo teor de sua perspectiva social, já podemos perceber nessa engrenagem da adaptação um ponto que difere as linguagens porque havia uma necessidade ideológica em se situar o espaço social da Espanha do século XVII para a Rússia do século XX.

No caso da versão fílmica *Dom Quixote* (1957) do cineasta russo Gregory Kozintsev, enquanto adaptação cinematográfica, ela teve a capacidade de interagir com um texto clássico literário monumental e de estimular as potencialidades criativas e interliterárias com o leitor/receptor. Parece ter havido interações e confluências culturais enriquecedoras a respeito da leitura e da interpretação da imagem do *Quixote* no contexto cultural russo-soviético, oriundas de aproximações literárias entre a Espanha e a Rússia que coexistem como relações de “irmandade” ou de uma espécie de “fronteira comum”, em cuja divisa o *Quixote* pode ser visto como uma imagem significativa ou um “mito estrangeiro” de acentuada convergência e ressonância. (LEÓN, 2015, p. 77)

As especificidades técnicas, neste caso, evidenciam uma tradução que volta ao original, mas num *habitat* que revela o tom social e humanístico do romance e a manutenção de uma condição que fez da linguagem da obra sua maior ferramenta, afinal, a essência quixotesca permanece não porque esteja atrelada a fidelização episódica, mas sim porque há uma necessidade em se contar essa narrativa sob o prisma de uma realidade que permanece resistente quanto as mudanças defendidas pela honra do personagem do romance. A aproximação aqui se dá, não porque o filme consegue dar forma ao escrito, e sim porque insere identidade ao corpo narrativo contextualizando-o à realidade proposta para a releitura. Conforme sustenta León:

O que aproxima as duas obras não é tanto sua forma ou seu conteúdo, considerando que as aventuras do dom Quixote de la Mancha no filme foram selecionadas, modificadas e até inventadas, senão o modo de transmitir o sentido em sua essência, ou seja, no seu “espírito” ou na sua “alma”, prevalecendo na interpretação cinematográfica o ideal em favor da defesa de valores humanísticos e certa confiança no ser humano, ou seja, no homem, aspectos que tornam dom Quixote muito próximo e compreensível para a sociedade, isto é, do povo. Deste modo, dom Quixote, nesse contexto sociocultural russo, se pode considerar uma espécie de “objeto histórico”, um arquétipo de ficção estética dotado de entidade própria e uma personagem amplamente politizada, cujas leituras o preencheram de ilusões por acreditar num mundo melhor e estar convencido da necessidade da utopia. (LEÓN, 2015, p. 77)

A utopia quixotesca retorna aqui para dimensionar a leitura possível de um personagem que se tornou porta-voz dessas denúncias. O mundo sob a égide dessas injustiças continua sendo olhado pela perspectiva de um Dom Quixote, três séculos

depois, a partir da divisão de classe que condena muitos em detrimento de poucos.

Para León:

Kozintsev conseguiu adaptar a obra de Cervantes para uma versão fílmica em cujo enredo cinematográfico surge a configuração de uma imagem “justiceira” de dom Quixote; isto é, o cineasta selecionou episódios do texto literário em que dom Quixote se empenha por ser resoluto e suas ações realçadas por serem entravadas por lutas, sentido de liberdade e centrado na aplicação da justiça, aspectos que vão incidir de maneira a fazer dom Quixote perder a noção da realidade e, na sua procura do bem, chegar até ocasionar o mal. (LEÓN, 2015, p. 81)

Nada mais atual que perceber essa leitura como possibilidade de adaptação alcançada pela versão russa, onde o teor social ganha uma ambiência matizada por uma cor soturna dos espaços cênicos que dão outra tonalidade a narrativa.

Dom Quixote e Sancho Pança percorrem uma Mancha que é a Criméia desprovida de toda vegetação, uma paisagem que se tem descrito como lunar. Os interiores das casas participam de um astecismo mais próprio da pintura que de um decorado fílmico. Alguns planos emulam estampas como se fossem pinturas de Velásquez, Goya ou Soroya, crianças nuas cruzando entre o gado. Há duas cenas corais onde esta estilização pictórica é mais acusada pela escenografia e pela disposição dos atores. São as cenas corais, no palácio ducal e a cena da insula de Barataria, com Sancho fazendo de juiz. O estuário e a rigidez dos atores lembra não só Velásquez, também o Greco [...] Kozintsev via na personagem essa mistura de dignidade na derrota e de lucidez para desmascarar a injustiça. A dom Quixote, as leituras o tinham preenchido de ilusões em um mundo melhor e convencido da necessidade da utopia. Dom Quixote não é um louco que perdeu o sentido da realidade, é seu idealismo justiceiro que o levou a sair da sua casa e percorrer o mundo e a consequência é o desencanto final. (MARTÍNEZ ILLÁN, 2010, p. 10)

Essa configuração coaduna com a proposição de Stam ao reafirmar que:

Kozintsev filmou *Dom Quixote* em 1957, exatamente um ano depois do discurso anti-stalinista de Krushchev para o 20º Congresso do Partido Comunista Soviético. A história é filmada tendo como pano de fundo uma sombria paisagem da Criméia, que se torna uma espécie de personagem no filme. (STAM, 2008, p. 65)

Para Stam (2008, p. 66) a produção russa enfatiza essa dimensão de classes da mesma forma que Kozintsev já o havia feito com *Rei Lear*³⁵, assim também seu *Dom Quixote* sublinha o conflito de classes e ideologia muito mais pelo poder da linguagem, que propriamente por aquilo que se busca em geral na superfície tênue

³⁵ Aclamada como uma das melhores adaptações desta tragédia Shakespeareana, *Rei Lear* da Inglaterra, de Grigori Kozintsev, é uma impressionante interpretação épica baseada em uma tradução do romancista Boris Pasternak e impulsionado por uma agitação pontuada pelo compositor Dmitri Shostakovich. Disponível em: <https://filmow.com/rei-lear-t13348>

das análises que se restringem aos aspectos de fidelidade. O “filmável” aqui é transplantado por uma figuração de possibilidades que estão além das fronteiras conhecidas. A linguagem quixotesca se insere como algo que superdimensiona sua capacidade imagética extrapolando os limites de uma estética literária. A adaptação russa consegue então ir além, e forjar um novo patamar para a recriação linguística revelando um *Dom Quixote* que já não pertence apenas a essência do que ele representa no campo da literatura, mas sim para um todo enquanto artefato cultural onipresente da cultura ocidental. Silva reitera que na versão de Kozintsev:

A subjetividade da linguagem se instaura. É a obra original mesma que sugere haver uma ideologia política embutida na palavra escrita, e, nesse sentido, Kozintsev estaria apenas propondo outras significações a partir os mesmos signos da insatisfação política de Dom Quixote, interpretados a partir do romance de Cervantes. (SILVA, 2016, p. 33)

As significações ganham novos contornos seguindo o mesmo viés do romance. Logo, não há “perdas” nem “traições”, pois o âmbito da linguagem extrapola os referidos limites impondo um novo sentido linguístico a estética da adaptação, que ganha personalidade porque subverte a impossibilidade tornando-a matéria palpável para a construção fílmica. As impossibilidades esvaem-se na corporificação pela linguagem da nova obra que se condiciona aos valores estéticos do tempo em que se constrói. Em suma, ancorado na leitura em torno dessa célebre versão de 1957, podemos destacar que a adaptação de Kozintsev consegue explorar conceitos e contrapontos relevantes da obra de Cervantes, adicionando um sentido ideológico que permeia a originalidade da tradução, tornando-a uma emblemática fábula sobre dom Quixote e sua constante busca por uma utopia em nome de uma luta de classes que permeará sempre a discursividade potente presente na linguagem das letras cervantinas.

Assim sendo, no ato adaptativo da obra de Kozintsev, consideramos de maneira parcial que a essência da linguagem se solidifica na construção imagética de um dom Quixote que não perde seu tom enfático. A adaptação se insere num seleto grupo de traduções que dialogam com o texto original, mas não lhe rende subalternidade como outros em que é visível a tentativa em emular o texto quixotesco como um se tratasse de um áudio-livro. Dom Quixote de Kozintsev é marcado por ser essa subversão que se assenta no distanciamento entre um texto e outro para que o sentido de perda (antes mencionado aqui a partir da perspectiva do luto) se consolide

e ajude a superar não a qualidade estética do texto de partida (essa, uma impossibilidade em termos), mas simplesmente as armadilhas de uma adaptação fincada na releitura de um mundo sob a perspectiva de um Quixote unívoco que se multifaceta em diversas versões fílmicas.

5.2.1.2. *El Quijote de Miguel de Cervantes* de Manuel Gutiérrez Aragón (1991)

Em 1991³⁶, mais de três décadas depois, e tendo nesse período um total de 27 produções adaptadas de *Dom Quixote*, segundo o levantamento de Sánchez, o diretor espanhol Manuel Gutiérrez Aragón leva às telas um ambicioso projeto da TVE intitulado *El Quijote de Miguel de Cervantes*. Estrelada por Fernando Rey e Alfredo Landa, a série apresenta cinco capítulos e narra os episódios do Livro I e tem o roteiro assinado pelo escritor prêmio Nobel Camilo José Cela. Havia uma intenção de filmar o livro II, mas com a morte de Fernando Rey e outros impedimentos, a série não teve a aguardada segunda parte. Inclusive, sobre a empreitada, Blanca Morell destaca que:

Televisión Española, de la mano de la que entonces era su directora, Pilar Miró, y de la del productor Emiliano Piedra, le planteó al cineasta cántabro filmar *El Quijote* de 1605 en una serie de ocho capítulos consecutivos que, por falta de presupuesto, acabarían reduciéndose a cinco. Igualmente, este proyecto en un primer momento a su vez ambicionaba grabar la segunda parte del libro en una serie de diez episodios que, en este caso, se confiaba a la experta batuta de Mario Camus. idea que no prosperó por falta de financiación, pero que sí dio la pauta para originar la versión de *El caballero Don Quijote*. Ambas propuestas se enmarcaban en un plan estratégico mayor que tenía como objetivo difundir el patrimonio cultural patrio presentando tanto biografías de personajes españoles ilustres como versiones televisivas de las obras más relevantes de la literatura española. (MORELL, 2022, p. 269-270)

Tudo fazia parte de um projeto que considerava a adaptação como algo que remeteria a construção de um contexto na qual a obra adaptada conversaria com o tempo de sua recriação³⁷. Para cada tempo, um Quixote distinto era necessário para revelar camadas do meio em que ele era recriado. Assim, a iconografia de *Dom Quixote* se via volta e meia envolvida numa nova empreitada. Com a série da TVE,

³⁶ No material original disponibilizado na edição especial em DVD produzido pela TVE, a data da produção é de 1990. Utilizamos o ano de 1991 a partir do critério no qual os trabalhos e estudos acadêmicos destacam o ano de 1991.

³⁷ Se filmaron cintas de la *Celestina*, *Fortunata y Jacinta* o *Cañas y Barro*, pero se insistió especialmente en la adaptación para la pequeña pantalla del *Quijote*, pues existía la firme voluntad de dar vida al *Quijote* de la democracia y superar la versión franquista de Rafael Gil en la que el hidalgo manchego se presentaba como defensor de los valores católicos y nacionales y como trasunto de Franco a quien los españoles debían seguir fielmente cual nuevos sanchos [Mañas Martínez, 2006];

nos deparamos então com uma das adaptações mais exitosas e com uma unanimidade arrebatadora, que de certo modo cunhou Fernando Rey como um dos mais simbólicos atores a representar dom Quixote nas telas. Mas ainda que a clássica versão televisiva tenha sido um sucesso, isso não garantiu a continuidade da adaptação.

A pesar del éxito que cosechó esta primera propuesta, los costes sobrevenidos, la crisis económica que vivió la televisión pública durante esos años y la muerte de Fernando Rey en 1994 truncaron el proyecto de abordar la segunda parte, que se retomó una década después (el mismo tiempo que entre la primera y la segunda parte del Quijote) al decidir la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales hacerse cargo de casi la totalidad de los costes de producción. Gutiérrez Aragón había compuesto el guion de la segunda parte justo al finalizar la primera, pero teniendo en mente —como se había ideado en un primer momento— que la continuación también se enmarcaría en los límites del formato seriado. De este modo, concibió una versión de diez horas de duración que finalmente tuvo que reducirse a dos y que lejos de retomar el formato en capítulos terminó por transformarse en largometraje (MORELL, 2022, p. 281).

E foi por volta de uma década depois, em 2002, que Manuel Gutiérrez lança *El Caballero Don Quijote* no formato longa-metragem e dá continuidade as aventuras de dom Quixote, mas sob uma nova perspectiva, inclusive no que diz respeito ao tempo de sua gênese no começo do século XXI. Para explorar essa perspectiva a partir de um novo ângulo de adaptação de *Dom Quixote*, tomamos como ponto de referência os dois trabalhos que são dirigidos por Manuel Gutiérrez Aragón para analisar as proposições sobre o *infilável* a partir destas duas traduções que, de certo modo, ainda que irregulares quanto aos seus resultados, se complementam, seja porque são dirigidas por Aragón, seja porque cada uma, à sua maneira, narram o Livro I (série da TVE) e o livro II (filme) dando um raro senso de continuidade a respeito tanto da narrativa quanto da trajetória do trabalho do diretor espanhol.

É importante ressaltar que, ainda que sejam obras audiovisuais de subgêneros distintos (cinema e série de TV), nosso foco nesta seção coaduna com a percepção dos mecanismos de tradução a respeito da filmografia de Dom Quixote que prezam, em sua maioria, por leituras episódicas célebres, mas ao mesmo tempo, contrapõe essas leituras a uma visão contrapontística pois provoca-nos a sensação de ver no distanciamento uma aproximação, tal e qual aconteceu com a versão de Kozintsev, o que torna a empreitada de adaptar, uma constante confrontação pois, tal e qual acontece no famoso episódio de Cide Hamete Benengeli, a aparição textual de Cervantes denunciando que sua obra se baseia em um manuscrito encontrado pelo

referido autor mouro, já antevê o dilema de ao mesmo tempo olharmos para o texto-fonte com a desconfiança necessária do ato adaptativo, pois “o texto-fonte deixa de ser confiável de maneira dupla: por si só e também porque não se pode confiar em sua tradução” (STAM, 2008, p. 53).

Durante toda a primeira incursão, a história é contada por um narrador anônimo ao qual não se dá a menor importância. Uma vez mais, vemos indícios do que está por vir quando somos informados das opiniões divergentes sobre questões factuais entre os diversos autores que escreveram a respeito de dom Quixote, e à medida que ele próprio prenuncia como o sábio que fará a crônica de suas aventuras há de descrever essa primeira. Dom Quixote acaba de sair de casa novamente quando Cervantes começa a pensar num modo de explorar essa ideia de diversos narradores para que o chiste continue: num ponto altamente inconveniente, afirma que é ali que o material da fonte, e portanto a própria história, chega subitamente ao fim. O enigmático segundo autor, agora apresentado como o mentiroso historiador mouro Cide Hamete Benengeli, e seu nada confiável tradutor mourisco, juntos, conseguem resolver o problema, fazer com que a história prossiga e criar oportunidades de jogar jogos literários no transcorrer do romance. Tudo isso é mais uma paródia dos livros de cavalaria, geralmente apresentados como traduções espanholas de documentos antigos. (RUTHERFORD, 2012, p. 18)

Sobre a adaptação de 1991, é considerada pela fortuna crítica como “muito mais completa do que a maioria, uma vez que seu filme seriado de cinco episódios permite uma versão mais abrangente” (STAM, 2008, p. 71). Essa predileção pela versão televisiva se explica da seguinte maneira; é que ela tem a vantagem de ter mais tempo de tela no resultado do processo adaptativo, o que corrobora para a construção mais morosa e detalhista da trajetória narrativa. Obviamente que este resultado não é necessariamente negativo. Pelo contrário, vemos um trabalho que prima pela construção de caracterização mais detalhada tanto de personagens como da relação afiada e essencial entre dom Quixote e Sancho Pança.

En este primer acercamiento, Gutiérrez Aragón logra poner el foco en la pareja protagonista, pero sin que el hidalgo y el escudero terminen por desgajarse de la narración como suele ser común, y asimismo, el hecho de exponer la historia en los límites del formato seriado y por tanto el no estar tan constreñido por la extensión¹³, ayudaron no solo a no distorsionar el texto a base de sintetizarlo y a no esquematizar en demasía el material diegético, sino a acometer con mayor detalle la relación de Don Quijote y Sancho y las facetas de su intimidad que emanan del ágil diálogo entre ambos. (MORELL, 2022, p. 274)

Outro componente que, às vezes pode ser visto equivocadamente como um ponto negativo, mas que na verdade se sobressai no conjunto final, é o trabalho com a iconografia de Dom Quixote. Sem transgredir o contexto para um cunho mais social

como o faz Konzintsev, e tampouco avançar por caminhos mais metalinguísticos do trabalho de Orson Welles – como veremos mais adiante - Aragón se propõe a aprofundar as meticulosidades que fazem da figura icônica um personagem que se aprofunda enquanto arquétipo. Morell afirma que:

El director cántabro, al margen de las exigencias que pudieran derivar del encargo oficial hecho por Radio Televisión Española, parece ser plenamente consciente de que el espectador está esperando esa imagen arquetípica con la que está familiarizado y de la que de algún modo se ha adueñado e intuir que su eliminación podría romper el pacto de ficción, la ilusión de realidad. (MORELL, 2022, p. 268)

É neste sentido que Manuel Aragón constrói seu Quixote. Pisando no terreno comum, mas aprofundando as marcas nessa trajetória, dando á adaptação um senso de equilíbrio que sustenta sua pretensa unanimidade entre leitores/espectadores. Sem romper o pacto de sua iconografia, mas evidenciando aspectos que denotam e justificam sua relevância arquetípica para o mundo moderno. Curioso observar que o próprio diretor espanhol revela em um de seus relatos sobre o processo adaptativo de Dom Quixote esse teor efervescente em tudo que se refere ao caráter icônico do personagem cervantino.

