

Thaís Flores Nogueira Diniz

Shakespeare Adaptado

As Horas

Literatura e Cinema

Tradução, hipertextualidade, reciclagem

Companhia dos Lobos

Adaptação



O que se passa na mente do espectador que sai do cinema queixando-se de que "no livro não era assim..." ou afirmando: "Gostei mais do livro!"? E que dizer do aluno que responde, quando lhe perguntam se já leu as obras do Vestibular, "Não li o livro mas, em compensação, vi o filme!"?

Esse espectador/leitor inocente acredita ser possível que uma história contada numa obra literária seja fielmente adaptada para o cinema. Em decorrência disso, torna-se frustrante para ele verificar que, ao assistir ao filme, não é possível experimentar a mesma sensação que teve ao ler o livro. Esses são alguns dos mitos e mal-entendidos que circundam as relações entre literatura e cinema.

Foi pensando em questões como essas que a autora desse livro começou sua pesquisa, que traz à tona as etapas pelas quais vem passando a relação entre a literatura e o cinema. Atualmente o estudo dessa relação, considerada como um processo multidimensional, multidirecional e hipertextual, vem ocupando lugar de destaque, central e privilegiado dentro dos Estudos Culturais e dos estudos sobre Intermidialidade. O estado atual desse processo é aqui ilustrado através de adaptações recentes, de Stephen Dalry, Neil Jordan, John Madden e Spike Jonze.

Descubra o que há por trás dessas e outras "adaptações"!

Literatura e cinema:
tradução, hipertextualidade, reciclagem

Thaís Flores Nogueira Diniz

Literatura e cinema:
tradução, hipertextualidade, reciclagem

Faculdade de Letras da UFMG
Belo Horizonte
2005

Copyright © 2005 by Thaís Flores Nogueira Diniz

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Diretora: Profa. Eliana Amarante de Mendonça Mendes
Vice-Diretora: Profa. Veronika Benn-Ibler

Capa, projeto gráfico e formatação: Marco Antônio e Alda Durães
Imagem da capa: colagem de Thaís Flores Nogueira Diniz

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da FALE/UFMG

D585I	Diniz, Thaís Flores Nogueira Literatura e cinema : tradução, hipertextualidade, reciclagem. – Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG, 2005. 99 p. ; 22 cm ISBN: 85-87470-84-1 1. Cinema e literatura. 2. Tradução e interpretação. I. Título. CDD: 418.02
-------	---

Faculdade de Letras da UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 – Campus Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte – MG
Telefone: (31) 3499-6007
Tel/Fax: (31) 3499-5120
<http://www.lettras.ufmg.br>

À Clara
Cuja gestação coincidiu
com a desse livro.

Agradecimentos

Este livro é o resultado de uma pesquisa empreendida em Londres, durante o meu estágio pós-doutoral, entre novembro de 2003 e outubro de 2004.

Agradeço ao prof. Peter Evans, sob a supervisão de quem estive durante minha estada na *School of Modern Languages*, no *Queen Mary College, University of London*. Lugar especial merecem meus colegas, sobrecarregados que foram para que eu tivesse a minha licença sabática e meus alunos e orientandos do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG, com quem compartilhei muitas das idéias que guiaram esse trabalho.

Meus agradecimentos são especificamente dirigidos à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de nível Superior), pela Bolsa de Pós-doutorado no exterior a mim concedida.

*Text is not a line of words releasing a single
"theological meaning",... but a multi-dimensional
space in which a variety of writings, none of them
original, blend and clash.*

(Barthes, 1977: 146)

Sumário

Introdução	
Adaptação fílmica: <i>state of the art</i>	13
Parte I	
Adaptação como tradução	19
Capítulo 1	
A tradução para o cinema: <i>As Horas</i> , de Stephen Dalry	21
Capítulo 2	
Traduzindo/Adaptando Ângela Carter: <i>Companhia dos Lobos</i> , de Neil Jordan	33
Parte II	
Adaptação como hipertexto	43
Capítulo 3	
Referência e inserção de hipotextos através de citação, alusão e plágio	47
Capítulo 4	
Evocação de hipotextos de características, espécies e origens diversas transformados sem referência ou citação explícita	59
Capítulo 5	
Gênero em <i>Shakespeare Apaixonado</i>	71
Parte III	
Adaptação como reciclagem	81
Capítulo 6	
Um outro tipo de adaptação?	82
Epílogo	
Para onde vamos?	93
Referências bibliográficas	95

Introdução

Adaptação fílmica: *state of the art*

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 a ponto de boa parte dos filmes ter atualmente, como origem, não um *script* original, criado especialmente para o cinema, mas uma obra literária. Não se trata necessariamente de um conto ou romance; um poema ou um ensaio podem ocasionalmente constituir pontos de partida para os filmes, situando-se os documentários como uma variante dessa opção. Entretanto, como a maioria das adaptações tem sua origem em uma narrativa, o que se entende normalmente por adaptação é, pois, a versão cinematográfica de uma obra de ficção. Essa é a razão de, ao se abordar o tema da adaptação, pensar-se prioritariamente em uma fonte literária.

O processo de adaptação vem sendo visto como unidirecional – caminhando sempre do literário para o fílmico – e priorizando o primeiro em detrimento do segundo. Em consequência, o estudo da adaptação tendeu a concentrar-se na comparação entre os dois tipos de textos, e na medida do sucesso alcançado pela transferência de um para o outro. Em síntese, a preocupação dos críticos vem sendo verificar a fidelidade do filme à obra de ficção, isto é, se o filme consegue captar todos os elementos da narrativa: enredo, personagem, etc.

A primeira obra teórica séria sobre adaptação surgiu em 1957, *Novels into Film: The metamorphosis of Fiction into Film*, de George Bluestone. O autor defendia a possibilidade da metamorfose de

romances em outro meio, cada um com seus recursos narratológicos. Estudos como os de Geoffrey Wagner (1975) e Dudley Andrews (1984) se seguiram, adotando ambos o critério de fidelidade. O primeiro classificou as adaptações, em função de sua proximidade ao texto literário, considerando as muito próximas como *transposições*, as menos próximas como *comentários* e aquelas que usam o original apenas como uma pista como *alegorias*. Dudley Andrews se ateu aos processos e classificou-os, de forma mais ou menos paralela à denominação de Wagner, como respectivamente *empréstimos*, *interseções* e *transformações*. No conjunto, todo o processo era visto como uma tradução – uma tradução intersemiótica – na medida em que se visava transmitir uma mensagem/ história/ idéia, concebida em um determinado sistema – a literatura – nos termos de outro sistema sótico – o cinema. A análise da adaptação concentrava-se na busca de equivalências, isto é, no sucesso com que o cineasta encontrava meios cinematográficos para substituir os literários. Assim começou-se a procurar os recursos fílmicos com funções paralelas às da obra literária. Entretanto, essa mantinha seu lugar privilegiado, pedra de toque para a avaliação do filme. Procurava-se sempre encontrar “o que os romances podem fazer, que os filmes não (e vice-versa)”.¹

Várias abordagens se seguiram, todas visando a comparação entre os dois textos, e levando em conta a fidelidade do texto fílmico ao texto literário. Teóricos como Seymour Chatman, Keith Cohen e Stuart McDougal mantiveram a crença no interrelacionamento entre o cinema e a literatura, propondo estudos diversos sobre a adaptação, sempre procurando a análise dos elementos equivalentes nos dois textos e, priorizando, portanto, o critério de fidelidade. Keith Cohen se preocupa com o que ele chama de “dynamics of exchange”, ou seja, a tendência dos romances em desenvolver recursos cinematográficos e vice-versa. Seymour Chatman se baseia nos estudos de Barthes sobre narrativa para estudar o modo como os cineastas conseguem transferir as funções narrativas para o cinema. McDougal analisa a forma como os elementos

¹ CHATMAN. What Novels Can Do that Films Can't and vice-versa.

da narrativa (enredo, personagem, ponto de vista, estrutura, tempo, atmosfera, pensamento interior e outros) são transferidos para o cinema. De certo modo, todos eles consideram a adaptação fílmica como uma espécie de tradução e priorizam o critério de fidelidade.

