

O CONCEITO DE FIDELIDADE NO ARGUMENTO ADAPTADO

PAULO DA ROSÁRIA

Universidade Católica Portuguesa
prosaria@porto.ucp.pt

O subtítulo deste texto poderia muito bem respigar a expressão frequentemente usada como comentário a um filme que decorre de uma adaptação literária e que reza assim: «Humm... gostei mais do livro».

Ora «Humm, gostei mais do livro» surge como uma reacção de quem avalia o desempenho de dois exercícios dirigidos pelas mesmas regras e centrados nos mesmos objectivos. O livro e o filme competiriam assanhadamente pelo reputado prémio de melhor D. Quixote ou melhor Madame de Bovary. E no final, *the winner is...* pois, normalmente, o veredicto proclama o livro.

Em grande parte dos casos, o estímulo que provoca no espectador uma reacção de preferência entre as duas obras reside no uso da credibilidade da fonte (o livro) para a promoção de uma nova obra (o filme) cuja notoriedade será evidentemente exorbitada. Por vezes, a adaptação do livro serve, apenas, para garantir a sobrevivência do filme, como a rémora que se cola ao tubarão para dessa forma aproveitar a boleia, bem como a protecção e o alimento, prestando serviços de limpeza, como contrapartida. Nesta imagem baça, mas de ressonâncias barrocas, o serviço de limpeza corresponderia a uma chamada de atenção para o livro, que muitas vezes ressurge, com capas brilhantes de tão limpas, nas prateleiras mais resplandecentes da livraria. Ou do hipermercado.

Recuperemos a questão inicial: o que motivará a preferência do espectador letrado pela fonte da adaptação? Para tentar responder será sensato invocar a tese que Robert Stam

elabora no livro *Literature and Film*¹. Stam distingue oito motivos onde se estribam as opiniões que tendem a desdenhar as obras filmicas, decorrentes de adaptações de textos literários. São para o autor, as raízes do preconceito.

O primeiro consiste na antiguidade do livro em relação ao cinema, concomitantemente, na presunção de que as artes mais vetustas são melhores. Ora, acontece que a reputação da literatura romaneada serve de mote à construção de personagens arquetípicas, como D. Quixote ou Madame de Bovary. Nos casos citados, a influência da leitura desabrida de romances não poderá ser lá muito bem reputada. Outro motivo consiste na rivalidade presumida entre literatura e cinema narrativo. Como se o novo média ameaçasse a existência do anterior. Nunca aconteceu entre o romance e o teatro; nunca ocorreu avaliar escultura e pintura como representações rivais. Nunca se ouviu «Humm.. gostei mais da escultura».

Dois outros motivos surgem relacionados: a *iconofobia* e a *logofilia*. «No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por meio dele» (João 1:1-3). As culturas de raiz judaico-cristã valorizam a palavra em detrimento da imagem. O que nos remete para o quinto motivo enumerado, a rejeição do corpóreo. A leitura estima o pudor. As imagens que criamos a partir da leitura silenciosa ocorrem na privacidade da nossa imaginação. Sabemos que mesmo a leitura de uma passagem, que poderemos considerar, obscena não se materializa. Ainda bem que o estimado leitor não está a observar o autor deste timorato texto, enquanto escreve. Poupa-se ao horror do ruído das pipocas rilhadas por dentes que já conheceram melhores dias.

Os três outros motivos propostos convergem, de facto, num preconceito ancorado na ignorância. Dois deles têm por base a ignorância acerca da escrita de argumento. O mito da facilidade e o parasitismo imputado à criação de uma obra a partir de uma fonte. Com base nessa ideia de facilidade e de parasitismo o que ocorreria dizer sobre a versão shakespeariana da história de Romeu e Julieta? Finalmente, o preconceito social que ainda relega o cinema, dadas as suas origens menos respeitáveis, para as artes populares, massificadas.

Daqui resulta toda a panóplia de vocabulário frequentemente usado quando nos referimos a um filme adaptado de uma obra literária. Infidelidade, traição, vulgarização são palavras que ecoam bastas vezes nas recensões críticas relativas a filmes adaptados. Mas daqui resulta igualmente um paradoxo. Uma adaptação fiel será sempre inferior ao livro, dado que é, apenas, uma cópia. Por outro lado, se for infiel comete uma vergonhosa traição ao original. Ilustrando o problema do argumentista perante a adaptação, à laia de caricatura, para agradar o espectador mais circunspecto e zeloso do seu livro, a ideia sublime de arte seria plasmada numa fidelíssima adaptação d'*Os Maias*, por exemplo, com o texto integral, entoado em *off* por uma melíflua voz de barítono. Mesmo assim, seria muito

¹ STAM, 2005: 4-7.

difícil que a actriz chamada a representar Maria Eduarda coincidissem com a Maria Eduarda que o espectador guardara na memória. Porque cada espectador imagina a sua.