Lo que ocurre en el caso de *El Quijote* es que todo el mundo lo ha leído, o todo el mundo cree que lo ha leído, y por lo tanto todo el mundo tiene un sentido, una opinión. Yo, de todas formas, hice caso a mi productor, que era Emiliano Piedra. Él me dijo: “Mira, Manolo, tú de todas maneras haz muy bien hasta los molinos; porque más allá de los molinos nadie ha leído nada de *El Quijote* Y así lo hicimos. (ARAGÓN, 2003, p. 285-286)

Mas o respeito com o personagem justifica-se não porque a supracitada fidelidade foi levada à extremos como se propõem em alguns estudos a respeito do trabalho de Aragón, mas sim porque o trabalho de adaptação do texto cervantino teve um tratamento para o formato seriado que lhe garantia o aprofundamento do texto a favor do narrável desde a perspectiva cinematográfica. Um dos pontos que chama atenção é o caráter humano do personagem no qual se constrói num tempo em que a figuração personalística de dom Quixote e Sancho Pança se evidencia a partir dessa cotidianidade tão relevante para o desenvolvimento diegético dos mesmos. Conforme destaca Robert Stam (2008, p. 71) “o filme dedica boa parte do tempo caracterizando o personagem dom Quixote como leitor obsessivo antes de partir para o território das aventuras”. Assim, é possível perceber essa crescente caracterização partindo de

elementos que o próprio texto sugere como possibilidade razoável no ato adaptativo do texto. Em consonância a esta perspectiva, Morell destaca que:

La serie del director cántabro consigue, en consecuencia, destacar un aspecto esencial de la novela: la humanidad del personaje. En esto, su versión aventaja a proyectos cinematográficos previos y en este sentido apreciamos que en ella se concede mayor espacio a aquellas escenas más domésticas y cotidianas y también a las de mayor crueldad en las que el personaje es humillado y se presenta desde su fragilidad, su desnudez — cuántas veces el plano se detiene en las escuchimizadas piernas del Hidalgo que asoman bajo la desgastada camisa—, y que desvelan la mirada cómplice y compasiva del director hacia ese ser que ama la ficción y ambiciona protagonizar una novela de caballerías. (MORELL, 2022, p. 274-275)

Alguns componentes como o elemento cômico se destacam no texto audiovisual, mas sem nunca perder a mão para o excesso caricaturesco conforme se refere Morell (p.274). A pomposidade se destaca também pela dimensão do narrado que surge na série a partir da narração do texto, que apesar de presente, nunca se deixa tornar excessiva, mantendo a condição clássica do tom narrável a momentos pontuais da adaptação.

Outro fator que sedimenta o narrável cinematográfico em *El Quijote* diz respeito ao aspecto metalinguístico literário. O jogo constante e, de certo modo, gracioso, que Cervantes faz com o leitor é retomado na adaptação de forma tão pertinaz que nos entrega uma evidenciação do componente metaliterário que se aproxima inclusive da quebra da quarta parede³⁸ como possibilidade técnica para solucionar dificuldades no processo de adaptar como o que acontece, na versão televisiva no minuto 45 do “tranco I” no qual há uma menção direta a Miguel de Cervantes conforme a seguinte passagem do capítulo VI de *Dom Quixote*:

Mas que livro é esse que está perto dele?
— A *Galateia* de Miguel de Cervantes — disse o barbeiro.
— Há muitos anos que esse Cervantes é grande amigo meu, e sei que é mais versado em infortúnios que em versos. Seu livro tem alguma coisa de boa invenção: propõe algo mas não conclui nada. É preciso esperar a segunda parte que promete: talvez com a emenda alcance de todo a misericórdia que agora lhe é negada. Enquanto isso, tende-o recluso em vossa casa, meu amigo. (CERVANTES, 2012, p. 60)

³⁸ A quarta parede seria um limite virtual que se transforma em uma janela para outra realidade, intocável e distante. O ato de se “quebrar” esta quarta parede, portanto, significa ultrapassar esse limite, fazer o ator e o público se percebam e interajam de forma direta, deixando de lado a ilusão de o espectador ser apenas um observador invisível – ou ignorado – da ação cênica. Ismail Xavier explana sobre a quarta parede para o cinema, ao afirmar que: no cinema, tal aprisionamento ganha mais força, pois o espaço imaginário se projeta na pura superfície (a luz na tela); não há atores no espaço da sala, o que auxilia na produção do efeito de autonomia da ficção. Mas são necessários determinados cuidados para garantir o efeito (o ator não deve olhar para a câmera) (XAVIER apud FIALHO E PERNISSA JUNIOR, 2017, P.61)

No minuto 45 do Tranco I, a referida cena descrita acima, surge na tela com a imagem do ‘personagem” Miguel de Cervantes lendo o manuscrito e rindo-se da sequência em que se vê nomeado. A cena indica o uso do aspecto metaliterário, como no romance, para dissolver as fronteiras entre ficção e realidade num jogo que Cervantes já utilizava de maneira brilhante e que Aragón consegue transpor de modo não menos impactante para a versão da série. Em outras versões de filmes e programas de TV, esse caráter metaliterário é deixado de fora, mas na versão de Aragón a aparição não só soluciona essa pseudo-impossibilidade e o caráter não filmável da cena, como joga com esses elementos de maneira mais efetiva na sequência do narrado. Silva ilustra de maneira pontual essa questão:

A obra de Cervantes enquanto um romance que expõe o seu próprio processo de escritura também “tematiza a questão da adaptação” (STAM, 2008, p. 62). No romance, há uma passagem em que a batalha entre Dom Quixote e o biscoito é interrompida porque o narrador não encontra mais formas verbais para descrever a batalha. No entanto, quando esse escritor/narrador descobre nos signos de uma ilustração outras formas visuais que o estimulam a descrever, a narração da batalha é retomada. Com essa passagem, Cervantes põe em xeque a confluência de diferentes mídias e prevê que o sentido de sua obra poderia ser expresso por dispositivos exteriores de linguagem não verbal. Nesse sentido, as adaptações fílmicas do *Quixote* são capazes de exercitar novas percepções e reações que extrapolam o mundo escrito da obra. (SILVA, 2016, p. 31)

Na versão da série, o desdobramento da “interrupção” da narrativa na batalha entre dom Quixote e o Biscoito (Capítulo VI) nos leva para o âmago desse momento singular da narrativa de Cervantes: a pausa, “o *freeze-frame*³⁹ mais famoso da história literária” (STAM, 2008, p. 44) que abre parêntese para que se possa contar como o autor consegue finalizar a batalha, numa espécie de jogo na qual a aplicação da

³⁹ O *freeze frame*, em português “imagem congelada”, consiste em uma técnica cinematográfica a qual se simula o congelamento temporário de uma cena, por meio da repetição de uma única imagem (frame) ao longo de um período, convertendo-se em uma espécie de registo fotográfico daquele momento do filme. Ver Tommi Römppöti (2011, p. 34), no artigo *To the Freeze-Frame and Beyond*: “The freeze-frame is an illusion of immobility in the same way the movement is an illusion in the film. When watching a movie we see twenty-four immovable frames per second as a moving flow. In this way the freeze-frame reminds us of the photograph, the basis of cinema made invisible by the film projector (cf. Ma 2008, 98). This arrest of movement reveals the cinematic apparatus referring to the realm of metafiction, the complicated relation between fiction and reality (cf. Waugh 1984, 36).”. Em uma tradução livre: “A imagem congelada produz uma ilusão de imobilidade, da mesma forma que o movimento é uma ilusão no filme. Ao assistir a um filme, vemos vinte e quatro quadros por segundo como um fluxo em movimento das imagens. Desta forma, o freeze-frame nos lembra uma fotografia, que é a base do cinema, mas se torna invisível pelo projetor (cf. Ma 2008, 98). Essa interrupção do movimento, nos revela o aparato cinematográfico ligado ao reino da metaficção e a complicada relação entre ficção e realidade (cf. Waugh 1984, 36).”

técnica do *mise-em-abyme* surge para romper com a ilusão da narrativa, deixando-nos impactados com essa dimensão poderosa do narrador que nos tem como joguetes de suas artimanhas narrativas. A técnica do *mise-em-abyme* também se fará presente em outros trabalhos, em especial naqueles em que mais percebemos essa reconstrução de forma original é que vemos a representação como algo mais embutido de autenticidade, justamente porque tenta “solucionar” e não aproximar pelo viés da fidelidade. Assim Cervantes nos interrompe no final do capítulo VIII, justo quando dom Quixote e o Biscainho estão com suas armas levantadas:

Mas o problema disso tudo é que justo neste ponto o autor desta história deixa pendente esta batalha, desculpando-se porque não achou mais nada escrito sobre estas façanhas de dom Quixote, além das que já foram relatadas aqui. É bem verdade que o segundo autor desta obra não quis acreditar que história tão estranha estivesse entregue às leis do esquecimento, nem que os cronistas da Mancha houvessem sido tão pouco cuidadosos que não tivessem em seus arquivos ou em suas escrivatinhas alguns papéis que tratassem do famoso cavaleiro. Assim pensando, não se desesperou de achar o fim desta aventura prazerosa — sendo-lhe o céu favorável, encontrou-a do modo que se contará a seguir. (CERVANTES, 2012, p. 70)

No capítulo IX, Cervantes nos conta como encontrou os manuscritos que revelam o fim da batalha, dando continuidade ao caráter reflexivo da passagem icônica do romance. O que nos interessa, entretanto, de toda essa condensação da passagem aqui, é refletir sobre como, enquanto adaptação audiovisual, a versão de Aragón consegue ir na contramão das adaptações “usuais” que “incluem os episódios famosos – moinhos de vento, rebanho de ovelhas, o elmo – mas excluem todo o material tido por ‘não-cinematográfico’ – crítica literária, histórias intercaladas e técnicas de *mise-em-abyme*” (*sic*) (STAM, 2008, p. 64) e insere alguns desses elementos na adaptação que justificam a verdadeira potencia do texto tido por inenarrável, fazendo cair por terra as justificativas fajutas que fecham uma obra a suas possibilidades de recriação.

Neste sentido, os elementos tidos por não-cinematográficos surgem na versão da TVE de modo contundente e, provocativo, tal e qual o teor proposto nos idos do século XVII pelo fabuloso texto literário de Cervantes. Aproximações às técnicas da quarta parede, interrupções e “violações” do código narrativo continuam de forma mais intensa no “tranco I” da série a partir dos 72 minutos, quando toda a sequência anteriormente mencionada surge em tela consolidando o tom reflexivo da obra. Assim vemos quando no livro Cervantes “señala que el manuscrito de Cide Hamete

Benengeli cuenta con ilustraciones; detalle que Gutiérrez Aragón, especialmente atento a los juegos metaliterarios de la novela, incorpora en su versión (MORELL, 2022, p. 263), logo, a presença do componente metaliterário reforça a visão de equilíbrio proposta a partir do texto roteirizado por Camilo José Cela na qual, a adaptação deixa claro sua filiação ao texto literário, sem no entanto, cair nos lugares-comuns das traduções antecessoras até então. Para Morell, Aragón:

Conformó una versión clásica y formal del texto cervantino en la que la sublimación romántica y el tono épico que caracterizaba a las propuestas de Pabst o de Gil se rebaja con el fin de restituir la esencia realista de la obra, su verismo. Gutiérrez Aragón trabajó el mito desde el respeto y la cautela, pero sin rayar en la sumisión e intentó, como el propio nombre de la cinta indica, presentar El Quijote de Cervantes, no su propia lectura del clásico. (MORELL, 2022, p. 2071)

Uma leitura que mantém a sensação de pertencimento que o leitor tem da obra, asseverando, ademais, que ainda há a cristalização no resultado de um discurso hegemônico estagnado a partir da iconografia do próprio Quixote. Morell (2022) consolida então sua reflexão afirmando que o trabalho de Aragón é uma aproximação clássica e “menos personalista”, o que confere ao trabalho que analisaremos mais adiante uma espécie de contraponto ao trabalho de Aragón. Em *Dom Quixote de Orson Welles*, a aproximação ao texto cervantino se dará de maneira mais conflituosa por todo o contexto e a jornada de sua produção que inicia nos idos da década de 50 do século XX e finaliza em 1992, um ano após o lançamento da versão televisiva produzida, curiosamente, por Emiliano Piedra que, participou do projeto “falido” de Welles e, com esta versão da TVE, consegue, finalmente, um dom Quixote que se estendeu por toda nossa posteridade, dado o sucesso do produto televisivo entre público e crítica.

5.2.1.3. *El Caballero Don Quijote* de Manuel Gutiérrez Aragón (2002)

Uma década após os acontecimentos que culminam com a versão televisiva de Manuel Gutiérrez Aragón, o mesmo diretor espanhol, volta à cena para, enfim, entregar *el Caballero Don Quijote* (2002), que narra a “continuação” das aventuras de don Quixote, justamente utilizando como material de referência o Livro Segundo de Miguel de Cervantes. Ainda que o trabalho tenha a direção do mesmo Manuel Gutiérrez Aragón, o fato de ambas as obras serem apresentadas em formatos

audiovisuais distintos, confere à comparação um abismo evidente que se revela não pela qualidade de uma em detrimento da outra, mas sim pelo tom distinto com que se trabalha a adaptação de 2002. A este respeito, Morell afirma que:

En este nuevo acercamiento, el hecho de no capitanear una superproducción oficial y el sentirse en parte liberado del proteccionismo estatal le permitieron proyectar una visión más personal del libro en la que cobraba protagonismo la imagen del hidalgo que el propio director había ido conformando desde sus primeras lecturas de infancia enfatizándose esta vez la concepción de la creación artística como ejercicio individualista (MORELL, 2022, p. 281)

Este exercício mais afeito a uma aproximação personalista de Aragón, se revela desde o início quando, por exemplo, observamos, nos créditos iniciais, sai o tom épico pomposo da série e entra o tom mágico mais misterioso no longa-metragem. Esse tom evidencia uma marca que é comumente atrelada às diferentes perspectivas com que se lê os dois tomos do clássico cervantino. Enquanto na primeira parte da narrativa clássica, há um tom menos cênico nas aventuras, no segundo livro e, consequentemente na adaptação de 2002 de Aragón, o tom cênico toma espaço para evidenciar, talvez, as farsas que se acumulam em torno das novas aventuras quixotescas como observa Blanca Morell ao analisar uma cena específica da película:

Esta tonada, puesta en la voz de una soprano y que invita al encuentro amoroso, lleva a Don Quijote a asomarse a la habitación en la que Juan Diego Botto, el paje que en una de las burlas ideadas por los Duques se había disfrazado de grotesca y hombruna Dulcinea, se está desprendiendo de los cosméticos, afeites y ropajes que le caracterizaban como fingida Dulcinea frente a un espejo que desvela que nada es lo que parece. En ese momento, el hidalgo —transmutado en espectador— parece contemplar a las claras el artificio, la tramoya, los efectos escénicos, la ilusión óptica que es toda imagen artística y los entresijos tanto de la comedia como de la realidad aparente: «que todo este mundo es máquinas y trazas». (MORELL, 2022, p. 284)

E essa ótica cênica mencionada está relacionada a esse caráter artificioso de ser espectador de sua própria aventura, tornando até caricatural essa versão na qual em determinado momento percebe-se, por exemplo, um dom Quixote que joga constantemente com sua “plateia” quando poetizando deliberadamente su discurso, mira directamente a cámara evidenciando que se sabe personaje de ficción y con su mirada interpela a los espectadores para que estos participen del relato (MORELL, 2022, p. 285). Além do destacado componente metaliterário em que as façanhas de don Quixote vão ao encontro da fama que o eleva a não mais que uma mera figura humana, mas a um personagem que servirá de burla para a confecção dessa fantasia

arquitetada pelos outros para um Dom Quixote que se ergue agora em torno de sua fajuta mitologia.

En este segundo acercamiento, Aragón concede mayor espacio a la teatralidad de algunas de las situaciones dramáticas incluidas em el texto, sobre todo a aquellas urdidas por otros personajes para alimentar las dudas y la confusión entre lo real y lo figurado y para evidenciar su artificiosidad y dejar al descubierto unos mecanismos que tanto el teatro como el arte cinematográfico comparten. (MORELL, 2022, p. 283)

Outro elemento que se destaca é o espaço cenográfico matizado por um tom de paleta amarelado que difere da tonalidade da série da TVE.

En El caballero Don Quijote se desarrollan con mayor aliento cuestiones como el protagonismo del paisaje. La topografía de la Mancha, lejos de trabajarse como simple escenario costumbrista del que se destaca la rusticidad contrapuesta al ideal, muestra ahora sin tanto pudor su condición de decorado, de realidad deliberadamente intervenida dispuesta para la realización escénica (MORELL, 2022, p. 282)

Essa tonalidade de filtro amarelada confirma essa proposta que, curiosamente ao se aproximar de certas representações cinematográficas sobre espaços geográficos como a América, se acerca daquilo que Morell relaciona diretamente ao tom mágico tão impregnado na cultura, aproximando talvez, este Quixote de Aragón a este real maravilhoso americano. Assim destaca a estudiosa:

Con ellos el largometraje adquiere las tonalidades de ese realismo mágico o sonambúlico que define el discurso de Aragón, de esa fábula extraña en la que el director quiso enmarcar su visión del texto de 1615, y a la par, el mundo estético que contiene a Don Quijote se tiñe de la luz crepuscular que irradia un Caballero de la Triste Figura ya más desengañado, cansado y vencido por la vida. (MORELL, 2022, p. 282)

Logo, a adaptação de 2002, muito além de apegar-se ao texto do livro II, constrói uma narrativa que subverte as expectativas, em especial, de quem esperava rever o tom clássico dado a série de 1991. Da figuração personalística dos intérpretes que se apresentam neste filme com um certo tom que foge dos “manuais” cinematográficos quixotescos, e nos brindam com duas representações distintas dos nossos prezados personagens.