Porque a maioria dos estudiosos da adaptação tiveram sua formação na crítica literária, a recepção das adaptações fílmicas veio sendo “plagued with the urge to asses how faithful the film version is to the original” (Vincendeau, xii). Recentemente, críticos vindo da área de cinema (*film studies, film journalism*) passaram a se preocupar mais com a relação entre os dois meios. A partir daí, houve uma mudança no enfoque dos estudos sobre adaptação, que agora enfatiza os elementos fílmicos, usando a comparação para enriquecer a avaliação do filme e não o contrário. A crítica passou a basear-se “na espécie de adaptação que o filme se propõe a ser” (McFarlane, 22) e não na suposição de que só existe uma maneira de adaptar uma obra literária. Três figuras se sobressaem nessa nova corrente: Brian McFarlane, Timothy Corrigan e James Naremore. O fato de que suas obras emanaram da área de *film studies* sinaliza uma divergência em relação aos estudos anteriores.

A obra de Brian McFarlane (1996) considera a adaptação como tradução. Embora o autor critique o critério de fidelidade, argumentando que nem sempre as adaptações mais fiéis obtêm o maior êxito, ele exemplifica sua teoria com adaptações mais ou menos fiéis às origens literárias. Apesar de referir-se a “outros elementos de intertextualidade” e a “influências fora do romance”, McFarlane usa como estratégia a descrição dos elementos facilmente transferíveis do romance para o cinema e dos que exigem maior criatividade² (“adaptation proper”). Aí reside, segundo ele, a arte do cineasta. Mas, ainda assim, para esse teórico, a despeito de sua origem na área de cinema, o texto literário continua sendo a referência, e o processo tradutório sendo visto como

² McFarlane usa os termos “transfer” para o processo de transferência de elementos facilmente transferíveis e “adaptation proper” para o processo que exige maior criatividade do cineasta.

unidirecional. A base da sua teoria, ou melhor, da sua proposta de análise das adaptações é narratológica, marginalizando questões da autoria, e do contexto industrial e cultural. Em certo sentido, McFarlane dá continuidade à proposta dos vários estudiosos que o precederam.

O discurso sobre adaptação, entretanto, não pode se limitar a analisar o processo apenas como tradução. O estudo das técnicas de enunciação, até hoje empreendidas, deve ser considerado apenas uma parte do estudo da adaptação. Urge, como o próprio Andrew sugere, transferir o centro de interesse na forma para as questões políticas, culturais e econômicas. E, mais importante, dedicar-se a esse estudo híbrido, sem preconceitos.

As obras de Timothy Corrigan (1999) e James Naremore (2000) caminham nessa direção. A de Corrigan, quando ele examina as adaptações em quatro estruturas complementares – a contextualização histórica, a questão das hierarquias culturais tradicionais, o processo de adaptação em si e a intertextualidade. A de Naremore, quando ele reúne uma excelente coletânea de artigos sobre a “teoria” da adaptação – André Bazin, Dudley Andrews, Robert B. Ray e Robert Stam – e propõe uma mudança de foco. Para Vincendeau, o que as propostas de Corrigan e Naremore têm em comum é a necessidade de uma comparação fundamentada histórica e detalhadamente, porém ciente da especificidade de cada meio.

Um exemplo da transferência do centro de interesse pela forma para outras questões – políticas, culturais e econômicas – é a obra de Deborah Cartmell (1999). As autoras iniciam uma discussão interessante sobre a adaptação fílmica, descartando adaptações estritamente “literárias” e concebendo a adaptação num sentido mais amplo, que inclui como fontes outros produtos culturais. A discussão realizada em sua obra parte da crítica de fidelidade e todos os preconceitos a ela inerentes, passa pela abordagem narratológica – cujo princípio se apóia na possibilidade da realização narrativa em qualquer meio, e a conseqüente criatividade do tradutor – e chega às questões ligadas aos códigos culturais e ao papel da audiência. A abrangência ao conceito de adaptação sugerido pelas autoras instiga assim o uso de duas estratégias na transformação de textos: a recuperação do passado e o

papel ativo da audiência – inclusive da comunidade de fãs. Essa tendência evidencia as atividades de recepção e consumo, e abandona as considerações de valor estético e cultural. O processo de adaptação se mostra, então, bi-direcional por constituir-se da tradução de obras literárias e outros produtos culturais para o cinema, mas também de outros tipos de texto, inclusive o fílmico, para o texto verbal. Intertextualidade e ideologia passam a ser os conceitos que subjazem a essa proposta contemporânea.

O estudo de James Naremore, baseado nos conceitos atualizados de autor e de obra, propõe um movimento em direção a uma análise de adaptação que englobe atividades como reciclagem, “remake”, e quaisquer outras maneiras de recontar. Leva em conta a nossa época de reprodução mecânica e de comunicação eletrônica, em que a adaptação se torna uma parte da teoria de repetição, movendo-se da margem para o centro dos estudos culturais. Utilizando textos seminais, James Naremore propõe uma abordagem que vai “além da fidelidade para chegar à especificidade do meio” e, “além da tradução, para a transformação”. Para Naremore, a adaptação é um processo multi-direcional, dialógico e intertextual. O autor propõe que a análise se baseie no que ele denomina dialogismo intertextual, isto é, na idéia de que “todo texto forma uma interseção de superfícies textuais, tecidos de fórmulas anônimas, variações nessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, confluências e inversões de outros textos”. Segundo Stam, esse tipo de dialogismo se refere às possibilidades abertas e infinitas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, enfim, da matriz inteira de elocuições comunicativas dentro das quais se situa o contexto artístico. Para o autor, essas práticas alcançam o texto não apenas através de influências reconhecíveis, mas também de um processo sutil de disseminação. As adaptações fílmicas estariam situadas num redemoinho de referências e transformações intertextuais, de textos que geram outros textos, num processo infinito de reciclagem, transformação, transmutação, sem qualquer ponto de origem necessariamente definido. Entram aí as noções de intertextualidade, transtextualidade e hipertextualidade, sugeridas por Gérard Genette, que se mostram úteis para se conceituar as adaptações.

Dentro da nova proposta, o crítico se propõe a reconhecer essas formas, além de investigar também a congruência ideológica do filme com a narrativa literária e outras fontes. Passa a analisar a influência da crítica acadêmica sobre os adaptadores e também a focalizar o conceito de autor, incluindo aí o problema da cessão de direitos e do uso de seu nome, semelhança e biografia. Sobretudo focalizar-se-á na investigação de algo (da obra original) que a adaptação estará restaurando para os espectadores (Giddings, 2000).