A crítica exclusivamente fundamentada no conceito de fidelidade estriba-se num grau de coincidência de leituras muito difícil de alcançar «since any given film version is able only to aim at reproducing the film-maker's reading of the original and to hope that it will coincide with that of many other readers/viewers. Since such coincidence is unlikely, the fidelity approach seems a doomed enterprise and fidelity criticism unilluminating.»²

Embora não descartem o conceito de fidelidade no estudo da adaptação (até porque mantém aspectos cruciais na comparação entre diferentes adaptações da mesma obra), as novas abordagens, centram-se nas noções críticas de intertextualidade. «Within this critical context, the issue is not whether the adapted film is faithful to its source, but rather how the choice of a specific source and how the approach to that source serve the film's ideology»³.

Geoffrey Wagner⁴ sugere três categorias a observar numa adaptação: transposição; comentário; analogia. Caberá ao espectador distinguir o tipo de adaptação seguido e posteriormente avaliar o resultado da adaptação. Na primeira, a obra é vertida directamente para o ecrã com o mínimo de interferência aparente. Na segunda, o original é propositalmente alterado, de modo a convergir com uma intenção pessoal do realizador. A terceira apresenta um afastamento notório e evidente do original, com o objectivo de criar uma outra obra.

Dudley Andrew⁵ propõe também três modelos de adaptação que não se afastam das categorias sugeridas por Geoffrey Wagner: «borrowing; intersection; fidelity of transformation.» Sendo que o primeiro modelo corrobora a analogia, o segundo aproxima-se do comentário e o terceiro corresponde ao que Geoffrey Wagner define como transposição. Poderíamos ainda considerar as classificações avançadas por Michael Klein e Gillian Parker cujo paralelismo com as já aqui enunciadas é claro e redundante.

Interessa mais ao objectivo deste texto relevar a deriva da abordagem aos filmes realizados a partir de argumentos adaptados. A princípio, afinada pela valorização de um único parâmetro: a fidelidade em relação à obra original. Para uma outra abordagem centrada no resultado da adaptação. Interpretada, analisada e criticada como uma realização artística nova. Porque é, de facto disso que se trata. Porque não ocorre a ninguém confrontar a Gioconda de Marcel Duchamp com a Gioconda de Leonardo Da Vinci, usando como único critério a fidelidade ao original. E não será apenas uma questão de buço.

² MACFARLANE, 1996: 9.

³ ORR, 1984: 72.

⁴ WAGNER, 1975: 222.

⁵ ANDREW, 2000: 28.

Orson Welles afirmava que se não encontrasse nada de novo a acrescentar a um livro, não haveria interesse na adaptação. Hitchcock adaptou inúmeras obras literárias ao ecrã, mas sempre com o objectivo de criar uma outra obra. Entre muitas, ocorre destacar as adaptações de *Strangers on a Train*, a partir de Patricia Highsmith, de *Rear Window*, a partir de Cornell Woolrich, e de *Birds*, argumento baseado num conto de Daphne Du Maurier. As obras são todas abordadas segundo parâmetros de análise fílmica. Perante as obras a adaptar, Hitchcock agiu como Shakespeare na adaptação da história de Romeu e Julieta. Usou apenas o que lhe servia para criar uma obra nova.

E quando interrogado sobre o que pensava sobre a adaptação, como lhe aconteceu na célebre entrevista a Truffaut, Hitchcock lembrou-se de um cartoon que vira nas páginas do *New York Times*. Duas cabras deglutiam latas com rolos de filme e uma comentava: «Humm... gostei mais do livro.»

Bibliografia

STAM, Robert (2005) – *Literature and Film*. Oxford-UK: Blackwell Publishing.

MCFARLANE, Brian (1996) – *Novel to Film*. Oxford. New York: Clarendon Press.

ORR, Christopher (1984) – *The Discourse on Adaptation: A review*, Wide Angle, 6.2

WAGNER, Geoffrey (1975) – *The Novel and the Cinema*. New Jersey: Rutherford.

ANDREW, Dudley (2000) – *Adaptation* in «Film Adaptation». New Jersey: Rutgers University Press, p. 28.