Algo de este Quijote nos desconcierta; como también lo hace esa imagen más bien robusta y corpulenta del hidalgo con la que Aragón parece querer transgredir la iconografía establecida proyectada por el cine desde sus inicios o ese Sancho magro y zanquilargo interpretado por Carlos Iglesias, quien al

inicio de la grabación quedó estupefacto cuando el director le pidió que interpretara a un Sancho serio. (MORELL, 2022, p. 286)

E, para além das diferenças formais como esta, na qual temos uma representação física fora do comum que o cinema tanto propôs ao longo de seus mais de 60 trabalhos audiovisuais, a ausência do narrador “épico” que dá o tom clássico à série, mas no longa de 2002 não se faz presente, os efeitos visuais na descida a cova de Montesinos dentre outros elementos que evidenciam a proposta intencionadamente burlesca de Aragón para este Quixote que serve como contraponto ao seu Quixote de 1991. Para enfatizar essa diferença proposital, (e nunca qualitativa, é bom destacar) Morell encerra sua proposição comentando o seguinte a respeito do longa:

Parece que con este segundo Quijote, Aragón, siguiendo esos principios de “fétil bastardia” (...) nos toma como sujetos de experimentación para reconquistar al hidalgo manchego desde la extrañeza y para devolverle parte de la fuerza expresiva que podría haber ido perdiendo a base de repetición mimética en sus andanzas por el celuloide. (MORELL, 2022, p. 287)

Portanto, mais que uma película que caminha na contramão da estética proposta pelo cinema em torno da obra máxima de Cervantes, este filme evoca uma ideia elementar a respeito de uma cinematografia que adapta o texto base, mas sempre no afã de provocar um novo sentido e não apenas reproduzir episodicamente os emaranhados narrativos de Dom Quixote tão repetidos exaustivamente ao longo da história do cinema e das adaptações quixotescas em torno de sua emblemática narrativa.

5.2.1.4. O Dom Quixote de Orson Welles (1955/1992)

A mais controvertida das adaptações de *Dom Quixote* para o cinema tem à frente do projeto um dos mais importantes artistas do cinema: Orson Welles. Considerado um dos artistas mais versáteis da história, o cineasta ambicionava a construção de uma das mais instigantes adaptações do romance cervantino. Iniciada em 1955, o filme nunca chegou a ser concluído pelo cineasta, e, somente em 1992, quase 40 anos depois, uma versão foi lançada em uma exposição em Sevilha. Finalizada por Jesus Franco, a obra divide opiniões entre críticos e estudiosos da cinematografia em torno de Dom Quixote, pois ao mesmo tempo que sugere as proposições de Welles, com material criado pelo autor, aparentemente segue o

enigmático caminho de trabalhos que não possuem o acabamento como ele pretendia, logo, perdem algo da sua aura e deixam espaço para leituras controvertidas e discrepantes.

O fato é que a obra, ao ser lançada em 1992, traz um recorte adaptativo que, ainda que não satisfaça de modo unânime, posto os problemas que cercam toda a trajetória da tentativa de Welles em levar as telonas uma versão impactante da obra, é um trabalho que não nos deixa indiferente quanto a sua proposta estética, sobretudo porque, em se tratando do “adaptador”, o genial Orson Welles, “certamente, um dos mais cervantinos diretores” conforme assegura Stam (2008, p. 72), e, ao mesmo tempo, baseado em um dos romances mais completos de toda a literatura mundial, o resultado segue as linhas transgressoras que sedimentam o autor de *Cidadão Kane* e sua aproximação impressionante ao gênio escritor espanhol, afinal, conforme propõe Robert Stam ao tecer considerações sobre ambos os artistas:

Welles sempre foi um transgressor de regras, uma figura rebelde que se opôs a prática teatral e cinematográfica dominante. E aqui temos um outro sentido no qual Welles pode ser comparado a Cervantes. O autor espanhol escreveu contra uma tradição – a novela de cavalaria – enquanto criava para o leitor os mesmos prazeres gerados pela tradição que atacava. Welles de certa maneira, também filmou contra uma tradição, a saber, a prática hollywoodiana dominante. (STAM, 2008, p. 73)

Foi através dessa dinâmica de provocação e transgressão que *Dom Quixote*, de Orson Welles, foi lançada em 1992 sob os debates que questionam seu resultado enquanto cinema embebido na fonte comercial, mas tenta se converter num experimento cinematográfico impactante – algo que Welles conseguia fazer de maneira primorosa na maioria de seus trabalhos – transformando a jornada de adaptação da obra, em um resultado ambíguo que frustra. Não porque fracassa no trato adaptativo do texto, mas justamente por convergir com Cervantes através da aparente divergência, afinal, se considerarmos a essência do romance, com toda sua estrutura literária formidável, a versão de Welles/Franco consegue ir na contramão das adaptações anteriores, justamente porque busca novos caminhos nunca traçados por traduções cinematográficas/televisivas anteriores.

Se no *Don Kikhot* de Gregory Kozintsev de 1957 (destaca-se que a versão de Welles inicia antes do lançamento dessa versão russa) há um conteúdo ideológico fundante que dimensiona a capacidade exploratória do texto de Miguel de Cervantes, e torna a narrativa uma leitura cinematográfica potente devido seu caráter contestador do *status quo* de um modelo político que, tal e qual a Espanha de Cervantes à época

do romance, deveria questionar a realidade, através da figuração de um herói que lutava pelos ideais de um mundo justo. Já neste *Dom Quixote de Orson Welles* (1955-1992) a aparente divergência surge na confecção narrativa que prima não apenas pelo episódico (conforme o faz a maioria das adaptações), mas aprofunda a leitura do mundo linguístico quixotesco já que ambiciona questionar o espaço da linguagem, usando para isso a própria metalinguagem e a reflexividade como pontos de aproximação entre texto literário e filme. Stam se vale dessa leitura para justificar a ambição do projeto:

Welles não só atualiza a história de *Dom Quixote*, mas ainda tenta emular e modernizar as técnicas narrativas de Cervantes. Diferentemente de outros adaptadores de *Dom Quixote*, Welles não elimina os toques auto-reflexivos (*sic*). A exemplo de uma técnica desenvolvida na parte II do romance, ele reiteradas vezes provoca o comentário: “Veja! *Dom Quixote* e Sancho Pança. Lemos um livro sobre eles.” Trabalhando “a maneira de Cervantes”, Welles ainda tematiza, auto-reflexivamente (*sic*), os obstáculos e infortúnios e segredos comerciais da produção fílmica, exatamente como Cervantes falara sobre os processos mecânicos de impressão e publicação de *Dom Quixote* (STAM, 2008, p. 77).

Conforme consolida sua reflexão sobre a adaptação, Stam diz que o diretor tratava *Dom Quixote* não como um drama histórico “fiel”, mas como uma transposição e uma efetivação do romance (2008, p.77), portanto, mais que a incorrer no erro de tornar fiel a narrativa cinematográfica, o filme de Welles era uma clara tentativa de ser a consolidação daquilo que Cervantes já havia proposto em seu romance, com todos os seus percalços. Não por acaso, há na jornada da construção da obra fílmica todo um manancial de contratempos que tornava tudo mais complexo. Filmagens interrompidas, orçamento baixo, um projeto pequeno que toma as formas de uma grande produção, cortes de verbas, morte de atores, dentre outros fatores que acabaram por criar esta aura mítica sobre o filme que o tornaria tão icônico quanto a jornada que o construiu.

Para usar um adjetivo oportunista, a adaptação de Welles foi por si só quixotesca, afinal, de aventuras e fracassos subsequentes, a obra veio ser finalizada postumamente e lançada com toda a pompa de uma obra do famoso diretor, mas deixando uma sensação amarga de que poderia ir além. O que nos ficou como legado do trabalho é um experimento cinematográfico que flerta o tempo todo ora com o jogo metalinguístico proposto por Cervantes quando insere elementos contemporâneos para questionar a condição de encantamento que Quixote alardeia quando, por exemplo, encontra uma dama de motocicleta, ou uma TV, uma “caixa cheia de

novidades” ou na famosa e ausente cena em que Dom Quixote ataca a tela de cinema. Nada mais reflexivo que levar ao extremo a autoreferenciação metalinguística posta em evidência nessa cena que evoca o falar sobre cinema a partir de uma obra literária que trata sobre o próprio ato de construção. Como um loop de referências que se completam no todo de Welles.

A adaptação de Welles, como romance, é implacavelmente reflexiva, bem “à maneira de Cervantes”. Não só vemos Welles no ato de filmar, mas ainda ouvimos relatos de que o personagem Dom quixote atacou a tela de cinema, assim como seu protótipo literário investira contra os bonecos do Mestre Pedro. (infelizmente, a tomada mostrando esse trecho importante parece ter sido perdida). (STAM, 2008, p. 81)

A composição de cada cena neste *Dom Quixote* cinematográfico é construída não para se aproximar da linguagem literária, mas sim para debatê-la, transgredi-la e, reconstruí-la sob a perspectiva de um cinema que “corrompe” o material original, justamente porque já não há, nem nunca haverá a redenção pela fidelidade, mas sim a transgressão pelo distanciamento, que contraditoriamente, é o que aproxima essa versão, ao ideário de uma adaptação que transforma a realidade do lido, em outra experiência transcendente. Orson Welles é adepto dessa forma de criar adaptações, numa aproximação paradoxal a essa famigerada infidelidade. É o que sinaliza Stam (2008, p. 72) quando afirma que Welles acreditava em adaptações infiéis. Por que adaptar uma obra, dizia ele, se você não pretende modificar nada nela?

Esta, talvez, seja a mais singular asseveração em torno da mística de Welles não apenas para sua extensa e prolífica biografia, mas em especial para seu *Dom Quixote*, na qual vemos uma Espanha em que vagueiam Quixote e Sancho tomada pelo ares da modernidade, com figurações e simbolismos que nos aproximam de personagens que estão aqui, no tempo presente, anacrônicos como estiveram na Espanha de Cervantes, e por isso, provocativas e subversivas, pois nascem dessa aparente incoerência quixotesca, entregues a resistência de narrar um mundo antecipado pela linguagem do romance.

Os episódios mais célebres estão ali, travestidos de uma outra verdade, sob o prisma de um diretor que foi além, bebeu na fonte eterna do que é Dom Quixote, mas subverteu a linguagem fílmica com a intenção de revelar-nos um Quixote entranhado de reflexões, mais que ações repetidas. Os moinhos de vento estão ali, como sempre estiveram, mas, agora travestidos de uma aura resistente. São

filmáveis, não porque tão-somente o ângulo o permite, mas porque a imaginação da linguagem cinematográfica dimensiona em suas possibilidades.

5.2.1.5. *O homem que matou Dom Quixote* de Terry Gilliam (2018)

A tortuosa aventura quixotesca de levar aos cinemas a adaptação da obra-prima de Cervantes não é exclusiva de Orson Welles. Em 2002, o documentário *Lost in la Mancha*, conta como Terry Gilliam, diretor de clássicos como *Brazil – o filme* e *Os 12 macacos*, fracassou (naquela ocasião) ao tentar levar seu ambicioso projeto de também contar uma versão sua sobre o cavaleiro da triste figura. No documentário, uma fala do diretor estadunidense revela o tom trágico do fracasso a que se submeteu nessa primeira empreitada: “Todas as versões de Dom Quixote foram submetidas aos reveses da sorte” dispara o diretor enquanto a equipe tenta superar mais um revés nas gravações do filme. Chuvas, atores doentes, orçamentos estourados, cancelamentos de agenda. Assim foi a tentativa de Gilliam que resultou, naquela ocasião, além de um documentário contando as desventuras da empreitada, o cancelamento do projeto.

Em 2018, “após 25 anos fazendo e desfazendo” conforme os créditos iniciais de *O homem que matou dom Quixote* anunciam, finalmente, o diretor consegue entregar sua versão “definitiva” das aventuras de dom Quixote. Numa tradução que não é somente mais uma adaptação, mas sim, um projeto que brinca com sua jornada sobre adaptar a obra canônica, além de nos oferecer um belo trabalho sobre os aspectos metalinguísticos da obra, flertando com o próprio ato de adaptar um texto literário, revelando-nos um espectro essencial do ato adaptativo enquanto processo de tradução.

O enredo de *O homem que matou Dom Quixote* (2018) é sobre o cineasta Toby (Adam Driver) que está fazendo seu próprio filme de Dom Quixote, quando redescobre uma fita da época da faculdade, quando juntou alguns atores amadores e filmou uma versão da história. Ele fica obcecado em encontrar o elenco novamente e percebe que sua obsessão também tomou conta deles. (SOUSA, 2019). E, embarcando numa espiral de aventuras e alucinações, ele reencontra o velho sapateiro (Jonathan Pryce) que um dia interpretou dom Quixote no seu filme, e ambos partem numa jornada que, em meio à cenários reais e fictícios, os levará para o âmago das aventuras quixotescas, tal e qual as jornadas do cavaleiro andante.

Ao trazer para essa discussão o referido trabalho de Terry Gilliam, nosso objetivo não é encerrar, nesta abordagem sobre *Dom Quixote*, essa discussão em torno do *infilável*, mas sim, considerar alguns componentes que se fazem presentes nesta adaptação e, por conseguinte, nas outras mencionadas até aqui, como elementos que nos ajudam a entender as possibilidades de tradução entre cinema e literatura, desconstruindo o sentido taxativo de impossibilidade que reina nos campos de estudos sobre o *infilável*. Reiteramos que ao nomear o filme de Terry Gilliam como adaptação, estamos considerando-o em seu contexto discursivo e, sobretudo, em seu aspecto intertextual, posto que a obra fílmica considera, para seus atos narrativos, a releitura de episódios clássicos da obra literária, assim como seu teor metalinguístico no texto de Cervantes e que na obra cinematográfica ganham uma dimensão apoteótica tal e qual a grandiosidade das aventuras de dom Quixote.

O filme de Gilliam já inicia fazendo um jogo metalinguístico no qual vemos a figura de dom Quixote e Sancho Pança e uma frase de efeito retirada do texto de Cervantes. Toda a pomposidade da cena segue até que eles encontram os famosos moinhos de vento. E, de repente, somos surpreendidos com um “Corta!” de Toby. A cena já nos imerge num mundo onde realidade e ficção se encontram para questionar-se mutuamente. O alcance da cena evidencia uma primeira impressão que nos remete a algo subliminar. O corte de cena, não apenas interrompe o processo adaptativo no ato de sua feitura, mas revela também a ruptura do ato imaginativo pelo viés do corte (no filme) e da interrupção (no livro) pelo “encantamento” do mago Frestão conforme afirma dom Quixote (no romance) ao se ver derrubado pelo moinho de vento e acudido por Sancho Pança nas linhas do texto original literário. Assim responde dom Quixote ao ser confrontado com os moinhos de vento e a dura realidade do sumiço dos “gigantes”:

Além do mais, eu penso, e esta é a verdade, que aquele mago Frestão, que me roubou o quarto e os livros, transformou esses gigantes em moinhos para me tirar a glória de vencê-los, tamanha é a inimizade que me tem. Mas no final das contas a magia negra dele pouco poderá contra a excelência de minha espada. (CERVANTES, 2012, p. 66)

Considerando o contexto fílmico, a adaptação, portanto, não se entrega a um mero ato de reprodução *ipsis litteris* do texto, mas a uma subversão ao texto literário no sentido de torná-lo ambivalente em sua intensidade. Essa concepção concorda

com a proposição de que há uma leitura possível do texto no ato de adaptar, mas este nunca deve aprisionar o sentido da recriação:

En verdad, y sobre todo cuando este proceso se aplica a una obra literaria clásica, resulta imposible soslayar la sujeción de la película al texto, su subordinación, pero aun así tal dependencia no puede hipotecar el sentido reinterpretativo que emana de toda adaptación, su condición de acto creativo, ni obligar a establecer entre ambas obras una suerte de equiparación cualitativa. (MORELL, 2022, p. 260)

É este sentido interpretativo que a nova versão ambiciona em seu processo de translação intersemiótica. O que aparenta ser um distanciamento, acaba por se fazer um viés aproximativo. A ruptura do corte e das fantasias de Quixote na cena que abre o filme de Terry Gilliam é pontual em fazer essa imersão no campo metaficcional, uma ferramenta tão cervantina e, que se evidencia na construção fílmica. A leitura passa a ser então, bem mais que a reprodução fiel de uma arte em outro formato, mas a confecção de um olhar que dita a nova representação porque questiona o *status quo* da realidade tão reproduzida em dezenas de cópias, talvez insossas, por não conferirem um sentido provocativo que o texto literário de partida tem em sua essência. Terry Gilliam vai além e nos entrega essas possibilidades de representação, afinal:

La experiencia estética viene determinada por un flujo de representaciones, una narración, en la que, como señalaba Benjamin, la reproducción, gracias a su accesibilidad y alcance (...) pero sobre todo gracias a su poder actualizador, puede acabar aniquilando “el valor de la tradición en la herencia cultural” y la autoridad del original (BENJAMIN apud MORELL, 2022, p. 266)

Considerando que toda obra de arte é suscetível à reprodução, a adaptação nesses termos, não só revela sua fecundidade, como o sentido de resistir ao original. Na sequência, após a quebra da sequência, na qual nos “reduzimos” a realidade diegética do *set* de gravação, um profissional que acompanha Toby afirma que não conseguirão finalizar o projeto. A resposta do diretor é taxativa: “vou eliminar algumas cenas”. A impossibilidade aqui ganha as certezas das mudanças pelas quais o diretor se propõe ao manusear o material de acordo com sua conveniência artística. Frente a possibilidade da impossibilidade, busca-se uma maneira de driblar o impossível. E assim o faz Toby. O infilmável confronta sua fragilidade nesse mecanismo de solução que o ato adaptativo tem em sua essência. O mutável é movediço neste terreno de

possibilidades que o aparato cinematográfico tem em seu caudal de linguagem artística.