Dessa maneira, o conceito de adaptação será ampliado de modo a incluir, como obras a serem transformadas, peças de teatro, “sequels”, “remakes”, shows e seriados de TV, artigos de revistas especializadas e outros. E o estudo do processo de adaptação deixará de ser apenas o estudo da tradução fílmica e da performance para se tornar um estudo de inter/transtextualidade.

Parte I

Adaptação como tradução

A relação entre literatura e cinema é evidente desde o início do cinema, seja na interdependência entre os dois sistemas, seja na influência de um sobre o outro. Entretanto, como grande parte dos filmes é constituída de narrativas, a relação mais comum veio a ser a adaptação como tradução, ou seja, a história narrada na literatura traduzida para o cinema. Nesse sentido, a tradução seria definida como um processo de procura de equivalentes, ou melhor, de procura de um signo em outro sistema semiótico, o cinema, que tenha a mesma função que o signo no primeiro sistema, a literatura (Diniz, 1999).

A obra de McFarlane, aqui proposta como base para análise do filme *As Horas*, considera as adaptações como traduções. Esse autor analisa os elementos narrativos da literatura e do cinema como funções narrativas (todos os exemplos usados se referem a adaptações de romances) que podem ou não ser transferidos/traduzidos diretamente do texto verbal para o cinemático.

Baseando-se na teoria narrativa de Roland Barthes, ele começa por analisar as obras, investigando suas funções e classificando-as em dois grupos: funções distribucionais (próprias) e funções integracionais (índices). As primeiras se referem a ações e eventos ligados linearmente no texto, e são relacionadas ao “fazer”. As integracionais são mais difusas, porém necessárias ao sentido da história. Referem-se às informações psicológicas e dados da identidade dos personagens, anotações sobre a atmosfera, e representação de locais. São funções relacionadas ao “ser”. As transferências mais importantes ocorridas entre os dois sistemas acontecem dentro das funções distribucionais e

definem a obra fílmica como adaptação, embora possa acontecer também com algumas funções integracionais.

O grupo das funções distribucionais, que não dependem da linguagem (ou do sistema), e por isso são diretamente transferíveis para o cinema, ainda se subdivide em dois outros grupos: o das funções cardinais e o das funções catalisadoras. As funções cardinais tratam dos pontos cruciais da narrativa que, quando alterados ou omitidos, causam insatisfação no espectador que quer ver a fidelidade da tradução preservada. As catalisadoras dão suporte às funções cardinais e as complementam em forma de ações menos importantes, que trazem as cardinais para uma determinada realidade.

O das funções integracionais se subdivide também em dois outros: o das funções-índice e o das funções-informante. As funções-índice se referem à informação psicológica dos personagens, e à atmosfera da obra. Já as funções-informante são dados puros, com significação imediata. As primeiras necessitam de um processo de adaptação (*adaptation proper*) e as outras podem ou ser transferidas diretamente ou passarem pelo processo de adaptação, como as funções índice.

Segundo McFarlane (1996), “subjacentes aos processos sugeridos para as versões fílmicas mais ou menos fieis estão o processo de **transferir** a base narrativa do romance e o processo de **adaptar** esses aspectos da enunciação, que precisam ser mantidos, mas que resistem transferência, de modo a alcançar, através de meios diferentes de significação e recepção, respostas emocionais que relembram o espectador do texto original sem violentá-lo (20)”. McFarlane dá grande importância ao processo que ele denomina de “*adaptation proper*”, por ser este o lugar da criatividade do cineasta, que irá procurar, entre os recursos cinematográficos – signos desse sistema –, aqueles que realizam a mesma função dos signos do outro, o sistema/texto literário.

Capítulo 1

A tradução para o cinema: *As Horas*, de Stephen Dalry³

I.

Este capítulo objetiva à análise do filme de Stephen Dalry, *As Horas*, adaptado do romance homônimo de Michael Cunningham. A análise tentará caracterizar o tipo de adaptação efetivada, e descrever, através das pistas fornecidas pelo roteiro, os recursos empregados pelo cineasta para chegar a esse hipertexto. Comentários gerais sobre o filme e o processo de sua elaboração finalizarão a análise.

Ao iniciá-la, é oportuno lembrar que cinema e literatura têm, entre outras formas de atuação, uma função narrativa. Entretanto, cada um usa seus próprios meios. O romancista dispõe de um único meio de expressão, que é a linguagem verbal. Esta relaciona-se com o pensamento, mas pode também sugerir efeitos sensórios, impressões de espaço, aparência visual, cor e luz. Já o cineasta, além da linguagem verbal, escrita, como em títulos e legendas, ou oral, como nos diálogos, dispõe de outros meios de expressão, tais como música e imagem visual. Porém o pensamento, mais facilmente associável à linguagem verbal, mostra-se menos acessível aos recursos típicos do cinema. Por outro lado, aspectos que, na literatura, mal podem ser sugeridos pela linguagem verbal – espaço, aparência visual, cor e luz – emergem de

³ Forma modificada deste capítulo foi publicada em forma de artigo na revista *Claritas*, n. 11, 1 (no prelo).

forma concreta e precisa no discurso cinematográfico. Na verdade, nuances de tom, humor, e a expressão de sentimentos, permanecem, às vezes, apenas implícitos, cabendo ao espectador interpretá-los.

Essas reflexões iniciais mostram-se oportunas a propósito da adaptação fílmica do romance *As Horas*, de Michael Cunningham.

No artigo intitulado “Throwing the book at film”, Mark Cousins critica essa adaptação, observando que o filme não foi capaz de captar o que ele chama de “novaiorquismo” (New Yorkness), ao representar a manhã em que Clarissa Vaughan sai à rua para comprar flores destinadas à ornamentação de uma festa planejada para a noite. Eis como Cunningham descreve verbalmente o sentimento de alegria evanescente, atribuída à personagem:

Adia uns instantes o momento do mergulho, a rápida membrana gelada, o simples choque da imersão. Em sua balbúrdia, em sua inflexível decrepitude pardacenta, em seu declínio infindável, Nova York acaba sempre produzindo algumas dessas manhãs de verão. (Cunningham, p. 15)

Segundo Cousins, essa sensação, bem como toda a atmosfera à volta de Clarice, não foi captada pelo cineasta.

Para Brian McFarlane, a tradução de elementos como esses – sensações, sentimentos e pensamentos dos personagens, incluindo a atmosfera ou o humor de toda uma situação – caracteriza o processo de “adaptation proper” ou adaptação criativa,⁴ constituindo a prova de toque da arte do cineasta. Para esse teórico, a simples transposição do que ele chama de funções cardeais⁵ – o enredo, os personagens, etc, que são diretamente transferíveis da literatura para o cinema – representa a parte mais fácil de uma adaptação. Se praticamente todas

⁴ Os termos usados por McFarlane para definir os dois estágios da adaptação são *transfer* (aqui traduzido como transferência) e *adaptation proper*, (traduzido como adaptação **criativa**).

⁵ Para McFarlane, as funções cardeais são os pivôs da narrativa, ações que abrem as possibilidades alternativas para o desenvolvimento da história, elementos que possibilitam o processo através do qual o leitor constrói o sentido do texto.

as funções cardeais aparecem nas duas obras, romance e filme, esse último pode ser considerado um texto adaptado, que o não especialista chamaria de adaptação.