Curiosamente, ao abrirmos o filme com a antológica cena dos moinhos de vento, nos deparamos não só com uma das mais onipresentes e cultivadas cenas cinematográficas utilizadas em quase 100% das adaptações de *Dom Quixote*, como também sua subversão. Traçar um corte justamente neste momento é pontuar sua importância para a cinematografia dada aos moinhos de vento em contraposição a seu lugar na narrativa literária como bem observa Blanca Morell:

Ahondando en la relevancia que se le otorga a este episodio en todas las muestras cinematográficas en comparación a lo apuntado por Cervantes en el texto, llegando a recogerse en casi la totalidad de carteles promocionales, y los cambios estructurales asociados a la misma, pues algunos directores como Fulton y Pepe tienden a presentarla como la primera aventura —siendo plenamente conscientes de las expectativas de los espectadores (MORELL, 2022, p. 265)

E essa aposta nos moinhos como marca do trabalho cinematográfico em torno das obras adaptadas de *Dom Quixote* remete a uma singular reflexão que nos serve de mote para pensar o cinema como uma linguagem que se consolida enquanto fator imagético. Robert Stam (2008, p. 82), ao comentar a versão de Welles, afirma que “somente um filme pode mostrar, ao invés de apenas descrever, a beleza plástica dos moinhos de vento”. Essa assertiva vai além de explorar as possibilidades técnicas que uma leitura pode gerar do texto literário ao ser adaptado. Ela revela que a maneira poética da descrição literária se converte em uma outra realidade ao ver-se construída pelas múltiplas lentes que a cinematografia pode proporcionar com suas possibilidades.

No entanto, a tradução não elimina a capacidade imaginativa do literário, mas subverte as possibilidades ainda mais, revelando outras camadas do narrado sob outra perspectiva. A aproximação aqui se dá pela derivação que se faz de um material plausível de releitura. O In- da impossibilidade se torna mais uma ferramenta de mergulho na qual a adaptação se insere como fenômeno entranhado de factibilidade. A fidelidade, uma vez mais, se esvai pelo ralo porque não se sustenta enquanto justificativa. Johnson assim observa:

A insistência na “fidelidade” – que deriva das expectativas que o espectador traz ao filme, baseadas na sua própria leitura do original – é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos. Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta

lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas). Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras. (JOHNSON, 2003, p.42)

Daí a importância de se pensar de fato a adaptação de uma obra literária como algo que perpassa o imagético escrito, mas o imagético que se completa pela conformação do visual mesmo, conforme assevera Julien Cracq “a imagem não sugere, não evoca: ela é (...) a imagem plástica põe de lado e exclui todas as outras” (2014, p.09). E sendo realidade visual, a imagem por si só, dá conta do fenômeno de narrar de novo e outra vez um Quixote que teima em se reinventar em meio aos cenários repletos de cabeças de gigantes e moinhos artificiais que se quebram a cada ação do diretor, como percebemos ainda nesta sequência dos créditos iniciais de *O homem que matou Dom Quixote* de Terry Gilliam.

Outra escolha narrativa simbólica que revela a possibilidade de leitura para além do “narrável” inscrito nos “manuais” de todos os filmes feitos sobre Dom Quixote, é a escolha da passagem na qual vemos Dom Quixote e Sancho Pança se aproximarem dos Moinhos de vento. No texto pomposamente “declamado” pelo ator que interpreta o cavaleiro ilustre, a fala denota um tom que logo nos remete a linha narrativa tradicional, mas a expectativa se quebra com um “corta!” do diretor que rompe não apenas a continuidade do filmável, como metaforicamente quebra nosso horizonte de expectativa sobre o narrado e nos joga sobre uma realidade onde a linguagem também sofre o impacto da ruptura. O corte não é apenas provocativo no sentido de nos impor uma nova realidade na qual o jogo de cena do ambiente cinematográfico se instaura, mas sim há uma quebra do próprio discurso. A escolha fílmica se encaixa nesse corte abrupto como uma elipse que divide o mundo romantizado de dom Quixote e a realidade que se esconde por detrás da construção da imagem pela fantasia proposta na adaptação. Assim evoca a fala de Dom Quixote:

— Sancho, meu amigo, debes saber que eu nasci nesta nossa Idade do Ferro por vontade do céu, para ressuscitar nela a do Ouro, ou a Dourada, como costuma se chamar. Eu sou aquele para quem estão reservados os perigos, as grandes façanhas, os feitos corajosos. (CERVANTES, 2012, p.134).

Ao escolher a ruptura, neste ato de fala, o criador da adaptação sugere a desconstrução de nossa expectativa em três atos simbólicos. A saber: o corte da fala pela ação interrompida sugere um engodo necessário para nos posicionar frente a dura realidade que se constrói na urgência da cena; o segundo ato simbólico se refere

a ruptura acontecer justamente diante de um dos momentos mais genuínos quando se adapta a famosa cena dos moinhos de vento, afinal, não é apenas Dom Quixote que se vê fracassando na sua luta contra os “gigantes” mas sim nossa expectativa que se revigora toda vez que nos deparamos com a possibilidade de enfretamento do cavaleiro com os tais gigantes; o terceiro momento é a “sujeira” que surge em cena, logo após a ruptura se consolidar depois do “corta!” de Toby. O que antes era o cenário bucólico daquela Espanha profunda de La Mancha, se torna um caos supremo com cabeças de gigantes, moinho quebrado, falas entrecortadas e toda uma ambientação que sugere a confusão do espaço de criação da adaptação. Ressalta-se que estamos diante de uma cena que antecede os créditos, mas já nos posiciona de maneira efetiva na proposta fílmica que Gilliam traça para sua versão sobre Dom Quixote.

5.3. De *Lavoura Arcaica* a *Cem anos de solidão*: um conceito do possível

Antes de finalizar essa trajetória no qual propomos uma leitura crítica em torno dos discursos sobre o *infilável* e as formas de se refletir sobre a impossibilidade como construção fragilizada no que toca o tema das adaptações, queremos propor um breve panorama sobre outras possibilidades de leituras em torno do tema, configurando essas ilustrações à luz de reflexões que reverberam a historicidade imanente e inerente da adaptação entre o texto literário e o cinema. As referidas possibilidades que apontamos são dois trabalhos em estágios de produção distintos. *Lavoura Arcaica* e *Cem anos de solidão*. Enquanto discutimos a adaptação do clássico romance brasileiro, *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar, feita por Luiz Fernando Carvalho em 2002, estaremos nos localizando num espaço de tempo em que a obra já se consolidou enquanto produto adaptado. Portanto, um olhar sobre o estatuto estético da referida obra cinematográfica perpassa por uma análise do filme sob a perspectiva de desconstrução do *infilável* que a produção suscitou (e ainda suscita) quando o assunto é sua adaptação.

Em contrapartida, quando nossa breve análise abrir espaço para discutir a adaptação do romance *Cem anos de Solidão* de Gabriel García Márquez para a série de TV de um canal de *streaming*, não só estaremos pisando num instável terreno de incertezas, posto que a adaptação ainda está em fase de produção, como estaremos adentrando um espaço sem precedentes para discutir o *infilável* no próprio ato de desconstrução de sua suposta epistemologia, pois, ao vislumbrar a adaptação de uma

obra que, até então, fazia parte deste seleto grupo de obras tidas (pelos puristas) por *infiláveis*, estamos observando os mecanismos que concebem ao fazer estético uma consagração de um conceito do possível. É sobre este espaço de possibilidade como conceito, que finalizaremos este trabalho evidenciando o que pensa e reflete os discursos sobre o *infilável*, a partir do desmanche de seus pilares construídos à base de uma vulnerável impossibilidade.

No entanto, antes de adentrar nos pormenores dessa breve explanação em torno de *Lavoura Arcaica* e *Cem anos de solidão*, tracemos um paralelo com a discussão que tomou *Dom Quixote* como ponto de reflexão sobre o *infilável*, com os exemplos já discutidos na seção anterior. Para debater as formas do discurso do *infilável*, consideramos a tradução como um ato criativo e subversivo, no qual as contradições do processo de adaptação entre o literário e o fílmico sugerem que os mecanismos de tradução incitam a ruptura de crenças sobre as múltiplas possibilidades no campo estético. Assim sendo, ponderamos que o processo tradutor das obras adaptadas, a linguagem se solidificou na construção imagética de um *Dom Quixote* que não perdeu sua representatividade de um modelo humano repleto de contradições e complexidades, visto de formas diferentes nas versões analisadas. Em todas as adaptações, um componente subversivo se fez pertinente e transformou cada adaptação numa leitura possível da narrativa quixotesca.

Neste sentido, essas adaptações se inserem num seleto grupo de traduções que dialogam com o texto original, mas nunca no sentido de uma relação de subalternidade, como outros trabalhos, em que é visível a tentativa em emular o texto quixotesco como se tratasse, tão-somente, de uma cópia. As referidas adaptações de *Dom Quixote* são marcadas pela subversão que se assenta nas aproximações e distanciamentos entre um texto e outro, para que o sentido de perda – necessário no ato tradutor - se consolide e ajude a superar, não a qualidade estética do texto fonte (essa, uma impossibilidade em termos), mas simplesmente, os discursos que se forjam como armadilhas discursivas em torno das adaptações. Logo, a superação da impossibilidade surge como releitura de um mundo sob outras perspectivas do *Dom Quixote*, polissêmico e que se multiplica em diversas versões fílmicas narradas e adaptadas para além das fronteiras do *infilável*.

Na contramão numérica das versões que *Dom Quixote* tem de adaptações, o livro *Lavoura Arcaica* (1975) de Raduan Nassar é um caso específico de uma obra que, imersa na aura do *infilável* sempre foi contestada como possibilidade de

adaptação para o cinema. Mas em 2001, Luiz Fernando Carvalho lança o filme homônimo e, não só alcança uma expressiva unanimidade entre crítica cinematográfica e os meios literários, como logra construir uma obra-prima de nossa cinematografia, com uma tradução hipnótica e cinematograficamente sublime. E essa tendência ao enaltecimento de seu texto fílmico não se deve a um mero impressionismo crítico, mas à potência de sua recepção tanto entre os meios cinematográficos - aqui tidos como senso comum a partir da crítica especializada em cinema - conforme enfatiza um artigo do Instituto Ling:

Lavoura Arcaica é a estreia tanto de Raduan Nassar na literatura quanto de Luiz Fernando Carvalho no cinema. Lançado em 1975, a obra foi adaptada e ganhou as telas em 2001, sendo um marco no cinema brasileiro. (...) é considerado pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) um dos 100 melhores filmes brasileiros já feitos. Além disso, recebeu mais de 50 prêmios internacionais. (INSTITUTO LING, 2021, s.p.)

Como em espaços acadêmicos e literários, como se comprova com o fragmento dessa resenha de Luis Roberto Amabile de Souza Junior publicada no site da biblioteca da PUCRS:

Lavoura Arcaica (2001), (...) é uma viagem cinematográfica em que os universos de dois artistas, um da palavra, outro da imagem, se sobrepõem. O diretor Luiz Fernando Carvalho, que também coproduziu, roteirizou e editou o filme, foi fiel aos diálogos poéticos do livro de Raduan Nassar. Ao mesmo tempo, buscou transcender a literatura e acoplar-lhe uma personalidade imagética própria. (SOUZA JUNIOR, 2014, s.p.)

Considerada antes, como uma obra que se encaixava nessa categoria do *infilável*, mas que logrou ser reconstruída enquanto narrativa fílmica, emulando um caráter poético tão devastador quanto o texto literário, convertendo-se em uma obra excepcional não porque teve êxito no processo de fidelidade (sendo esse critério uma constante na crítica), mas sobretudo porque conseguiu ser uma obra cinematográfica de alto valor estético. A respeito dessas diferentes experiências quanto a receptividade do livro ou do filme *Lavoura Arcaica*, José Augusto Pachêco de Lima (2013) propõe uma hipotética situação para nos situar no terreno perigoso das comparações:

Suponhamos que o leitor vá assistir ao filme de Carvalho, com uma expectativa que define o valor do livro como uma obra única, representativa de uma nota dissonante da literatura brasileira dos anos 70. E que o mesmo tenha a impressão de que a literatura, semioticamente, foi empobrecida, numa espécie de traição. Instala-se o risco de uma leitura comparativa, que reduz a pluralidade de significados, que rejeita o filme como obra independente, ou seja, como procedimento de patrulha na ordem dos significados independentes e por isso mais ricos. Tanto o livro quanto o filme podem e

devem ser maiores que o mundo, o qual, por sua vez, é maior que a nossa experiência. (LIMA, 2013, p.16)

No entanto, sem abrir parênteses para uma exploração mais detalhada (pelo propósito mencionado desta seção de encerramento e espaço para expandir a discussão) *Lavoura Arcaica*, enquanto enredo é, nas palavras de Salete Sirino:

Uma paródia às avessas da *Parábola bíblica do filho pródigo* – em que este resolve por si próprio voltar, se arrepende, pede perdão ao pai. (...) André, protagonista-narrador, atormentado por seus impulsos sexuais e ambições de liberdade. A paixão que sente por sua irmã contraria a educação imposta por seu pai (...) André se distancia da vida rural e vai para o mundo urbano. Inicia a narração de sua história em *flash-back*. (2008, p. 167)

E sua adaptação para o cinema apresenta algumas particularidades como a questão do roteiro do filme. Para o caso deste, o processo de adaptação partiu diretamente da obra, não havendo, neste excepcional caso, uma mediação do roteiro. Outra curiosidade é que durante as filmagens os atores e toda a equipe ficaram meses morando em uma fazenda com o objetivo de imiscuir-se na obra de tal modo, em um processo de integração orgânica a intensidade do texto literário. Ainda que sejam fatores importantes, esses aspectos não podem subsidiar o brilhantismo do resultado nos critérios sobre fidelidade ao texto de Nassar, tampouco usar o filme de Carvalho como uma exceção que confirma a regra do infilmável.

Neste sentido, nossas considerações em torno da referida adaptação, bem como sua confrontação enquanto texto *infilmável* que foi adaptado, respalda nossa tese de que, ainda que os processos de construção do filme tenham se aproximado de uma estonteante leitura do texto escrito, o discurso do *infilmável* aqui como exceção não é pertinente, pois ao resumir o êxito de *Lavoura Arcaica* (o filme) a fidelização, estaríamos dimensionando a obra tão-somente pelo viés da metodologia de inserção à feita nas filmagens e tradução literal do texto para a linguagem fílmica. Ainda que os diálogos estejam ali no filme, tal e qual sua escrita na literatura, a percepção da construção cinematográfica é diferente, pois neste sentido o visual adentra a visualização poética do texto. À guisa de legitimação de nossa leitura em torno da obra e o discurso do *infilmável*, consideramos parcialmente a proposição de Salete Sirino em sua aquiescência ao fator imagem como ponto chave, quando a mesma diz que:

Embora um filme seja o reino das imagens e um texto literário o reino das palavras, na análise fílmica de *Lavoura Arcaica*, da sequência do diálogo à mesa entre André e seu pai, verifica-se que Luiz Fernando Carvalho, por meio dos enquadramentos das personagens e cenários, da fotografia, da

angulação e movimentação de câmera, privilegia a força da imagem (...) (SIRINO, 2008, P. 178)

Parcialmente, porque a pesquisadora, ao encerrar sua proposição, propõe o seguinte: “contudo, a *palavra* é a base dessa construção fílmica, ou seja, o filme *Lavoura Arcaica* é praticamente uma tradução fiel da obra de Raduan Nassar. (SIRINO, 2008, p. 178). Como contraponto a esta reflexão de sentido adverso de Sirino, refletimos que, ao privilegiar o imagético com enquadramentos, composição de cena, direção de atores e outros recursos no ato da realização do filme, Luiz Fernando Carvalho proporciona aquele mesmo olhar que antes já havíamos ressaltado quando Robert Stam desvela a possibilidade de que somente um filme pode revelar a beleza dos moinhos de vento, e não apenas a palavra escrita. Assim acontece com *Lavoura Arcaica* (filme): somente a beleza plástica e poética de uma câmera pode conceber a célebre imagem da composição da mesa de jantar e sua genealogia de uma tragédia.

No livro, nossa visualização é composta pela percepção poética do lido:

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família. (NASSAR, 2002, p.156)

No filme, a beleza plástica do movimento estático é lido pela imagem escrita de poesia:

Quadro de imagens 1 – “A Ceia” - Minuto (12:54’)



Fonte: Lavoura Arcaica (2001)

Portanto, em *Lavoura Arcaica* a imagem se sustenta enquanto processo autonômico de composição fílmica. A essência da *Lavoura* de Raduan está ali, como a sobrevida benjaminiana ou a partir da percepção do original e rascunho borgeano. Ambas se completam, se alimentam, se habitam enquanto estéticas em seus espaços de divergência e convergências. Não há, neste sentido, uma impossibilidade que permita diminuir a potência do narrado e do filmado na versão definitiva que é a *Lavoura Arcaica* eternizada em nosso consciente cultural.

Em *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, temos um leque de traduções cinematográficas para tecer uma infinidade de análises sobre a adaptação; em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, temos uma única adaptação para refletir sobre os processos de recriação da obra. Em ambos os casos, temos objeto(s) de estudo(s) palpável(is) para manusear o campo da tradução e os discursos sobre o *infilável*. No entanto, a tarefa se torna potencialmente perigosa, quando direcionamos nossa pretensa análise para a adaptação ao formato série⁴⁰ de uma rede de *streaming* do clássico *Cem anos de solidão* de Gabriel García Márquez.

A adaptação está em processo de produção. Em 2022, a empresa de serviço de *streaming* lançou um *teaser* da adaptação que causou reboliço nos meios da cultura pop. Propagandeado como “anúncio especial”, a descrição explica que é para celebrar o 40º aniversário do anúncio do prêmio Nobel de Literatura a Gabriel García Márquez, e que por isso se apresenta “uma prévia exclusiva dos preparativos de como será Macondo, na primeira adaptação audiovisual de Cem Anos de Solidão” (2022)⁴¹. O vídeo já revela, de alguma maneira, o tom que a série ganhará. O site *Coffee Breaking* assim noticia a divulgação:

A Netflix divulgou um *teaser* da série *Cem Anos de Solidão*, baseada no romance homônimo de Gabriel García Márquez. O objetivo é dar um vislumbre de Macondo, cidade fictícia onde se desenrola a trama criada pelo célebre escritor colombiano. (COFFEE BREAKING, 2022)

No entanto, considerando que já temos uma peça literária em processo de construção fílmica, podemos afirmar que, o famoso romance de Gabriel García Márquez não está mais no lugar de “inviolabilidade” que o *infilável* reitera em sua

⁴⁰ A adaptação poderá ser vista em duas temporadas, num total vinte horas segundo Rodrigo García Barcha, filho do Nobel, diretor de cinema e televisão e produtor da série. Informação disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-12-12/cem-anos-de-solidao-na-netflix-em-espanhol-e-com-elenco-latino.html>

⁴¹ O vídeo completo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LHZhBW17SRk>

discursividade, afinal, a adaptação em andamento, de certo modo, já desconstrói a aura de intocável da obra, ainda que os olhares apreensivos se voltem agora, para o resultado (seja para aclamar, seja para depreciar). Contudo, evidenciamos que sua incompletude, não posiciona o livro no lugar consolidado de obra devidamente traduzida para o audiovisual, posto que ainda em processo de produção.

Por conseguinte, numa consideração preliminar, podemos localizar o romance do escritor colombiano nessa espécie de entrelugar de uma construção estética. Neste caminho do meio que sucede a obra literária e antecede o objeto audiovisual. Ressaltando que, será em torno da incompletude de uma tradução, que faremos algumas considerações prévias em torno do discurso do *infilável* no romance literário *Cem anos de solidão*. Lançado em 1967, a obra:

Narra a incrível e triste história dos Buendía – a estirpe de solitários para a qual não será dada “uma segunda oportunidade sobre a terra” e apresenta o maravilhoso universo da fictícia Macondo, onde se passa o romance. É lá que acompanhamos diversas gerações dessa família, assim como a ascensão e a queda do vilarejo. Para além dos artifícios técnicos e das influências literárias que transbordam do livro, ainda vemos em suas páginas o que por muitos é considerado uma autêntica enciclopédia do imaginário, num estilo que consagrou o colombiano como um dos maiores autores do século XX. (2017)⁴²

É considerada um marco para a literatura mundial, sendo, após *Dom Quixote*, a mais importante criação literária em língua espanhola e considerado um dos melhores do século XX. Para contextualizar melhor a obra, Selma Calazans Rodrigues a apresenta assim, em seu estudo intitulado *Macondamérica: a paródia em Gabriel García Márquez*.

O romance de García Márquez, *Cem anos de solidão*, cuja primeira edição data de 1967, hoje traduzido em quase todas as línguas ocidentais e orientais, vem cumprindo a missão de divulgar nossas perplexidades e as nossas paixões pelo mundo afora, através de uma expressão única, o barroco aglutinante, capaz de captar em palavras, essa “multidão de nostalgias” essa solidão endêmica. Contemporâneo de tantas outras obras que mergulharam igualmente na difícil tarefa de devolver ao continente a sua identidade histórica ameaçada por diferentes colonizações culturais (e não só) tocou igualmente, as zonas do ser que são comuns a todos os homens, especialmente a do desejo, a par daquela que representa certa obsessão, a da origem. Daí a sua universalidade. (RODRIGUES, 1993, p.10)

Uma obra que capta um manancial de sentimento em palavras e configura uma potente universalidade, tem em uma centena de leituras e estudos, olhares

⁴² Sinopse da Edição Especial de 50 anos de publicação. Editora Record. 2017.

diversos sobre cada detalhe de sua construção estética. Do elemento mágico que metaforiza as idiosincrasias da América, ao caráter real de uma Macondo que personifica as duras realidades de toda uma região, o romance de Gabo (apelido com o qual o autor ficou conhecido) é uma potência escrita que não poderia deixar de figurar numa discussão sobre a suposta impossibilidade do fazer cinema, devido não somente às suas dimensões simbólicas e narrativas, mas sobretudo, a sua potência enquanto produto estético, tal e qual *Dom Quixote*.

Além desse contexto que justifica, de certo modo, a surpresa por ainda não termos uma adaptação do romance, há um fator ainda mais urgente de análise: a relação de Gabo com o próprio cinema. Sua história está vinculada diretamente ao cinema. Amante da sétima arte, sua vida está tão involucrada no ambiente do cinema que em uma célebre entrevista do romancista colombiano, ele diz o seguinte: “En suma – le dijo sonriendo al entrevistador– te sugiero una frasesita para que cierres el reportaje: el cine y yo somos como un matrimonio mal llevado, no puedo vivir ni con él ni sin él” (TORRES, 1979, p. 48). E essa paixão, não “vivenciada”, é experimentada por ele com a criação da *Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños* em Cuba e pela sua atuação como roteirista⁴³, conforme é revelado por ele na já citada entrevista:

En ese periodo aparece mi novela *El coronel no tiene quien le escriba* que hoy cuando la leo me doy cuenta de que no es literatura sino cine porque lo que en realidad yo quería ser era **guionista** [. . .]. Quiero decir que la novela tiene una estructura completamente cinematográfica y que su estilo narrativo es similar al del montaje cinematográfico; los personajes no hablan apenas, hay una gran economía de palabras y la novela se desarrolla con la descripción de los movimientos de los personajes como si los estuviera siguiendo con una cámara. Hoy en día cuando leo un párrafo de la novela veo la cámara. En esa época para describir algo yo necesitaba imaginarme exactamente el escenario; por ejemplo, si se trataba de un cuarto, el tamaño que tendría, los pasos que debía dar el personaje para moverse en él, etc.; o sea, trabajaba como un cineasta. (TORRES, 1979, p. 46, o grifo é nosso)

E não apenas esses componentes estão atrelados à relação com o cinema do escritor, mas também toda a sua produção literária, dividida em duas perspectivas: a linguagem “hibridizada”, como assinala Alessandro Rocco em *El cine de Gabriel García Márquez*: “su actividad cinematográfica, lejos de ser un hecho circunstancial o secundario, muestra estar orgánicamente relacionada con la estética de su poética

⁴³ No livro *Me alugo para sonhar: oficina de Roteiro de Gabriel García Márquez*, organizado por vários autores, entre eles, Doc Comparato, pode-se conhecer sobre esse lado roteirista de Gabriel García Márquez.

literaria, si bien de distintas maneras y con importantes momentos de ruptura y discontinuidad. (ROCCO, 2010, p. 3). E a outra perspectiva tem relação com as adaptações da obra do autor, que, até o momento, somam variadas traduções e caminha para um número maior com a estreia da adaptação da novela *Notícia de um sequestro*⁴⁴. Algumas obras adaptadas são: *O amor nos tempos do cólera* (2007), *o veneno da madrugada* (2006), *Erêndira* (1983), *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1988), *A bela Palomera* (1988), *Ninguém escreve ao coronel* (1999), *Memórias de minhas putas tristes* (2011), *crônica de uma morte anunciada* (1987)⁴⁵.

Uma curiosidade a respeito do tema das adaptações e que é bastante conhecida sobre o autor, é que, ainda que o próprio Gabriel García Márquez tenha esse vínculo afetivo com o cinema, ele sempre foi reticente quanto as adaptações de suas obras. Wellington Ricardo Fioruci comenta que:

García Márquez permitiu que pouquíssimos textos seus fossem levados às telas, tais como *Erêndira* (1983), *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1988) e *El coronel no tiene quien le escriba* (1999). Essa reticência pode ser explicada pelo histórico de intimidade entre o escritor e os roteiros cinematográficos, e, no caso de *El coronel*, ele próprio roteirizou seu filme. (FIORUCI, 2013, p. 146)

E, em outros casos, o estudioso continua sua explanação desse lado reticente do autor, revela a dificuldade em se levar às telonas, suas obras, conforme a passagem a seguir:

O produtor de *Love in the time of cholera* (2007), Scott Steindorff, levou três anos até convencer o escritor Gabriel García Márquez a vender os direitos de adaptação de seu livro para o cinema. Façanha excepcional, pois até hoje García Márquez não permitiu que o cobiçado *Cien años de soledad* seja filmado e declarou que jamais o faria (GARCÍA MÁRQUEZ, 1982 apud STAM, 2008). Em outros casos, García Márquez (1982, p.33) afirmou que via em seus textos, como no caso novamente de *El coronel no tiene quien le escriba*: “*Es una novela cuyo estilo parece el de un guión cinematográfico. Los movimientos de los personajes son como seguidos por una cámara. Y cuando vuelvo a leer el libro, veo la cámara.*” (FIORUCI, 2013, p. 146)

⁴⁴ Rodrigo García, filho de Gabriel García Márquez, acompanhou a versão de *Notícia de um Sequestro* para outro canal de *streaming*. Dirigida pelo chileno Andrés Wood (Machuca, Violeta Foi para o Céu), também tem um elenco internacional e roteiristas colombianos. Uma delas, Nubia Barreto, ajudou o Nobel durante a pesquisa do livro que, em forma de reportagem, narra o sequestro de proeminentes figuras da política colombiana durante a época do narcoterrorismo. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-12-12/cem-anos-de-solidao-na-netflix-em-espanhol-e-com-elenco-latino.html>

⁴⁵ Ainda que tenham mais adaptações, a lista não contempla todas as obras. Serve, pois para ilustrar o número expressivo de textos literários do autor, que foram adaptados.

Para encerrar esta perspectiva biográfica do perfil de Gabo e sua aproximação à linguagem cinematográfica, registra-se também que o escritor foi também crítico de cinema em diversos jornais. E isso reverbera em sua arte, pois segundo Rocco (2010, p. 3) “se pueden observar la formación y la evolución de las ideas de García Márquez sobre cine, íntimamente ligadas a su concepto de literatura”. Em resumo, de todo esse trajeto fincado no terreno cinematográfico, o que podemos esperar da nova produção é que, como a obra definitiva de Gabriel García Márquez, *Cem anos de solidão* (a série) caminha no sentido da construção de um marco (para o bem ou para o mal) para o campo das adaptações, afinal, assim como outros grandes romances da literatura, o clássico de Gabo - mesmo antes de sua consolidação como produto audiovisual - já revela seu impacto enquanto produto artístico, cultural e comercial.

Diferente do caminho que demos à breve análise de *Lavoura Arcaica* - pois ali tínhamos um produto acabado -, para refletir sobre o *infilável* em *Cem anos de solidão* nos valem de algumas considerações, desafios e questionamentos que giram em torno das possibilidades (essa nossa ferramenta de afronta ao discurso do impossível) e, propomos como “objeto” para tal análise, o anúncio especial feito pela rede de *streaming*. Enfatizamos, porém, que o uso do anúncio (com imagens de alguns “frames” do vídeo) é somente para ilustrar algumas considerações, não configurando (pela obviedade de não termos um objeto fechado), uma análise da adaptação.

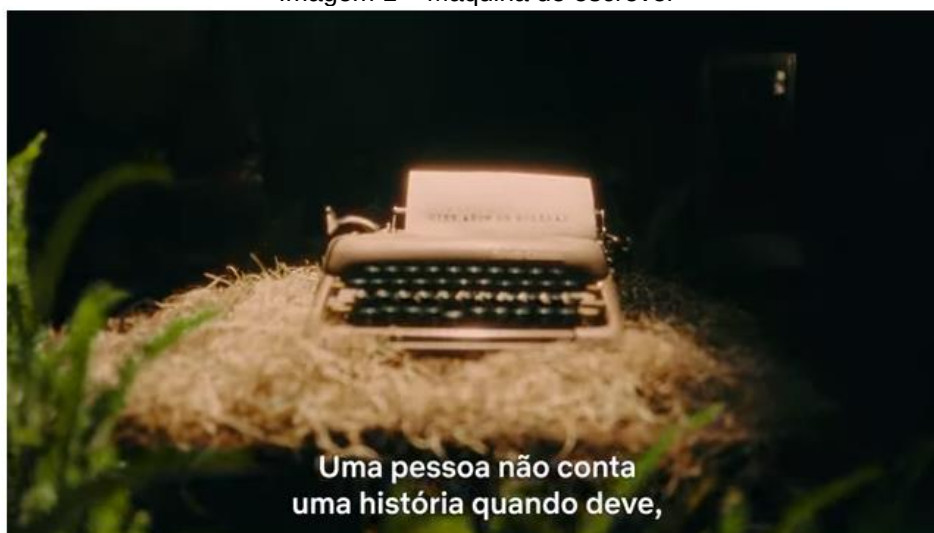
Dentre as considerações, destacamos, num primeiro momento, o desafio da adaptação de um romance tão grandioso, e, talvez, um dos mais representativos sobre a identidade de nossa América Latina. Unida ao apelo comercial da poderosa empresa de *streaming*, conseguirá a adaptação dar sobrevida a um texto enraizado de leituras e reverberações poderosas quanto a acepções da identidade latino-americana? A mesma América que foi tão brilhantemente narrada pelo mesmo Gabriel García Márquez em seu impactante discurso de aceitação do Prêmio Nobel:

Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual (...) [el latinoamericano] errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la

insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad. (MÁRQUEZ, 1982, p. 127-128)⁴⁶

Outro desafio tem relação com a traduzibilidade do texto literário. Como alcançar o equilíbrio criando um nível de captação da essência do texto, sem render uma exagerada reverência ao literário, e ao mesmo tempo, equilibrar a narratividade do mesmo, como contraponto à influência do texto fonte? A observação tem amparo na nossa proposição, de que a fidelidade emotiva e reverencial, pode ser uma tônica destoante no trato adaptativo. Assim sendo, o sentido de traduzir “traindo”, como um aspecto de subversão, pode ser um caminho possível, conforme a perspectiva de Welles que acreditava em adaptações infiéis. O fato é que, no anúncio especial feito pela empresa de *streaming*, já percebemos uma tentativa de deixar claro a reverência ao literário, conforme a imagem a seguir:

Imagem 1 – Máquina de escrever



Fonte: Anuncio especial – *Cem anos de solidão*

A imagem da máquina de escrever, revelada após um movimento de câmera por entre uma região com árvores, dimensiona o caráter literário da produção, bem como seu implícito “aviso” de que, a obra deverá respeitar a dimensão do original. Seguido de um narrador em *voice-over* que, logo na primeira frase (originalmente em espanhol)⁴⁷ já justifica, talvez, de forma implícita, o porquê que “somente” agora conta-se essa história (nesse formato): “uma pessoa não conta uma história quando deve,

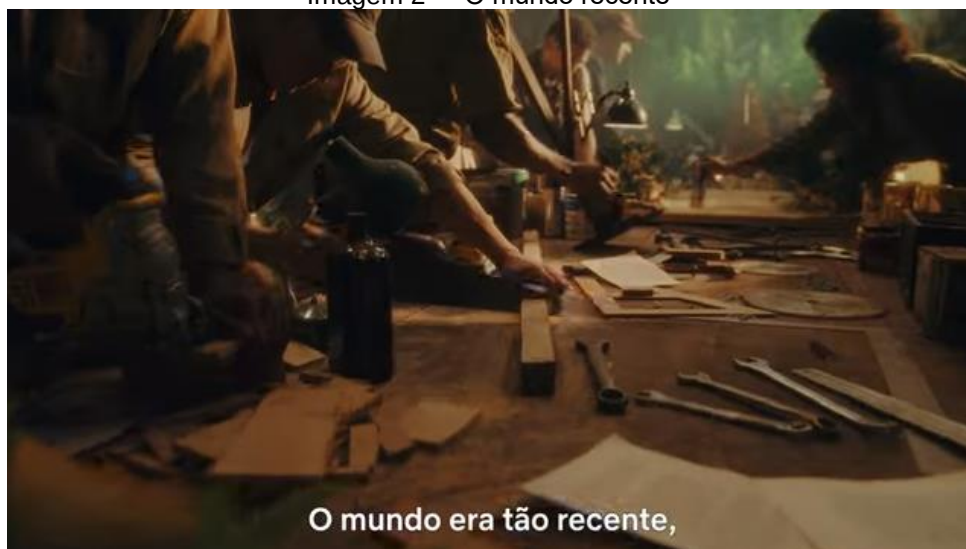
⁴⁶ Discurso intitulado *La soledad de América Latina* pronunciado ante a academia Sueca de Literatura em Dezembro de 1982 – ano em que Gabriel García Márquez recebeu o Prêmio Nobel de Literatura.

⁴⁷ A série será produzida em espanhol e com elenco latino-americano. “Uma das condições é que fosse feita na Colômbia e em espanhol. Informação coletada no link: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-12-12/cem-anos-de-solidao-na-netflix-em-espanhol-e-com-elenco-latino.html>

mas sim quando pode”. De outra perspectiva, pode ser o fato de que o autor colombiano “sempre duvidou que as histórias de Macondo, pudessem ser levadas ao cinema” (OQUENDO, 2020).