Para representar, no filme, a sensação peculiar evocada por Nova York, ou a experiência da leitura do romance *Mrs. Dalloway* ou o medo do fracasso patente nas personagens do romance de Cunningham, o cineasta não pode limitar-se à mera transposição de enredo e personagens, mas utilizar elementos especificamente cinematográficos de forma a atingir a adaptação criativa.

II.

A análise das funções cardeais existentes no romance de Michael Cunningham revela que a quase totalidade delas foi transferida para o filme de Stephen Dalry. Este, portanto, pode se caracterizar como uma adaptação, segundo o proposto por Brian McFarlane. Além de incorporar os elementos do romance, o filme indiretamente também toma como inspiração textos anteriores. O fato confirma teorias recentes, segundo as quais uma adaptação, longe de constituir um processo isolado e unidirecional, mostra-se sempre multidirecional e intertextual.

Mark Cousins afirma que, à falta de adaptações fílmicas satisfatórias, seria preferível evitá-las (72). Tal não ocorre, pois elas continuam a proliferar e constituem grande parte dos filmes produzidos atualmente, como *As Horas*, objeto de análise desse capítulo.

A narrativa de ambas as obras envolvidas no processo – filme e romance – se concentra na história de um dia na vida de três mulheres: a personagem inspirada em Virginia Woolf, escritora modernista, envolvida no penoso trabalho de elaboração de seu romance *Mrs. Dalloway*; Laura Brown, dona de casa em conflito interior associado à vida que leva e ao sentimento de insatisfação que lhe causa a maternidade; e Clarissa Vaughan, editora, protótipo da mulher liberada dos anos 90, que prepara uma festa para seu velho amigo, Richard.

As personagens-chave do romance foram transferidas do texto verbal para o fílmico (Virginia Woolf, seu marido, Leonard Woolf e sua irmã Vanessa, com seus três filhos; Clarissa Vaughan, Sally Lester, sua companheira e Júlia, sua filha; Laura Brown, Dan Brown, seu marido

e Richie, seu filho de 6 anos, que ressurge em Richard Brown, amigo de Clarissa; e Louis Waters, ex-companheiro de Richard). No filme, David Hare, o roteirista, com o objetivo de melhor focalizar as três personagens femininas (cujas relações pessoais, apesar de enraizadas no amor, parecem bastante débeis) reduz o papel de algumas personagens (Sally Lester, por exemplo) e elimina outras (Oliver Saint Ives, Willie Bass, Walter Hardy e seu companheiro, Evan, e Mary Krull, a amiga de Júlia).

As três protagonistas femininas afinal focalizadas vivem em tempos diferentes – 1923, 1951 e 2001 – em três lugares diferentes – Richmond, Los Angeles e Nova York – porém suas vidas são interligadas, como se tempo e lugar se fundissem. Essa interligação personagem/tempo/espaço se faz através de dois eixos cruciais.

O primeiro é o próprio romance de Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, de certa forma duplicado pela vida das personagens. As dificuldades da escritora em compor seu texto repercutem na vivência de duas personagens das histórias subsidiárias acrescentadas por Cunningham em *As Horas*. Mrs. Brown, descrita como leitora voraz, é extremamente influenciada pela protagonista de *Mrs Dalloway*, e Clarissa Vaughan, personagem da segunda história acrescentada por Cunningham, incorpora quase inconscientemente a Clarissa Dalloway do romance de Woolf.

O segundo eixo partilhado pelas três histórias encontra-se na referência, às vezes sutil, às vezes explícita, ao efeito, na vida das pessoas, das calamidades que rondam as três épocas – a Primeira Grande Guerra, a Segunda Guerra Mundial e contemporaneamente a epidemia da Aids. Ocorrendo em lugares e tempos diferentes, causaram (e continuam causando) uma devastação equivalente.

A superposição das três histórias efetua-se também através de sua estrutura narrativa. O romance é construído em quatro seções, um “Prólogo”, seguido de três partes, intituladas “Mrs. Dalloway”, “Mrs. Brown” e “Mrs. Woolf”. As três partes são por sua vez subdivididas em subpartes/capítulos, que se intercalam. Cada seção, devidamente reconhecida pelo título, é interrompida em certo ponto, onde se insere parte de outra seção. Assegura-se, assim, simultaneamente, a continuidade dentro de cada seção e sua ligação com as demais. Para traduzir

essa estrutura, o filme usa recursos especificamente cinematográficos, que, segundo Cousins (71), constituem um equivalente para a estrutura do romance. Desde o início do filme, cortes freqüentes assinalam a passagem de uma para outra personagem, mesmo à custa de deixar um tanto confuso o espectador, ainda não familiarizado com elas.

A título de ilustração, cito algumas cenas nas quais ocorre esse tipo de trabalho de edição. A primeira cena reitera um motivo recorrente: flores. Inicialmente surge a imagem de Clarissa Vaughan, irritada pela presença de um buquê de flores murchas, que destoa do ambiente de seu apartamento. Segue-se um corte para Dan, o marido de Laura Brown, trazendo flores da cozinha para arranjá-las numa jarra. Um novo corte se sucede, dessa vez para dar lugar à imagem de flores azuis, dispostas numa jarra pelas mãos de Nelly, a empregada de Virginia Woolf. O motivo floral é reforçado ainda por uma exclamação recorrente, uma frase emitida em contextos diferentes. Logo no início do filme, Nicole Kidman (no papel da escritora) emite essa frase, que seria a primeira do seu romance: “Mrs Dalloway disse que ela mesma iria comprar as flores”. Há um corte para Julianne Moore (no papel de Laura Brown) que, após ajeitar o travesseiro, antegozando alguns momentos de sossego, lê em voz alta a frase virtualmente idêntica, que inicia *Mrs. Dalloway*: “Mrs. Daloway disse que ela mesma iria comprar as flores”. Novo corte mostra Meryl Streep, (no papel de Clarissa Vaughan) parada no meio do quarto, como se estivesse pensando no que fazer em seguida. Dirigindo-se a Sally, suas palavras soam como um eco das frases anteriores: “Eu acho que eu mesma vou comprar as flores”.

Outros recursos de edição apontam para a interligação entre as seções do romance. Imagens das três personagens lavando o rosto pela manhã, campainhas que tocam, portas que se abrem inesperadamente, surgem em cenas recorrentes, ligadas através de corte e edição.

A relação entre as personagens é enfatizada ainda por outros elementos. Os brincos de Clarissa são idênticos aos usados por Virginia. O estampado da colcha de Richie (filho de Laura) repete-se no roupão usado por Richard.

Adicionando a esses elementos, a trilha musical, criada por Phillip Glass, em vez de um motivo específico para cada personagem, reitera o mesmo tema para as três. Além disso, o início e o fim do filme,

retratando cenas da morte de Virginia Woolf (no romance, essas cenas se limitam ao “Prólogo”), sugerem ainda um paralelo com a indivisibilidade das três vidas retratadas.

Todos esses recursos representam exemplos de procedimentos de adaptação criativa, usados pelo cineasta para traduzir aspectos inicialmente sugeridos pelo romance.