Num outro “frame” do anúncio, a estratégia é trazer, literalmente, o literário para o texto fílmico promocional. Inclusive, o texto narrado é todo feito de fragmentos do romance original. Na sequência, surgem as mãos que constroem, fabricam. Que manuseiam o literário, e tecem o fílmico, evidenciando a construção coletiva (tão peculiar de um trabalho audiovisual), mas acima de tudo, tecem a obra como artesanos que, tal e qual Gabriel García Márquez, engendram a narrativa, mas agora na linguagem cinematográfica. Neste sentido, a passagem destacada na imagem vem acompanhada do texto literário narrado. O fragmento é do capítulo que introduz a narrativa da saga dos Buendía: “El mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre, y para nombrarlas había que señalarlas con el dedo” (MÁRQUEZ, 2007, p. 09)⁴⁸

Imagem 2 – “O mundo recente”



Fonte: Anuncio especial – *Cem anos de solidão*

É proposital, talvez, o uso do tom artesanal de construção das coisas. Afinal, o mundo mágico de Macondo, revela essas camadas de um lugar que simboliza a América como um paraíso. Não aquele narrado pela perspectiva europeia, mas aquele espaço que, à maneira das reflexões de Octávio Paz sobre nossa literatura, representa a construção simbólica da América Latina: “Nuestra literatura es la

⁴⁸ Sobre as citações literais de *Cem anos de Solidão*, no vídeo, há pequenas variações que não modificam o original. No entanto, optamos por utilizar os fragmentos do texto original da edição comemorativa da Real Academia Española.

respuesta de la realidad real de los americanos a la realidad utópica de América (...) No se nos puede entender si se olvida que somos un capítulo de la historia de las utopías europeas.” (PAZ, 1989, p. 16). Em outras palavras, a perspectiva do narrado, não mais pela voz colonial. Mas a voz daquele que, como Gabo, narra com propriedade a solidão da América.

É a história. A nossa história que se narra, com a voz de quem resiste, e não de quem perdeu a luta, mas sim, vidas. É o que a passagem do livro (na voz do narrador) reverbera, quando questiona no vídeo: “¿Cuánta vida les había costado encontrar el paraíso de la soledad compartida?” (MÁRQUEZ, 2007, p. 386). Ainda na sequência (do vídeo), outro fragmento do livro dá continuidade a essa narração potente da obra. “En ese estado de alucinada lucidez no sólo veía las imágenes de sus propios sueños, sino que los unos veían las imágenes de los otros. Era como se la casa se hubiera llenado de visitantes” (MÁRQUEZ, 2007, p.57), enquanto a câmera passeia por entre membros dessa casa “que se enche de visitantes” e imagens variadas de menções à narrativa literária.

Imagem 3 – Macondo



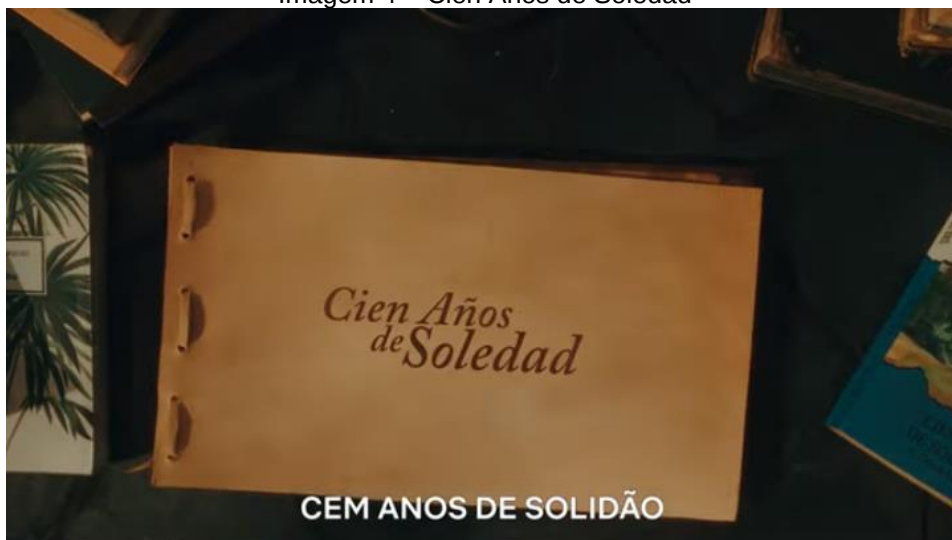
Fonte: Anuncio especial – *Cem anos de solidão*

Ao longo dos breves minutos do vídeo, são muitos os elementos e *Easter eggs*⁴⁹, mas para os propósitos desta análise, nos deteremos em mais uma. Talvez a mais simbólica de todas as passagens. Pois no vídeo, ela é o ato que encerra o teaser

⁴⁹ *Easter eggs* é uma expressão bastante usada no mundo dos games, filmes e tecnologia para descrever uma referência ou algo que está escondido dentro de uma mídia. Geralmente, o autor do mistério dá pistas para que outras pessoas encontrem aquela coisa mantida em segredo. Disponível em: <https://canaltech.com.br/curiosidades/easter-eggs-voce-sabe-o-que-sao/>

revelando o mais icônico dos lugares dessa imensa América real e ficcional: na passagem, o narrador encantado, exclama: “Preguntó qué ciudad era aquella, y le contestaron con un nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: **Macondo.**” (MÁRQUEZ, 2007, p. 34, o grifo é nosso).

Imagem 4 – Cien Años de Soledad



Fonte: Anuncio especial – *Cem anos de solidão*

Após revelar Macondo, um caderno de aparência artesanal se fecha, desvelando o título: *Cem anos de solidão*. A indicação de um manuscrito, com o título em letras garrafais do romance, evidencia a sugestão de que ali, mais que o romance, o que temos, é a gestação de uma tradução, tendo o roteiro, cenário, trilha sonora (que remete a um lugar-comum de tonalidade sonora caribenha), as imagens e todo o aparato de uma produção audiovisual, reunidos “ali”, naquele manuscrito que encerra, não apenas uma homenagem, mas um projeto tão ambicioso quanto às expectativas que o vídeo emana para os amantes da obra-prima de Gabriel García Márquez. Assim sendo, e reiterando a ausência do produto audiovisual, traçamos essa análise em torno do anúncio, como forma de perceber algumas possibilidades já aventadas na adaptação do romance, bem como, observar o quanto a narrativa mítica de Gabo, carrega uma potente expectativa nos amantes do cinema e da literatura.

À guisa de conclusão desta breve reflexão, reforçamos que, com a escolha de três romances de distintos espaços geográficos, o contexto europeu (com *Dom Quixote*), latino-americano (*Cem anos de solidão*) e o brasileiro (com *Lavoura Arcaica*) e suas respectivas análises (dentro de cada propósito devidamente anunciado na

pesquisa), percebemos que há - independente da geografia de sua produção - nos discursos sobre o *infilável*, uma tônica que se repete e se alimenta de suposições, no afã de tentar reforçar uma impossibilidade inexistente no campo tradutório entre cinema e literatura.

A replicação desses discursos, ainda que ambientados de forma intensa nos espaços que analisam arte (em especial, o cinema) - e de forma menos evidente nos âmbitos literários/acadêmicos - reverbera - contraditoriamente - um discurso frágil, mas que se acentua tal e qual a evocação das posições, numa era cunhada de pós-verdade pela filosofia contemporânea. Essa contraditória reverberação é frágil, porque não se sustenta enquanto argumento, já que não possui um pilar epistemológico que lhe possa servir de base. No entanto, é perigosa, porque replica inverdades travestidas de uma discursividade forjada pelo purismo que acredita poder impor obstáculos a um espaço estético que ignora qualquer encarceramento fronteiriço.

Para além das questões de escolhas estéticas e direcionamentos ideológicos, todas as adaptações (e vídeo) comentadas ou mencionadas, a partir dos três romances, personificam suas peculiaridades no produto fílmico, à medida que reforçam a potência do original, a partir da sobrevida que o rascunho alimenta em sua recriação. E, acima de tudo, personificam um posicionamento estético que potencializa a força da tradução ante qualquer pretensão resquício de impossibilidade.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

6.1. Por uma desconstrução do impossível

No processo de adaptação de uma obra literária para o cinema, diversos mecanismos engendram um campo de possibilidades. São esses mecanismos que dão a dimensão exata dos processos tradutórios em cada etapa, subvertendo a partir de soluções estéticas e técnicas (sejam elas escritas, pelo roteiro, ou musicais, na edição do corte final) e como as particularidades desses estágios em constante subversão da linguagem literária, nos ajudam a entender os caminhos traçados por cada obra, em sua recriação. Tentar entender esses mecanismos é pontuar de maneira mais didática que esses estágios ajudam a entender, não apenas a desconstrução do *infilável*, mas compreender todos os processos que tornam *infilável* a obra que serviu de base para a tradução. Será no afã de construir essa dimensão das possibilidades que, tal e qual um manifesto, queremos propor nessas linhas finais, uma desconstrução do impossível.

É importante ressaltar que no encerramento provisório da discussão proposta nesta tese, estamos refletindo não só sobre o processo tradutório entre literatura e cinema, mas a transitabilidade do percurso que se faz do literário ao fílmico. Em outras palavras, estamos construindo – através deste discurso acadêmico - possibilidades para que se comece a gerir um contradiscurso que confronte o senso comum em sua fragilidade, evidenciando a inquebrantável potência do fazer interartístico, sem as amarras do encerramento que propõe o *infilável*. Logo, este trabalho de investigação traz como contribuição para o campo da pesquisa em adaptação entre cinema e literatura, uma leitura sobre a desconstrução de uma categoria que se faz presente na discursividade sobre a tradução, mas que não se consolida na prática, pois conforme vimos, o *infilável* é uma faceta disforme de uma construção volúvel no campo das teorias sobre o tema.

Neste sentido, ao propor a concepção de confrontar o *infilável* nesta interface em que cinema e literatura são os campos em trânsito, os resultados da tese irão fazer o diferencial no campo acadêmico, pois propõem uma discussão que tem a novidade de pontuar a impossibilidade do discurso, a partir da evidenciação do termo *infilável* e tudo que ele carrega, enquanto vício dos discursos que engendram uma negação do ato tradutório. Esse diferencial se revela na conjugação das teorias que

vão ao encontro do teor discursivo que propomos como forma de desconstruir o ato da negação atrelado à impossibilidade. Neste sentido, a presente tese, como todo trabalho de pesquisa, não pretende encerrar toda a discussão em torno do tema. Pelo contrário, conceitos e possíveis novos caminhos são metas a serem propostas na continuidade do trabalho acadêmico de investigação sobre uma proposição temática tão potente de leituras. No afã de deixar essa porta entreaberta para a continuidade da pesquisa em âmbitos aqui delimitados, mas não devidamente explorados, propomos a intenção de dar seguimento, ao mesmo tempo que fazemos a mea-culpa por aquilo que, infelizmente, não foi possível propor como diálogo na presente tese.

Temas e encaminhamentos teóricos que aprofundam a leitura sobre o infilmável e toda a gama de possibilidades que o campo da adaptação contém em sua essência são proposições futuras para o que vem a seguir neste âmbito acadêmico tão cheio de possibilidades como as propostas da teoria das versões, de rastros, noções de rascunho, aprofundamentos no campo teórico com críticas mais palpáveis e mais materialidade ao que nos faltou pela condição de tempo e outros fatores. Esta mea-culpa engendra não apenas a condição do que nos faltou, mas principalmente evidencia a sensibilidade de um trabalho que permeou-se de caminhos e escolhas que nos trouxeram a este campo, ora bastante explorado com suas teorias e conceitos até “batidos”, mesclados a proposições, senão inéditas, mas inovadoras na concepção de uma terminologia presente no dia a dia, mas ausente no campo da teoria terminológica como foi o infilmável.

No sentido de encerrar essas reflexões, compactuamos com a ideia de que a tradução entre esses componentes estéticos (assim como em qualquer processo tradutor) esbarra, num primeiro momento, no questionamento sobre sua impossibilidade. A partir desse processo de confrontação e subversão do fazer artístico imiscuído neste contradiscurso, a transmutação entre as diferentes linguagens literárias e cinematográficas não sofreria o viés condenatório do purismo exacerbado, considerando que, estando num campo fora de sua zona de conforto, qualquer linguagem sofre o impacto da estranheza, pois, mais que parecer ser o que é, essa nova forma de representação precisa ser, conforme asseveramos na seção I. como modelo explicativo, exemplifiquemos essa dimensão através de uma música. Esta, quando transcodificada para uma linguagem diferente da sua, como o teatro, precisa ser entendida, num primeiro momento, pela sua essência e, por conseguinte,

pela concepção do que será, quando convertida no outro (enquanto linguagem distinta), para compreender o semelhante e o diferente que comporta essa recriação.

Neste sentido, concluímos que a operação tradutora então sofre o mais importante dos seus dilemas que é o limite daquilo que ele é. Tentar ser o outro é uma representação que requer adequações e essas, perpassam por fatores para além da Linguagem. A este respeito Julio Plaza denomina de historicidade e produção:

O processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos. (PLAZA, 2003, p. 10)

Assim, vimos que a nova forma de expressão artística nasce sob a égide de um fardo pesado que deve carregar em sua essência as marcas do que é. Mesmo que esse parecer obtenha êxito na chegada, a inerência do que ele foi enquanto objeto artístico, permanece no âmago de sua existência. Assim que, por mais que a música consiga reconstruir o Ser da obra teatral (para dimensionarmos a tradução num hipotético exemplo fora do âmbito cinema/literatura) há uma essência que permanece naquilo que somos. Observamos que essa essência pôde ser vislumbrada a partir da percepção de sobrevida encabeçada pelos estudos de Walter Benjamin em nossas discussões.

Como brilhantemente pontua José Saramago em *Ensaio sobre a cegueira*: “dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos”⁵⁰ essa coisa sem nome talvez seja aquilo que ficou do processo de tradução. Permanece no âmbito de sua essência essa coisa sem nome que é a própria existência enquanto tal. Quando transcriada em outro objeto artístico, permanece a coisa sem nome, a essência. O elemento que sobrevive, e segundo o que vimos em Borges, é o rascunho que se torna mais polido. E segundo Benjamin, é o original que se mostra em inúmeras faces, engendrando a sobrevida. Portanto, o que foi recriado é antes de tudo o SER em sua essência, apenas em moldes distintos, porque precisou se reconstruir. Um transplante em que permaneceu o corpo, e lhe foi adicionado um órgão necessário para a sobrevida.

Foi assim que vislumbramos ao longo desta tese, simbolicamente, a metáfora da recriação sob diversos vieses analíticos, no qual um objeto de chegada não só

⁵⁰ Prefácio de *Ensaio sobre a cegueira* - 1995

sobrevive às agruras da influência, como subverte pela perspectiva da traição, como condição que lhe é imposta de ser desbravadora das fronteiras de um terreno já existente. Ainda nessa leitura, refletimos que uma obra cinematográfica enquanto produto artístico nasce já tendo uma essência: é cinema, acima de tudo. Um livro adaptado será o elemento a ser incorporado a essa essência do eu, enquanto objeto artístico que resultará da adaptação. Logo, o cinema adaptado é essa recriação que nasceu de parte da projeção sobre o que era o outro. Assim, vimos que o jogo da recriação é uma constante figuração do ato criativo.

Essa é a condição para uma adaptação. Nesta tese, nossa atenção foi destinada a compreender os mecanismos de tradução entre cinema e a literatura enquanto objetos partícipes do processo de colaboração interartística. Desta delimitação, percebemos que o que deve sedimentar a consciência do produto artístico é a libertação das amarras dessa necessidade de ser aquilo que nunca será. Ou mais ainda, de nem chegar a ser, porque o discurso da impossibilidade fiscaliza o ato da criação, sob a intervenção do purismo. Produto de seu tempo e atrelada às influências que sofre para além da linguagem, refletimos que a tradução se move em um tempo histórico que modifica tudo ao seu redor: da produção à recepção, a chegada do produto artístico se converte em uma novidade entranhada de influências, mas não apenas do que ela usou como base para ser criada, mas pelo contexto de sua transformação.

Foi retomando, pois, a ideia de que a primeira condição de cerceamento em torno de uma adaptação é a confrontação de que a impossibilidade é um discurso inerente ao fazer tradutório, que podemos contrapor a discursividade do *infilável* como uma mera delimitação fragilizada daquilo que, no processo de transcrição cinema/literatura, é subvertida pela potência das possibilidades. O *infilável* se desfaz então enquanto projeto de categoria a partir da confrontação com essa realidade do possível. Dizer que é impossível é uma necessidade do discurso e uma provocação ao fazer tradutório num primeiro estágio. E este primeiro estágio, como vimos, o roteiro toma as rédeas e, ao transpor o literário, metamorfoseado de recursos da linguagem fílmica, para o fílmico, sugere a libertação das amarras do impossível, evidenciando seu papel canalizador e impactante de ser uma escritura do entrelugar. A impossibilidade que nasce dessa negação primeira no processo de transição, não se configura com um *corpus* e se desmancha nas limitações de seus usos segmentados na crítica especializada do senso comum. E, como uma espécie de constatação

elementar que rege os mecanismos da tradução, os recursos que intermediam esse diálogo, se fazem potentes pois dão sobrevida a figurações do literário, vistos agora sob a forma do fator imagético do cinema. Logo, demonstramos que, tal e qual a afirmação de que o texto é uma eterna possibilidade de recriação de uma língua(gem) para a outra, qualquer objeto estético em trânsito, percebe-se confrontado enquanto reflexo do objeto a ser traduzido.

Em algum momento de nossa proposição, nos questionamos: em que sentido esse componente da negação podia comportar uma verdade absoluta sobre o discurso do *infilável*? Se consideramos então que no processo de escolha da obra a ser adaptada, há sempre, um sentido de subversão, a negação é uma provocação à condição de resistência de qualquer material original, pois o fato de a tradução revelar a instabilidade presente no original, que antes não era percebida, como defende a linha argumentativa benjaminiana, nos dá a dimensão do quanto o suposto incômodo entre a relação original e tradução se tornam evidentes tão-somente para o discurso do *infilável*, nunca para o ato da criação em si, pois vimos que as artes, em intenso processo de interseção, redimensionam a posição que cabe a cada um no processo de tradução, a partir do mecanismo da sobrevida que é inerente ao ato tradutório. O original se vê desnudado e com possibilidade de ser transplantado em sua essência, o que causa o desconforto, a estranheza, mas nunca a impossibilidade em termos.

Refletimos então que a negação então se apresenta tão-somente como uma espécie de defesa autoconsciente dos discursos sobre o *infilável*. E essa negação se apresenta, pois, como uma suposição da impossibilidade no processo de tradução. Ressaltamos que ao longo desta pesquisa, não propomos sua inexistência, mas sim sua insuficiência. Ou seja, ela está presente desde a abstração coletiva da expectativa, passando pelo processo de construção dos mecanismos tradutórios entre o original a ser traduzido, passando pelos gênero e suporte em que o original estará atrelado, até chegar ao questionamento fundante que é o de “é uma obra filmável ou não?”. E ao chegar nesse questionamento do processo, a negação alcança seu mais alto patamar, pois como numa jogada de desespero, o questionamento tende a ser cúmplice de uma última tentativa. Aquela que quer manter a aura da impossibilidade presa ao material original, antes que o horizonte de expectativa do leitor se converta na condição do fracasso pelo não alcançado prazer estético de suas fantasias.

Em se tratando de um texto literário a ser adaptado para o cinema, assinalamos que são diversos os fatores que justificam os mecanismos de negação como faceta da impossibilidade enquanto discurso construído. Não é uma linha argumentativa estável de enumerar, mas há um fator que nos leva a criar uma condicionante quanto às obras que se encerram como *infiláveis*. Geralmente se trata de um texto canônico da literatura, contemplado por uma aura de intocabilidade, que inexiste quando posto à prova pela própria exemplificação que demos com os casos das adaptações subversivas de *Dom Quixote*, com a potente adaptação do visceral *Lavoura Arcaica* e com a iminente tradução do magnífico texto de *Cem anos de solidão*. Como reafirmamos, geralmente as angústias de quem propaga a suposta impossibilidade da tradução se resume a construção de expectativas em torno da adaptação.

Outro fator destacado por nós neste percurso teórico parte de um questionamento simplista, até: terá a tradução a capacidade de criar uma linguagem tão impactante quanto o original? Jorge Luiz Borges já sentenciou a ideia do rascunho ter mais aspecto de desvelamento toda vez que reacendemos o original em outro formato. Em termos práticos, se tomamos como exemplo, a iminente adaptação de *Cem anos de Solidão* de Gabriel García Márquez, logo seremos tomados por um manancial de justificativas que dão o tom sacrossanto e paternalista ao texto original, como se o mesmo fosse intocável. Neste sentido, vimos que quando a proposição de impossibilidade parte de especialistas da área da literatura, a linguagem aparece como o principal fator a ser posto como desafio dos tradutores. Logo, há, nesse tipo de negação acadêmica, um tom de pessimismo que está impregnado de algo *blasé* pois, como dimensionamos na seção dedicada aos conceitos de adaptação e infidelidade, as adaptações, que já se solidificaram como exitosas, sempre estão atreladas ao famigerado conceito de fidelidade e seu caráter equivocado.

Outro ponto que destacamos em nossa tese, tem a ver com o relativismo do resultado da adaptação enquanto produto estético (ressaltando que não analisamos, neste caso, o sucesso comercial). Assim sendo, por vezes, se converte em exitosa (para esses críticos) a obra que tenta imitar *ipsis litteris* o discurso textual da obra. É um filme “querendo” ser o livro e não, um filme adaptado de um livro. Ainda que tenham seu inegável valor cultural, essas adaptações “exitosas”, que passam pelo crivo da crítica especializada, apenas deslocam o discurso da impossibilidade para outras obras que ainda não passaram pelo teste da possibilidade de ser adaptada e

quando são mencionadas, como acontece, por exemplo, com o já citado *Cem anos de solidão*. Neste sentido, logo o discurso da impossibilidade surge novamente para justificar a beatificação do texto original e “intocável”.

Outro componente que explicamos como parte suplementar dos discursos em torno do *infilável* e que se insere nessa carapuça da negação, é a já sublinhada expectativa criada pelos leitores. Muitos se apegam ao texto original que, ao serem confrontados pelo resultado, veem suas expectativas caírem por terra, porque houve um direcionamento que não condiz com a leitura impressionista do leitor. A este respeito Hutcheon é pontual pois insere em sua observação tanto o “especialista” como o leitor “fã”:

Logicamente, a visão negativa da adaptação pode ser um simples produto das expectativas contrariadas por parte do fã que deseja fidelidade ao texto adaptado que lhe é querido, ou então por parte de alguém que ensina literatura e necessita da proximidade com o texto - e talvez de algum valor de entretenimento - para poder fazê-lo. (HUTCHEON, 2013, p. 24)

Portanto, conforme ressalta Mitterand (2014, p. 10) “o fato é que o público se mostra mais sensível ao fracasso de uma adaptação” porque, se não seguiu a “cartilha” da fidelidade, o texto fílmico não alcançou o lugar de êxito. Outro destaque que debatemos aqui, tem relação com o espectro da linguagem. Talvez, o mais estético dos componentes que perpassam a discussão sobre o tema. Vimos então que, equivocadamente tratado como impedimento por excelência, a maioria das justificativas que endossam o *infilável* tem predileção pela linguagem. Complexa enquanto signo linguístico, a palavra escrita não poderia ser recriada em outra forma estética, afirmam os pueris argumentos que defendem a impossibilidade.

Entretanto, equivocadamente endossam uma trucagem argumentativa, e nada mais, pois, o cinema não quer ser a palavra escrita. O cinema quer ser cinema. Quer manter aquela coisa (que agora já tem nome) e que é sua imanência estética de ser, simplesmente, cinema. Como enfatiza Avellar “um filme não se reduz a transpor e ilustrar o livro em que se inspira” (AVELLAR, 2007, p.54). Assim como a literatura nasce fadada a ser palavra escrita. Não há pretensão em ser o que não é. Apenas a de ser o que é, mantendo sua essência. O texto não ilustra algo que ocorreu fora dele. O texto é. (AVELLAR, 2007, p.48)

Palavra escrita, imagem falada. Cinema e literatura são o que são. Essa aparência com o outro é a recriação estética em estado bruto. A linguagem de ambos é distinta. O suporte também o é. Assim como o gênero. Ainda que, hipoteticamente,

a poesia seja abstrata, sua transposição ao cinema, não vai depender dessa diferença ou não de gênero. Portanto, essa impossibilidade não existe no campo da tradução. Nem sequer existe em suas derivações morfológicas que exercem uma força semântica a partir do prefixo IN-. Para não sermos tão pretensamente enfáticos, concordamos, com Linda Seger de que “Só existe um tipo de adaptação impossível: aquela na qual o escritor e o produtor não tenham licença criativa, pois mudanças são absolutamente essenciais para se fazer a transição de uma mídia para outra. (SEGER, p.25)

Ao fim desta intensa jornada de reflexões, ponderações, contestações e provocações, concluímos que: não há fronteiras fechadas no campo estético da tradução entre cinema e literatura. O que temos é um pretensioso discurso forjado de uma negação, enquanto suposta reflexão artística. A impossibilidade inexistente enquanto fundamento teórico que justifique o *infilável*. Este vocábulo, se propaga mais como mecanismo discursivo de negação que serve para pautar a arte, através de uma “régua moralista”, repleta de pretensão de impossibilidade. Tal e qual uma ‘verdade absoluta’ travestida de crença equivocada, ela logo se desfaz com o devir que se anuncia no processo de adaptação. Encerramos este trabalho, com a certeza de que, para o bem ou para o mal, o resultado de qualquer processo tradutório entre um texto literário e um filme, estará suscetível aos julgamentos, como é de praxe. No entanto, a impossibilidade já não deverá parte deste julgamento, afinal, a impossibilidade é um verbete que a linguagem artística arte não adota em seus processos de transgressão, posto que é condição imanente da arte, ser a eterna desconstrução do impossível.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Transparencies on Film**. New German Critique, No. 24/25, Special Double Issue on New German Cinema (Autumn, 1981 - Winter, 1982)
- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 1970.
- ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, G. (Org.). **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Companhia Nacional, 1975. p. 270-291.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.
- ALEXANDRE, Marcos Antônio. **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. (Tradução e/ou adaptação para o teatro: texto escrito e texto performático)**. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras (Pós-Lit/UFMG), 2002.
- ALFRADIQUE, Julio. LIMA, Carla. **Da literatura para o cinema - Guia de 1780 escritores e suas obras adaptadas**. Rio de Janeiro: Mirabolante, 2010.
- ALMEIDA, Fabiana Abi Rached de. **E da carne se fez verbo: um estudo sobre a obra Lavoura Arcaica de Raduan Nassar (1975), a partir do filme de Luiz Fernando Carvalho (2001)**. 2014. 200 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/115578>>.
- ALVES, Rebeca. **Uma pluralidade singular em O selvagem da ópera, de Rubem Fonseca**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. (Org.). **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- AQUINO, André Luis Valadares de. PRESSLER, Gunter Karl. Um passeio nos campos seria uma viagem pelo mundo”: a poética dos campos de Dalcídio Jurandir. **Revista TextoPoético**. Vol. 21 (2o sem-2016) Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/download/367/311/733>. Acesso em: 28 jun. 2023.
- ARAÚJO, Naiara Sales. Cinema e literatura: adaptação ou hipertextualização? Deler. UFMA **Littera online** 2011. Jan - jul | número 3.
- ARRIBAS, Beatriz Palacios. **Cine y literatura: adaptación libre**. Facultad de Filosofía y Letras. 2014, Valladolid. Disponível em: <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/5702/TFM-F-2014-5.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo (SP): Ática, 1993.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo. Ática, 1997.

AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARROS, Manoel de. Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada. In: **O guardador de águas**. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.

BAZIN, Andre. **O Cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELLO, Maria do Rosário Lupi. **Texto e Tela: ensaios sobre literatura e cinema** organizadoras: Fabiana Carelli, Fátima Bueno, Maria Zilda da Cunha. São Paulo: FFLCH/USP, 2014.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. (Org. Lucia Castello Branco). (tradução de Suzana Kampff Lages) p. 66–81. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In **Obras Escolhidas Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução In: **Textos Escolhidos**. São Paulo: Victor Civita, 1975.

BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In: **Cadernos do mestrado/licenciatura**. Rio de Janeiro: UERJ, 1994.

BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. Tradução: Alexandre Pastor. São Paulo: Martins Fontes. 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1985.

BOLLE, Willi. Uma adaptação teatral do romance Chão dos Lobos, de Dalcídio Jurandir. **Opiniões**, [S. l.], n. 19, p. 174-195, 2021. DOI: 10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.190359. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/190359>. Acesso em: 26 jun. 2023.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução; Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. As versões homéricas. In: **Obras completas**. Vol. I-IV. Barcelona: Emecé, 1999.

BRITO, João Batista de. Literatura, cinema, adaptação. **Graphos**. João Pessoa, v. 1, n.2, 1995. p. 9-28.

BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução como Criação e como Crítica. In: **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**. Viva Voz, FALE/UFMG, Belo Horizonte, 2011.

CANDIDO, Antônio. **Vários escritos**. 3ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. **Revista Prosa Verso e Arte**, publicado em 11 de março de 2021. Disponível em: <<http://www.whhttps://www.revistaprosaversoearte.com/o-direito-a-literatura-antonio-candido/>> Acesso em: 11 de março de 2023

CANDIDO, Antônio. Estímulos da criação literária. In: **Literatura e sociedade**. 2 ed. São Paulo: Nacional, 1967

CANDIDO, Antônio. A literatura e a formação do homem. **Ciência e Cultura**, v.9, n. 24, p. 803- 9, 1972.

CAPOTE, Truman. **Música para camaleões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CARVALHO, Caio. Easter Eggs: você sabe o que são?. **Canaltech**. 02 de dezembro de 2021. Disponível em: <<https://canaltech.com.br/curiosidades/easter-eggs-voce-sabe-o-que-sao/>> Acesso em: 21 maio. 2023.

CARRIÈRE, Jean Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova. 2006.

CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no País das maravilhas & Através do espelho e o que Alice encontrou por lá**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar. 2010

CAVALCANTE, João Victor de Sousa. A arte da boa morte: Luto, tradução e anacronismo em Adaptation. **Culturas Midiáticas**, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 36–49, 2019. DOI: 10.22478/ufpb.1983-5930.2019v12n1.43407. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/cm/article/view/43407>> Acesso em: 15 jun. 2022.

CASTAÑEDA CAÑELLAS, Maria Elena. **Amor nos tempos do cólera**: uma alternativa fílmica. 1990. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

CEIA, Carlos (org.). **E- Dicionário de Termos Literários**: *mise en abyme*. Verbetes proposto por Annabela Rita – 20Jun2010. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme>> Acesso em: 15 jun. 2023.

CEIA, Carlos (org.). **E- Dicionário de Termos Literários**: *Heterónimo*. Verbetes proposto por Carlos Ceia – 27Dez 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/heteronimo>> Acesso em: 15 jun. 2023.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Trad. Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

CESCO, Andrea. Borges e a tradução. In: **Cadernos de Tradução** / Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Pós-graduação em Estudos da Tradução. —Florianópolis, nº 13/2004. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6299>> Acesso em: 25 maio. 2023.

COBRA TORRES, M.; COBRA TORRES, M. M. Da literatura ao cinema: O veneno da madrugada. **Revista de Literatura, História e Memória**, [S. l.], v. 6, n. 7, p. p. 35–47, 2010. DOI: 10.48075/rlhm.v6i7.4426. Disponível em: <<https://saber.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/4426>> Acesso em: 13 mar. 2023.

COFFEE BREAKING. Série da Netflix baseada no romance ‘Cem Anos de Solidão’ ganha teaser. 05 de novembro de 2022. **Coffee Breaking**. Disponível em: <<https://coffeebreaking.com.br/1325-serie-da-netflix-baseada-no-romance-cem-anos-de-solidao-ganha-teaser>> Acesso em: 21 maio. 2023.

COLOMBO, Angélica Antonechen. A crítica ao cinema a partir do conceito de Indústria Cultural. **Semina: Ciências Sociais e Humanas**, v. 36, n. 1, p. 19-28, 2015.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro : teoria e prática**. São Paulo: Summus, 2009.

COSTA, Anderson Alves. **A genialidade de Miguel de Cervantes**. In: Conhecimento Prático: Literatura. Edição 68. Ano 7. São Paulo: Editora Escala, 2016.

COUTINHO, Angélica. A imagem e o verbo: A adaptação cinematográfica e os livros de Raduan Nassar. XI Congresso Internacional da ABRALIC: **Tessituras, Interações e Convergências**. USP, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/062/ANGELICA_COUTINHO.pdf> Acesso em: 18 maio. 2023.

CORDEIRO, Tiago. Qual foi o primeiro livro a ser adaptado para o cinema?. **Superinteressante**. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/qual-foi-o-primeiro-livro-a-ser-adaptado-para-o-cinema-v>> Acesso em: 21 maio. 2023.

DEADPOOL E A QUARTA PAREDE – UMA ANÁLISE DAS NARRATIVAS DE METALINGUAGEM¹ Clinton Davisson Fialho 2 Carlos Pernisa Jr **Revista Livre de Cinema** v. 4, n. 2, p. 53-68 mai-ago, 2017.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DE FIGUEIREDO, Vera Lucia Foillain. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema** / Vera Lucia Foillain de Figueiredo - Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7Letras, 2010.

DINIZ, Luis de Melo. O processo de interdiscursividade entre as artes: literatura e cinema. **Revista Eletrônica de Estudos Literários-REEL**, n. 03, 2007.

DIAS, Lilian Fonseca. PAULINO, José Kelson Justino. Cinema e literatura: artes em diálogo. **Revista Colíneares** - ISSN 2357-8203. Número 1 - Volume 2 - Jul/Dez 2014

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELENA, Alberto & DÍAZ LÓPEZ, Marina. **Tierra en trance: el cine latinoamericano en 100 películas**. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

ELIAS, Alice. "Ulisses", de James Joyce, é publicado. **Hoje na História – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo**. Disponível em: <<https://www.fflch.usp.br/40817>> Acesso em: 20 jun. 2023.

FERRAZ, Cláudio Benito O. Apresentação. **ENTRE-LUGAR**, [S. l.], v. 5, n. 10, p. 7–8, 2014. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/entre-lugar/article/view/5129>. Acesso em: 10 jul. 2023.

FIALHO, Clinton Davisson; JÚNIOR, Carlos Pernisa. Deadpool e a Quarta Parede— Uma análise das Narrativas de Metalinguagem. **REVISTA LIVRE DE CINEMA, uma leitura digital sem medida (super 8, 16, 35, 70 mm,...)**, v. 4, n. 2, p. 53-68, 2017.

FIELD, Sid. **Manual do Roteiro**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

FIORUCI Wellington R. García Márquez no trânsito semiótico: diálogos entre literatura e cinema. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p.145-163, jan./jun. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/6395/4729>> Acesso em: 13 jun. 2023.

FONSECA, Rubem. **O selvagem da ópera**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOUCAULT, Michel, **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. — 8ª ed. — São Paulo : Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. Estética: **Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Florence, 2006.

FRIZERO, Robertson. Cinema e literatura: o que é adaptação cinematográfica. **Robertson Frizero**: Escritor, tradutor, dramaturgo e professor de Criação Literária. 2023. Disponível em: <<https://www.frizero.com.br/2023/01/30/cinema-e-literatura-o-que-e-adaptacao-cinematografica/>> Acesso em: 23 maio. 2023.