Cabe ainda considerar as equivalências encontradas entre o texto literário e o fílmico, do ponto de vista da representação espacial e temporal. O romance *As Horas* é narrado principalmente através dos pensamentos e vozes interiores das personagens, numa imitação do estilo de Virginia Woolf. O próprio romancista declara, em entrevista a Meaghan Chambers, sua intenção de escrever no espírito da obra de Virgínia Woolf, sem tentar imitar sua voz. Entretanto, em vez de recorrer apenas a fluxo de consciência⁶ ou monólogo interior, o livro funde lembranças do passado e antecipação do futuro. O tempo cronológico deixa de ter primazia, para dar lugar ao psicológico. O efeito do livro de Virginia Woolf sobre Laura Brown e Clarissa Vaughan estabelece uma ligação entre as vidas das duas mulheres através da linha invisível da personagem Mrs Dalloway. Por outro lado, sugere-se a sensação de tempo presente, enfatizada pelas disjunções e fissuras narrativas recorrentes, sobretudo nos capítulos da seção “Mrs. Dalloway”.

Richard, o narrador, parece esboçar quatro narrativas diferentes: a vida que efetivamente viveu, a vida que esperava viver, a vida narrada no romance que escreveu – a de Clarissa – e a que ele imagina estar sendo vivida por essa personagem (a história do romance *Mrs. Dalloway*). Porém é como se tudo fosse vivenciado no presente. A percepção das quatro narrativas simultâneas se deve à representação dos “momentos de ser”⁷ experimentados pelas personagens. Apesar de

⁶ Em literatura, o fluxo da consciência consiste em gravar os pensamentos e sentimentos multifários das personagens, sem preocupação com seqüência ou argumentação lógica da narrativa.

⁷ “Moments of being” – noção proposta por Virginia Woolf, que questiona a noção de tempo linear, são, segundo a romancista, momentos evanescentes, experimentados analepticamente, através da memória linear.

as quatro histórias ocorrerem em tempos cronológicos diferentes (como informa o texto de Cunningham: 1923, 1951 e 2001) com seus respectivos cenários e figurinos de época, é como se as quatro vidas integrassem um continuum temporal e uma única narrativa, a narrativa quádrupla de Richard. Cada personagem vivencia uma experiência que é, de algum modo, reiterada pelas vidas que as precedem ou sucedem, e ecoa nas personagens fictícias dos romances aos quais o filme – e anteriormente o próprio romance de Cunningham – se refere.

Conseguimos vislucrar essa ambiguidade temporal através da referência ao tempo feita pela personagem Richard,⁸ e através dos pensamentos conflitantes de Clarissa,⁹ que, no filme, se traduzem numa crise de choro, quando da visita de Louis.¹⁰

Os diálogos entre Clarissa e Richard, comuns ao romance e ao filme, são uma segunda forma de representar o contínuo no qual se fundem os vários presentes que, para Richard, contêm as diferentes narrativas de sua vida.

⁸ “Eu vivo achando que as coisas já aconteceram. Quando você me perguntou se eu não tinha me esquecido da festa e da cerimônia, pensei que você estivesse me perguntando se eu tinha me esquecido de ter estado nelas. Eu não tinha. Parece que eu saí do tempo” (p. 55).

⁹ ... “(Clarissa) sente que está agindo direito numa situação difícil, mas, ao mesmo tempo distante de si mesma, da sala, como se testemunhasse alguma coisa já ocorrida. Parece uma lembrança. Algo dentro dela, algo que é como uma voz mas não é uma voz, que é um conhecimento interior indistinguível das batidas do seu coração, diz: *Um dia encontrei Richard sentado no parapeito da janela no quinto andar do prédio* (p. 156)”.

¹⁰ “Os olhos de Clarissa se enchem de lágrimas, e ela parece ter-se esquecido de que Louis está presente, e diz que tem um pressentimento.(...). Clarissa se encosta na parede, como uma criança soluçando, com as mãos escondendo o rosto. (...) Nenhum dos dois diz nada, ela apenas olha suplicantemente. Nem uma palavra. Ela limpa as lágrimas com a manga (HARE, p. 68-69)”.

“E é claro, tem o tempo. E o lugar. E tem você, Mrs D. Eu queria tanto contar a história de parte de você. Ah, eu teria adorado fazer isso”.
“Richard, você escreveu um livro inteiro”.
“Mas ficou tudo de fora dele, quase tudo. (...) Nós queremos tanta coisa, não é mesmo?”
“É. Suponho que sim”.
“Você me beijou na beira de um lago”.
“Dez mil anos atrás”.
“Ainda está acontecendo”.
“Num certo sentido, está”.
“Na realidade está acontecendo naquele presente. Isto está acontecendo neste presente”.
.....
“Somos de meia-idade e somos dois jovens amantes parados na beira de uma lagoa. Somos tudo, ao mesmo tempo. Não é extraordinário?”
(Cunningham, p. 58-59)

“Eu queria escrever sobre tudo isso. Tudo que está acontecendo num momento. O modo como essas flores são quando você as carrega em seus braços – essa toalha, como ela cheira, como ela sente – este fio – todos os seus sentimentos, os seus e os meus. A história do que fomos um dia. Tudo que está no mundo. Tudo misturado. Assim como tudo está misturado agora”.
.....
“Nós queremos tudo, não é?”
“Suponho que sim”.
“Você me beijou na praia...”
“Sim”.
“Lembra-se?”
“Há quantos anos atrás?”
“Que é que você queria então?”
(Hare, p. 27-28)

A ambigüidade narrativa e temporal é também sugerida através da seção “Mrs. Dalloway”, para a qual seria difícil apontar uma única fonte narrativa. Embora essa seção seja narrada sob o ponto de vista de Clarissa, ela repete um episódio do romance de Virginia Woolf, quando a protagonista compra flores para a festa que pretende oferecer. Para o leitor, fica no ar a ambigüidade. Estaria a personagem narrando sua própria história ou a narrada por Richard Brown, em seu romance premiado? Não poderia então essa seção estar sendo narrada sob um outro ponto de vista que não o de Clarissa? Não poderíamos estar lendo a história daquela outra Mrs. Dalloway, contada no livro de Richard? Por outro lado, se estivermos lendo a história de Richard, como pode ela prosseguir após sua morte?

Segundo Mark Cousins e outros teóricos, o cinema jamais lograria incorporar a voz íntima dos personagens sem usar o recurso da “voice-

over”. David Hare, entretanto, se propôs a evitar essa estratégia, que faria o filme tender para o gênero “filme literário”. Por isso teve de usar outros recursos. Na maioria das vezes, transformou em falas textos do romance que versam sobre certos pensamentos e intenções dos personagens. Mas, em alguns casos, representou esses trechos através de imagens.

Para analisar a transposição fílmica de certos trechos do romance, voltemos ao texto de Cunningham:

Clarissa vai a até a cozinha. Continua impenetrável como sempre, irritantemente bem comportada. Ela esteve bem aqui, pensa Louis, todo esse tempo. Esteve aqui nesses aposentos com a namorada (ou companheira ou seja lá como for que se intitulem), indo para o trabalho, voltando para casa outra vez. Tem vivido um dia, depois outro, indo a festas, freqüentando teatros (p. 104)

Ela é, Louis chega ‘a conclusão, uma mulher bonita e comum. Exatamente isso, nem mais nem menos.

.....

Ela sempre o surpreende, sabendo mais do que você acha que sabe. Louis se pergunta se são calculadas, essas pequenas demonstrações de auto-conhecimento que salpicam o desempenho sábio, de anfitriã perfeita. (p. 106)

No filme, essas reflexões e sentimentos de Louis são representados por um diálogo entre ele e Clarissa, que rebate os comentários negativos do amigo sobre o livro de Richard. A visão da personagem feminina, quebrando ovos na cozinha com visível irritação, complementa, através da imagem, esse diálogo.