GALEANO, Eduardo. Don Quijote de las paradojas. **EDUCERE**, vol. 9, n.29, p. 267-268, abr.-jun., 2005. Disponível em: <[Http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/19959](http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/19959)> Acesso em: 10 mar. 2023.

GALEANO, Eduardo. **Las palabras andantes**. Buenos Aires: Catálogos, 5ª edição. 2001.

GALHARDO, Davi. **O (contra) cinema de Guy Debord: espetáculo, desvio e comunicação** [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. La Soledad de América Latina. **Discurso de aceptación del Premio Nobel**, p. 167-170, 1982. Disponible en: <https://static.nuso.org/media/articles/downloads/1026_1.pdf> acesso em: 12 jul. 2023.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cien años de soledad**. Edición conmemorativa Alfaguara. Colombia, 2007.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cem anos de solidão**. Edição Especial 50 anos. Editora Record, 2017.

GIMFERRER, Pere. **Cine y Literatura**. Barcelona: Seix Barral: los tres mundos. 1999.

GOMES, Elisa da Silva. Entre narrativas: literatura, televisão e memória. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho 2011.

GONÇALVES DA SILVA, Thais Maria. Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 17, n. 2, p. 181-201, nov. 2012. ISSN 2175-7917. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2012v17n2p181>>. Acesso em: 12 jul. 2020.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. Reflexões sobre a adaptação como fenômeno ubíquo: o filme V de Vingança. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 34, p. 189-211, 2011.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX: observações sobre a adaptação dos Maías. in **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003.

HEFFNER, Hernani. Contribuição a uma história do roteiro. **Esferas**, v. 1, n. 21, p. 65-91, 21 out. 2021.

HIDALGO, João Eduardo; DO NASCIMENTO ARRUDA, Maria Arminda. A sobrevivência do romance dom quixote no cinema em adaptações, diálogos e reatualizações de uma narrativa que se fez universal. **Anais do XI CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS** Campina Grande: Realize Editora, 2020. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/72713>>. Acesso em: 19/02/2023 18:39

HOUAISS, Antônio. **Grande dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechnel. 2ª edição. Florianópolis, Editora da UFSC, 2013.

IKEDA, Marcelo Gil. Cinema e literatura: um exemplo de como os modos de produção fílmica podem influenciar as questões da adaptação. **Fronteiras-estudos midiáticos**, v. 14, n. 1, p. 3-12, 2012.

IMDB, **The Internet movie database**, www.imdb.org. acesso em 05 de jan. de 2023.

INSTITUTO LING. A busca pela liberdade em Lavoura Arcaica. 07/06/2021. **Instituto Ling**. disponível em: <<https://institutoling.org.br/explore/a-busca-pela-liberdade-em-lavoura-arcaica>> Acesso em: 10 Jul. 2023.

JAKOBSON, Roman. **Linguística, Poética, Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. in **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003.

JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos Campos de Cachoeira**. Belém: CEJUP, 1995

KING, John. **El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano**. Bogotá: TME editores, 1994.

LEAL, Julie Christie Damasceno. Literatura e Cinema: A dupla leitura de Laranja Mecânica de Anthony Burgess. Anais do **SILEL**. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_2368.pdf> Acesso em: 10 Jul. 2023.

LEÓN, Ítalo Oscar Riccardi. **Literatura e cinema: uma leitura e interpretação das personagens de Dom Quixote de la Mancha e Sancho Pança como imagens**. Tese (doutorado) Universidade Federal de Minas Gerais. 145 f. Minas Gerais, 2015.

LIMA, José Augusto Pachêco de. **Lavoura arcaica: diálogos entre literatura e cinema e outras interfaces**. 2013. 131 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade

Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Belém, 2013. Programa de Pós-Graduação em Letras.

LLOSA, Mário Vargas. **A verdade das mentiras**. Tradução: Cordélia Magalhães. São Paulo: ARX, 2004.

LLOSA, Mario Vargas et al. Elogio de la lectura y la ficción: Discurso Nobel. **Estudios Públicos**, n. 120, 2010.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica**. tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. -São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LUNKES, Diego dos Santos. WATCHMEN: NOS LIMITES DOS QUADRINHOS E DO CINEMA. **Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, 2016. 68 p.** Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras – Instituto de Letras) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=001016548&loc=2017&l=7b5ccb1dff954d61>> Acesso em: 10 Jul. 2023.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 1997.

MÀRQUEZ, Gabriel García. **Cien Años de Soledad**. Real Academia Española. Colombia. Editorial Alfaguara, 2007.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Lauro Antônio Maria Eduardo Co lares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTÍNEZ ILLÁN, Antonio. Don Quijote en el cine soviético: Kozintsev y Kurchevski. **ÁREA ABIERTA**, nº 27, noviembre 2010. Disponível em: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/issue/view/ARAB101033>>. Acesso em: 23 de nov. 2022.

MARTIRANI, André Alves. **Literatura e cinema: escrita literária e escrita fílmica**. 2012. 117 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

MITTERAND, Henry. **100 filmes: da literatura para o cinema**. Tradução: Clóvis Marques. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Bestseller, 2014.

MONTEIRO, Francisco César Manhães . 'Pierre Menard' ou as poéticas da leitura. **Cadernos Neolatinos** (UFRJ) , v. 1, p. 42-53, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/cn/article/view/9727>>. Acesso em: 23 de nov. 2022.

MORELL, Blanca Ballester. Las adaptaciones del Quijote de Manuel Gutiérrez Aragón. Algunas apreciaciones a propósito de la construcción visual del mito. Anagnórisis. **Revista de investigación teatral**, nº. 25, junio de 2022.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

OLIVEIRA, Solange Mendes. **Derivação prefixal: um estudo sobre alguns prefixos do português brasileiro**. Universidade Federal de Santa Catarina. 2004.

OQUENDO, Catalina. 'Cem Anos de Solidão' na Netflix, em espanhol e com elenco latino. **El país**. 12 de dezembro de 2020. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/cultura/2020-12-12/cem-anos-de-solidao-na-netflix-em-espanhol-e-com-elenco-latino.html>>. Acesso em: 12 jul. 2023

PACHÊCO DE LIMA, José Augusto **Lavoura Arcaica: diálogos entre literatura e cinema e outras interfaces**. Universidade Federal do Pará, Belém. PA. 2013.

PASTORMERLO, Sérgio. Borges y la traducción. In: **Borges studies on line**. J. L. Borges Center for St. & Documentation. Internet: 14/04/2001. Disponível em: <<https://www.borges.pitt.edu/bsol/pastorm1.php>>. Acesso em: 12 jul. 2023

PAZ, Octavio. Literatura de fundación. 15-21, *In*: **Puertas al campo**. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1989.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. *In*: **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Senac, 2003.

PEREIRA, Maylton. PINA 3D: **A tarefa do tradutor segundo Wim Wenders**. Niterói, 2017.

PEREIRA, Olga Arantes. Cinema e Literatura: dois sistemas semióticos distintos. **Kalíope. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária**. ISSN 1808-6977, v. 5, n. 10, 2009.

PESSOA, Fernando. "Poemas Inconjuntos". **Poemas Completos de Alberto Caeiro**. Fernando Pessoa. (Recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha.) Lisboa: Presença, 1994.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura: icônico e verbal, oriente e ocidente**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. Coleção Estudos, Editora Perspectiva: São Paulo, 2003.

PRAZ, Mario. **Literatura e Artes Visuais**. São Paulo: Cultrix, 1970.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. 8.ed. São Paulo: Ática, 2007.

QUEIRÓS, Eça de. **Os Maias**. São Paulo: Ática, 1998.

RAMOS, Rogério de Araújo. **Dicionário didático de língua portuguesa**. São Paulo: FTD, 2011.

ROCCO, Alessandro. El cine de Gabriel García Márquez. *Università degli Studi di Bari. Hispanet Journal* 3. Dezembro, 2010. Disponível em:

<<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/issue/download/478/70>>. Acesso em: 28 jun. 2023.

RODRIGUES, Elisabete Alfeld. **Adaptação: filme e desdobramentos**. V Encontro dos Núcleos de Pesquisa. 2005. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/49838292703183117644181236576747893741.pdf>> Acesso em: 28 jun. 2023.

RODRIGUES, Selma Calazans. **Macondamérica: A paródia em Gabriel García Márquez**. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1993.

RÖMPÖNTI, Tommi. To the Freeze-Frame and Beyond. In.: PURO, Jukka-Pekka; SIHVONEN, Jukka, (Eds.). **Unfolding Media Studies**: Working Papers 2010. Media Studies, University of Turku 2011.

RONÁI, Paulo. **A tradução vivida**. Editora José Olympio. Rio de Janeiro, 2012.

ROSA MAGNÉTICA. DUNA — Conheça o livro que inspirou o 'infilável' filme de 2021. YouTube, 27 de outubro de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NZOjPSyf6D8>>. Acesso em: 28 jun. 2023.

RUTHERFORD, John. Introdução. In: CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Trad. Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. Las adaptaciones literarias al cine: um debate permanente. **Comunicar**, Revista Científica de Comunicación y Educación. 17. Madrid. 2001.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, **De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación**, Madrid, Paidós Ibérica, 2000.

SÁNCHEZ, Enrique Martínez-Salanova. **Don Quijote de La Mancha en el cine**. Disponível em: <<https://educomunicacion.es/cineyeducacion/donquijote.htm>> Acesso em: 28 jun. 2023.

SANTOS FILHO. Andreino Ferreira dos. Entre Borges e Benjamin: O elogio da tradução a partir da literatura comparada. **Sapere aude** – Belo Horizonte, v. 7 – n. 12, p. 343-358, Jan./Jun. 2016.

SANTOS, Marcelo Moreira. **A Construção Sígnica no Cinema de Hitchcock**. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2008.

SARAIVA, Júlio César Viana. Dramaturgia de 'Quixote' - um estudo sobre o processo de construção do texto teatral inspirado na obra O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha. In: I **Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas**, 2008, Belo Horizonte. I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Editora Companhia das Letras, 1995.

SARMENTO, Rosemari. **À esquerda do pai: a narrativa de lavoura arcaica na literatura e no cinema**. Universidade de Caxias do sul pró-reitoria de pós-graduação e pesquisa programa de pós-graduação mestrado em letras e cultura regional. Caxias do Sul. 2008.

SARTRE, Jean-Paul **Que é a literatura?** tradução de Carlos Felipe Moisés. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

SCHLÖGL, Larissa. **Bazin e o cinema impuro: uma análise teórica sobre as adaptações no cinema**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Londrina – PR - 2011. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2011/resumos/R25-0139-1.pdf> Acesso em: 28 jun. 2023.

SEGER, Linda. **A Arte da Adaptação: como transformar fatos e ficção em filme**. São Paulo: Bossa Nova, 2007.

SILVA, Anderson Pires. Na sala de projeção: literatura e cinema em diálogo. **Revista Verbo de Minas**. 2. Juiz de Fora, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009

SILVA, Thayane Moraes. Morte e ressurreição: uma reflexão sobre as adaptações fílmicas de Dom Quixote e Hamlet, de Kozintsev. **Caletroscópio** - ISSN 2318-4574 - Volume 4 / n. 7 / jul. – dez. 2016.

SIRINO, Salete Paulina Machado. Uma leitura literária e fílmica de Lavoura Arcaica. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v.3, p. 163-182, jan./dez. 2008.

SOUSA, Douglas de. LIMA, Wanderson. **Literatura, cinema e outras artes: teoria, confluências e processos de criação**. Teresina, PI: Editora Elã, 2021.

SOUZA JÚNIOR, Luis Roberto Amabile. **Lavoura Arcaica: um filme literário**. In: curiosidades literárias - Biblioteca Central PUCRS. 2014. Disponível em: <https://biblioteca.pucrs.br/curiosidades-literarias/lavoura-arcaica-um-filme-literario/> Acesso em: 10 Jul. 2023.

SOUZA, Gustavo Ramos de. **Os filmes de papel de André de Leones: quando literatura e cinema se encontram**. Universidade Estadual de Londrina, 2014.

SOARES, Débora Racy. Tradução como Aufgabe. In: **LL journal**. Vol. 3, número. 2. 2008. Disponível em: <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/vol-3-num-2-2008/> Acesso em: 10 Jul. 2023

SOARES, Leonardo Francisco. Das relações perigosas entre literatura e cinema: para além da “fidelidade”. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 87–97, 2013. DOI: 10.17851/2317-2096.23.3.87-97. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18557>. Acesso em: 7 jul. 2023.

SOTTA, Cleomar Pinheiro. A literatura e o cinema: convergências e divergências. In: **Das letras às telas: a tradução intersemiótica de ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: Realismo, Magia e Arte da Adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TARKOVSKI. Andrei Arsenyevich. 1932-1986. **Esculpir o tempo**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. - 2- ed. - São Paulo: Martins Fontes. 1998.

TAVARES, Sérgio. Henrique Rodrigues resenha seu conto predileto: 'Pierre Menard, autor do Quixote', de Jorge Luis Borges. **Homoliteratus**. 2014. Disponível em: < <https://homoliteratus.com/henrique-rodrigues-resenha-seu-conto-predileto-pierre-menard-autor-do-quixote-de-jorge-luis-borges/> > Acesso em: 27 maio. 2023.

TEIXEIRA, Juçara Moreira. **O livro é melhor que o filme?: literatura e cinema sob a ótica de estudantes do ensino fundamental II**. UFMG: Belo Horizonte, 2018.

TORRES, Miguel. "El novelista que quiso hacer cine". **García Márquez habla de García Márquez**. Ed. Alfonso Rentería Mantilla. Bogotá: Rentería Editores, 1979.

VIEIRA, Josalba Ramalho. Duas Leituras sobre A Tarefa do Tradutor de Walter Benjamin. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 107-113, jan. 1996. ISSN 2175-7968. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5079>>. Acesso em: 02 maio 2020.

XAVIER, Ismael. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

XAVIER, Ismail **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Ismael. .Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema, in: **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003.

ZAMBERLAN, César A. O que levou e o que leva o cinema à literatura? In: **Texto e Tela: ensaios sobre literatura e cinema** (org) Fabiana Carelli, Fátima Bueno, Maria Zilda da Cunha. São Paulo: FFLCH/USP, 2014.

Referências de Filmes

EL QUIJOTE DE MIGUEL DE CERVANTES. Direção: Manuel Gutiérrez Aragón. Produção: RTVE. 1991. 2 DVDS. (295 min.)

EL CABALLERO DON QUIJOTE. Direção: Manuel Gutiérrez Aragón. Produção: Gona Films e Sociedad Estatal de las Conmemoraciones culturales. 2002. 119 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9EXm9bEi54> Acesso em: 22 fev. 2023

O HOMEM QUE MATOU DOM QUIXOTE. Direção: Terry Gilliam. Produção: Tornasol, Entre chien et loup. Elite Filmes. 2018. 1 DVD. (132 min.)

LOST IN LA MANCHA. Direção: Keith Fulton. Produção: Quixote Films Limited. 2003. (93 min.) Disponível em: <https://tv.apple.com/us/movie/lost-in-la-mancha/umc.cmc.2b8um4zysvlsd7gfufatrdvbo?l=es> Acesso em: 03 fev. 2023

DON KIKHOT. Direção: Grigori Kozintsev. Mr. Bongo (distribuição) 1957. 1 DVD (101 min.).

ORSON WELLES. Dom Quixote de Orson Welles. Direção: Orson Welles e Jesús Franco. Produção: Francisco Lara Polop. 1992. (116 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uDuSlRr6whc> Acesso em: 21 jan. 2023.

Referências de sites com críticas cinematográficas

<http://g1.globo.com/platb/zecacamargo/2010/09/24/o-infilmavel/>

<https://listoe.com.br/terror-coloca-em-xeque-o-infilmavel/>

<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-142227/>

<https://pipocamoderna.com.br/2016/09/diretor-do-terror-o-espelho-adaptara-livro-infilmavel-de-stephen-king-para-a-netflix/>

<https://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-01-10/em-a-viagem-criadores-de-matrix-levam-romance-infilmavel-ao-cinema.html>

Links sobre Dom Quixote

<https://www.youtube.com/watch?v=Xm3wdk5ujcY> – Um quiote sin mancha
<https://www.dailymotion.com/video/x8asmr9> - Homem de La mancha (Arthur Hiller)

<https://www.youtube.com/watch?v=dzIPi9jtYS0> - Don Quixote: Tales of La Mancha (1980). Japão. Série de animação

<https://www.youtube.com/watch?v=EdhW03pOMt8> - El Quijote de Miguel de Cervantes. TVE

<https://educomunicacion.es/cineyeducacion/donquijote.htm>

<https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/the-man-who-killed-don-quixote>

Outras Referências de sites

<https://brasil.elpais.com/cultura/2020-12-12/cem-anos-de-solidao-na-netflix-em-espanhol-e-com-elenco-latino.html>

<https://macabra.tv/8-primeiras-adaptacoes-literarias-da-historia-do-cinema/>

<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/qual-foi-o-primeiro-livro-a-ser-adaptado-para-o-cinema/>

Não vou me adaptar – Nando Reis <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4EXzmoiU4KAggC3UbBueCl>

<https://www.fflch.usp.br/40817>

<http://www.aulete.com.br/infilm%C3%A1vel>

<https://www.cineset.com.br/a-mesma-historia-mil-vezes-10-tramas-mais-contadas-no-cinema/#:~:text=H%C3%A9rcules,foram%20produzidos%20com%20o%20personagem.>

<https://macabra.tv/8-primeiras-adaptacoes-literarias-da-historia-do-cinema/>

<https://www.youtube.com/watch?v=NZOjPSyf6D8>

"filmável", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/film%C3%A1vel> [consultado em 19-03-2023].