A comparação entre outro trecho do romance e sua transposição fílmica constitui um segundo exemplo da habilidade do cineasta em substituir por imagens as expressões literárias de estados emocionais.

Na seção do romance intitulada “Mrs. Brown”, eis como o texto expressa o sentimento de Laura após ver desaparecer o carro do marido:

Ela é o princípio animador, a vida da casa. Os cômodos são às vezes maiores do que deviam; às vezes, de repente, contém coisas que nunca viu antes. Ele a espia e espera. (p. 42)

Eis aqui, então, a transição diária. Com o marido presente, fica mais nervosa mas com menos medo. Sabe como agir. Sozinha com Richie, sente-se às vezes sem nada que a prenda – ele é tão completamente, tão persuasivamente ele mesmo. Quer por que quer com tamanha avidez isso ou aquilo. Chora por motivos misteriosos, tem exigências indecifráveis, lhe faz a corte, implora coisas, ignora sua existência. Parece, quase sempre, estar esperando para ver o que ela fará em seguida.

.....

Quando o marido está, consegue controlar melhor as coisas. Sozinha com o filho, entretanto, perde o senso de direção. (p. 43)

No filme, todo o complexo de sentimentos implícito no texto acima é representado pela expressão facial de Julianne Moore, a atriz que encarna a personagem do romance.

III.

Antes de concluir, gostaríamos de acrescentar que o cineasta, longe de contentar-se com a transposição de elementos literários para os fílmicos, incorpora ainda no roteiro elementos que adicionam ou alteram leituras iniciais. Cito a seguir algumas dessas alterações.

No romance, Clarissa parece detentora do poder. É ela que sempre mostra domínio sobre situações e controle de sua vida. Nunca hesita em opinar sobre condutas alheias, como quando se encontra com Louis. Nesse momento, é ele que se mostra vulnerável e chora.

Sente ímpetos de pegar Louis pelo pescoço e dizer: Você tem de começar a envelhecer de um jeito melhor. (...) Sente pena de Louis, e muita impaciência...

.....

Para sua total surpresa (ele) começa a chorar. (p. 109)

No filme, entretanto, apesar de manter a atitude acusatória, Clarissa, e não Louis, é que acaba sofrendo uma crise nervosa.

Outro exemplo de alteração efetuada pelo filme relaciona-se com a descrição do relacionamento entre Virginia e Leonard. O companheirismo entre os dois, claramente retratado no romance, é substituído, no filme, por atitudes frias do marido, quando, por exemplo, parece mais inclinado a defender o comportamento da empregada que o da esposa.

Uma alteração mais radical ocorre quando o cineasta exclui do filme a cena final do romance; ela se refere à festa preparada por Clarissa em homenagem ao amigo Richard, que, entretanto, se mata na mesma noite. A cena pode ser considerada crucial para a leitura do romance. Apesar do suicídio do amigo, a anfitriã mantém o encontro, agora celebratório da coragem indispensável à sobrevivência.

Aqui está, portanto, a mesa, ainda posta; as flores, ainda frescas; tudo preparado para os convidados, que acabaram sendo apenas quatro. Perdoe-nos, Richard. Porque, afinal, é uma festa. Uma festa para os que ainda não estão mortos; para os relativamente inteiros; para aqueles que, por motivos misteriosos, têm a sorte de estarem vivos. (p. 175-6)

O roteirista David Hare explica a exclusão dessa cena. No seu entender, ela seria piegas e repetitiva: os sentimentos expressos acima já haviam sido representados na cena entre Laura e Clarissa.

IV.

Diferentes resenhistas oferecem leituras particulares do filme de Stephen Dalry. Seu tema seria, alternativamente, a influência da arte e da vida de Virginia Woolf sobre a visão de mundo de nossos contemporâneos; a dificuldade das escolhas indispensáveis à vida; o preço da felicidade e das opções adotadas. Outras interpretações focalizam o custo da verdadeira criação artística ou a natureza da ficção e da narrativa, ou ainda a condição humana, a criação literária, etc. Nicole Kidman, que encarna Virginia Woolf, afirmou ainda que o filme discute

o respeito pelas escolhas feitas, pois, ao fazê-las, as pessoas conciliam-se consigo mesmas. Houve ainda quem considerasse *As Horas* como um filme “sobre suicídio”, pois todas as personagens o enfrentam de algum modo.

Qualquer que seja a leitura adotada, tomando o filme como uma reflexão sobre a vida e a morte, suas múltiplas camadas de sentido convidam a uma experiência desafiadora. Seja explorando o processo da escrita e a angústia e a natureza destrutiva da criação literária, seja explorando o custo do sacrifício de quem vive pelo outro, a verdade é que o filme congrega muitos momentos surpreendentes. Contribuem para isso a performance de atores carismáticos e a magnífica trilha sonora de Philip Glass.

No conjunto, a avaliação global de *As Horas* pode ser resumida no comentário de Blackwelder, que o considera “um triunfo complexo do fazer fílmico, nos níveis narrativo e emocional”. (Blackwelder, “A Woolf”)

Ademais, a tradução fílmica cumpriu mais um de seus papéis. Em um movimento de retroversão,¹¹ ela ampliou e intensificou a leitura do romance de Cunninhan, bem como da obra de Virginia Woolf.

¹¹ Aqui me refiro ao conceito de retroversão, movimento efetuado pela tradução, que além de sofrer transformação causada pela força do original, também efetua uma transformação no próprio original. (Lefevere)

Capítulo 2

Traduzindo/Adaptando Angela Carter: *Companhia dos Lobos*, de Neil Jordan

Uma das mais originais escritoras inglesas, Angela Carter é conhecida por sua ficção feminista que, através da re-escrita de mitos, lendas e contos de fadas, muitas vezes parodiados, investiga a construção de gênero. O conto “Companhia dos Lobos”, de 1979, uma re-escrita da história do “Chapéuzinho Vermelho” sob a perspectiva feminista, ilustra essa preocupação. Segundo Peônia Guedes, “o motivo da metamorfose mágica de muitos contos de fada cria a oportunidade de explorar o tema da transformação física e psíquica. No conto, a escritora transforma os conselhos de Perrault em uma história que subverte o preconceito de gênero, na medida em que a transformação de homem em animal e vice-versa assinala a aceitação da própria sexualidade da protagonista (97)”.¹²

O conto incorpora mitos, lenda, e contos de fadas, para narrar a história da menina do chapéuzinho vermelho que, em vez de ter medo do lobo, ou mesmo das conseqüências de desviar-se do caminho, “torna-se curiosa e assertiva sexualmente, pronta para aproveitar de sua sexualidade e capaz de usá-la como uma força para amansar o lobo (Guedes, 98)”. O narrador interrelaciona simbolicamente muitas espécies de discurso: advertências ao leitor sobre o perigo dos lobos, alternadas com as lendas folclóricas da avó: a bruxa ou o marido

¹² A tradução desse texto e dos demais é de responsabilidade da autora.

desertor. Ao conto ainda são incorporadas certas crendices [o virar lobisomem] e pequenas narrativas folclóricas [a menina que insiste em ir à floresta sozinha, para levar doces para a vovozinha]. As pistas deixadas pelo narrador levam o leitor a supor que o rapaz que ela encontra na floresta seja o lobo. Mas, em contraste com a lenda do Chapéuzinho, a história termina com a menina e o lobo na cama.

O filme, cujo roteiro foi escrito por Neil Jordan em colaboração com a autora do conto, “é uma metáfora do desejo sexual, uma farsa, (Guedes 98), uma re-escrita feminista e radical do conto original (Crofts 55)”. Embora possa ser descrito como um conto de fadas, “é um dos poucos filmes de horror que escolheram a personagem feminina como protagonista (Zucker 66)”. Inicialmente focaliza uma família burguesa, mas move-se imediatamente para os sonhos e imaginação da adolescente Rosaleen. O cenário dos sonhos é o século XVII, quando Perrault escreveu.

O fato de o filme ter o mesmo título do conto indica que esse pode ser considerado uma adaptação, isto é, a narrativa de uma história pré-existente através dos recursos do cinema (Catrysse), a tradução intersemiótica, de uma obra concebida no sistema verbal para um outro sistema de signos, o cinemático.

Seguindo a teoria de McFarlane, podemos reconhecer no filme elementos que desempenham as funções distribucionais, relacionadas à narrativa, ou as integracionais, ao discurso. Mas também podemos ali reconhecer o que esse teórico preconiza: que a adaptação seja “por um lado, arrojada e inteligente mas, por outro, de algum modo ligada ao texto anterior”, com o direito de ser avaliada como filme”, diz ele, “e de ser, entre outras coisas – produto de um determinado sistema industrial, ou de um determinado gênero – uma adaptação. (McFarlane, 2000, 167)”. Sob esse ponto de vista, o texto anterior torna-se apenas um aspecto da intertextualidade do filme, de maior ou menor importância, dependendo do conhecimento que o espectador tenha daquele.

Os elementos do conteúdo, os que desempenham a função distribucional, são facilmente transferíveis para o filme e imediatamente reconhecidos pelo espectador, para quem é difícil distinguir entre os elementos transferíveis e os elementos adaptáveis.

É fácil dizer quais ‘cernes narrativos’¹³ ou ‘funções cardeais’¹⁴ foram transferidos do signo verbal para o sistema de imagens audio-visuais em movimento. É menos fácil, porém não menos gratificante e interessante, considerar como o processo de “adaptation proper” se realiza. É aí que um conhecimento das estratégias de narração fílmica se torna crucial. [É necessário ter conhecimento dos] modos pelos quais as três categorias de narração fílmica – mise-em-scène, edição e trilha sonora – nos apresentam os eventos narrativos que (...) podem ter sido transferidos do papel para o celulóide. (McFarlane, 2000, 165)

É importante pois que os envolvidos em cinema e em literatura abandonem a abordagem da fidelidade em favor da evocação mais produtiva da intertextualidade sem queixas pela perda do que é peculiar à literatura (169).

Ao serem transferidas para o filme, as narrativas menores inseridas no conto de Carter, vão constituir os sonhos de Rosaleen. A avó lhe conta algumas histórias, estabelecendo o modelo da narrativa do filme: o sonho da menina segmentado em histórias dentro do sonho. Assim como a menina da história de Carter, a Rosaleen do filme, em seu sonho, se vê forte, destemida e poderosa, capaz de controlar o mundo ficcional. Em termos psicanalíticos, é o sonho de uma jovem “procurando a integridade de seu psiquismo, sua identidade, independência e realização sexual (Zucker, 67)”, como ilustra o parágrafo abaixo.

Ela viu-lhe a queixada cobrir-se de baba, o quarto estava cheio de clamor da *Liebestod* da floresta, mas a sábia criança não vacilou nem quando ele disse:
– São para te comer melhor!
Amenina desatou a rir. Sabia que não era carne para ninguém comer. (Carter, 2000, 212)

¹³ CHATMAN. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and film* .

¹⁴ BARTHES. Introdução à análise estrutural da narrativa.

Apesar de apresentarem estruturas diferentes, podemos dizer que o filme é uma adaptação fiel do conto de Angela Carter, pois todas as funções cardinais, isto é, os elementos cruciais que nos permitem reconhecer a mesma narrativa, podem ser encontradas no filme: as mesmas histórias, as mesmas vozes admoestando crianças e jovens a não fugirem do caminho, a mesma transformação de homens em animais e vice-versa e a própria lenda do Chapeuzinho Vermelho.

Entretanto, como o próprio McFarlane assegura, muitos elementos não puderam simplesmente ser transpostos da literatura para o cinema. São os que desempenham as funções integracionais. Precisam ser adaptados ao novo meio através das três categorias de estratégias narrativas – *mise-en-scene* (tudo que está em frente da câmara), trilha sonora e edição. Para investigar como os elementos que desempenham funções integracionais – os elementos de natureza difusa, relacionados à atmosfera, sentimentos e caracterização dos personagens – são submetidos ao processo descrito por McFarlane, tentaremos analisar a *mise-em-scène* – em uma cena imaginada por Neil Jordan – que, como a trilha sonora e a edição, também constitui um elemento fundamental para a construção do significado.

A cena a ser analisada aparece no roteiro do filme como se segue:

INT. NOITE

MÃE e ROSALEEN (2 tomadas)

ROSALEEN: Vovó disse que os lobos nem sempre são o que parecem.

MÃE: Como um lobo pode ser pior do que já é?

ROSALEEN: Não pior, mas diferente... Talvez nem seja sua culpa... Era uma vez...

Uma moça lá do vale... o moço rico lhe fez muito mal... e ela veio ao seu casamento para botar tudo às claras...

DISSOLVÊNCIA

INT. TENDA-DIA

Uma rica tenda cor-de-rosa. Entra um GARÇON carregando uma garrafa de vinho num balde de gelo de prata, seguido de outro GARÇON. Um terceto de cordas toca ao fundo. Os

CONVIDADOS estão sentados à mesa perpendicular à dos NOIVOS. O GARÇON serve vinho ao NOIVO. Os CONVIDADOS comem e bebem espalhafatosamente.

CONVIDADO BÊBADO (*voz over*): Querida, ela era linda. Ninguém iria suspeitar.

O NOIVO se debruça e sussurra ao ouvido da NOIVA. Um GARÇON entra trazendo a espátula numa almofada. NOIVO e NOIVA se levantam, o NOIVO pega a faca, viram-se, a NOIVA com a mão sobre a sua, a cerimônia de cortar o bolo de noiva enorme e cor de rosa. Risos

CONVIDADO: (*de boca cheia*) Um brinde aos noivos!

CONVIDADO BÊBADO: Beije a noiva!

NOIVO: (*ri*) Com prazer! (*Ele murmura ao ouvido*) Um brinde ao futuro!

Eles se beijam. Exclamações. Uma VELHA, gulosa, comendo uma coxa de frango. Outra MULHER dando comida ao cachorrinho. O beijo termina quando a NOIVA empurra o NOIVO
CONVIDADO: Aí!!!!

O CONVIDADO BÊBADO bebe vinho. O conjunto volta a tocar.

EXT. CASA – DIA

Ouve-se a música à distância. Corvos crocitam quando uma CAMPONESA surge da floresta e anda vagorosamente em direção à câmara. A casa e a tenda a seu lado. Pavões gritam enquanto ela entra calmamente na tenda.

INT. TENDA – DIA

A entrada da tenda vista por de trás dos NOIVOS.

NOIVO: Felicidades, querida!

A MULHER entra na tenda. O NOIVO a vê e treme, chocado. Devagar abaixa o copo. A NOIVA vê sua expressão e se vira. A câmara acompanha sua expressão de espanto. A MULHER

caminha para eles, depois ao longo da mesa. Vira-se de perf: está grávida. Olha para os convidados com curiosidade hostil. Um espelho emoldurado entra no enquadramento da cena atrás dela, na parede da tenda. Os convidados, excitados, sussurram. Os músicos continuam. A MULHER pega uma maçã e dá uma mordida. A cara do NOIVO mostra transtorno. Os CONVIDADOS engolem seco e o NOIVO recua. A Música pára. A MULHER pára em frente ao espelho.

MULHER: Então – eu não servia para você. Mas antes...

CLOSEUP da NOIVA aterrorizada.

MULHER: Era uma vez...

A VELHA ainda mastigando a coxa de frango, o único som na tenda.

MULHER: Não se lembra?

CLOSEUP NOIVO

MULHER: Lembra?

A NOIVA vira-se para o NOIVO e depois para a MULHER. A VELHA continua mastigando. A MULHER pára em frente do espelho, refletindo o casal de NOIVOS e os convidados.

MULHER: Os lobos da floresta são mais decentes!

CLOSEUP NOIVO. A música recomeça. CLOSEUP MULHER em frente ao espelho. A superfície do espelho empena e arqueia. A MULHER rodopia e encara o espelho. Este racha e estilhaça. Ouvem-se gritos. Ela ri friamente. No espelho distorcido vemos os NOIVOS caírem na cadeira. A MULHER ri asperamente. CLOSEUP de uma mão coberta de pelos segurando um copo de vinho e esmagando-o. A MULHER ri. CLOSEUP da bota de um homem sob a mesa, estourando, e garras emergindo. CLOSEUP MULHER virando os olhos, queimando. No espelho quebrado

vemos o NOIVO contorcendo-se. Outro par de sapatos arrebenta para revelar garras de animal. A MULHER rindo. A mão peluda sangrando com os cacos do copo. Mais sapatos arrebentando. A VELHA estupefata, presas saindo da boca aberta. Olha para um lado e para o outro. CLOSEUP de uma mão cabeluda se erguendo para tocar um corpete. A VELHA olhando horrorizada. A mão rasgando o corpete para mostrar seios cabeludos. A MULHER dá gargalhadas. A face com presas da MULHER refletida no espelho distorcido. A MULHER encara orgulhosamente. Um convidado transformado inteiramente em lobo, vestido com roupas finas, pula da mesa sob os olhos do GARÇON estupefato. Pernas cabeludas emergindo de sapatos. A música fica mais ligeira. A MULHER ri. Chutes. A MULHER olha para a esquerda, os olhos em braza. O CONVIDADO BÊBADO, agora totalmente transformado, arranca a peruca. A MULHER ri. O lobo bebe do copo de vinho. A MULHER recua rindo. Na mesa, todos os convidados agora são lobos. Os músicos tocam sem se perturbar. Uma fila de lobos em roupas finas segue a mesa. A MULHER ri. Um GARÇON segura o riso. A MULHER encara os lobos. Os lobos pulam, espalhando garfos e copos. Um vaso de flores enorme cai e se quebra em cima da mesa. Um GARÇON, impassível, parado, enquanto os lobos saltam sobre ele. Um candelabro cai na mesa e se quebra, entre dois lobos. Outro vaso de flores cai do pedestal quase atingindo um GARÇON. Lobos saltam uma estátua de Cupido segurando um cacho de uvas. O espelho refletindo lobos pulando. O bolo de noiva desmorona com o peso dos lobos. A alcatéia corre para a entrada da tenda. GARÇONS dos dois lados se entreolham, espantados.

EXT. TENDA – DIA

A alcatéia passa correndo por um pavão atônito e desaparece entre as árvores.

INT. TENDA – DIA

Mais lobos passam correndo pelo GARÇON. O espelho quebrado reflete a mesa caída e os GARÇONS em pé, atrás dela. A MULHER vira as costas para o espelho, sorri e inclina a cabeça com polidez exagerada. No espelho vemos os GARÇONS todos se curvando ao mesmo tempo, cumprimentando-a. Ela faz uma medida

exagerada e sai do campo da tomada. No espelho vemos os Garçons se servindo de vinho.

*DISSOLVÊNCIA PARA:
INT. CASA – NOITE*

ROSALEEN e MÃE

MÃE: (espantada) Onde você ouviu essa história?

ROSALEEN: Não é uma história, é verdade. Vovó me contou.

MÃE reage.

ROSALEEN: Depois disso, a mulher fez os lobos virem para cantar para ela e o bebê de noite. Acalmá-la.

MÃE: (rindo) Que graça há nisso? Ouvir um monte de lobos. Já não fazemos isso o tempo todo?

ROSALEEN: A graça está em ...

EXT. FLORESTA – NOITE

A MULHER balançando o berço pendurado num galho de árvore.

ROSALEEN: (voice over) ... saber que tinha poder.

Música. Lobos uivando ao longe. MULHER rindo triunfante.

CLOSEUP do bebê no berço, a mão da MULHER afagando-o.

Nuvens escuras vistas através dos galhos secos das árvores. Lobos uivam. A MULHER, ao lado do berço, cantarolando.

Essa cena, um flashback do conto de Rosaleen, é uma tradução/adaptação do seguinte parágrafo do conto de Angela Carter:

Uma bruxa que vivia pouco acima do vale transformou certa vez todas as pessoas que estavam num casamento em lobos porque o noivo tinha casado com outra moça. Ela costumava ordenar-lhes que a visitassem de noite, por despeito, e eles sentavam-se e uivavam em volta da cabana, fazendo-lhes serenatas em meio à sua miséria (Carter, 2000, 201-202).

Como se viu, a cena criada pelo cineasta não inclui apenas o parágrafo acima com as palavras do narrador, mas também muitas das histórias e lendas espalhadas pelo conto. Faz também algumas substituições: a bruxa responsável pelas transformações é um substituto da jovem a quem o noivo “fez mal”. Essa cena de metamorfose – convidados repimpados transformando-se em lobos, patas despontando de sapatos elegantes, narizes aristocráticos se transformando em focinhos, orelhas de burro emergindo das perucas, sob o testemunho dos servos embasbacados – é um exemplo do que Robert Scholes define como narratividade, “o processo pelo qual o espectador/leitor constrói a sua história, a partir de dados ficcionais fornecidos por qualquer meio narrativo (Scholes, 60)”.

Para estudar a narratividade, é preciso mais de um meio porque os elementos deixados por conta da narratividade do leitor em um meio (o texto verbal) são apresentados diretamente em outro (o texto fílmico). O conto de Carter foi apresentado a Neil Jordan em forma de texto verbal (uma espécie de narrativa) que permitiu que sua própria narratividade se ativasse e procurasse complementar o processo que resultaria no filme. Isto é, Carter forneceu o material a partir do qual Neil Jordan construiu seu texto. Ele transformou a narrativa em narração, isto é, usou a narração (modo de contar) de modo diferente do de Carter. A cena, portanto, representa a narratividade de Jordan apresentada em meio fílmico.

Além de ilustrar um trecho cinemático elaborado, a cena também sugere uma crítica às frivolidades da aristocracia. Em contraste com o conto, no qual o noivo desertor nunca é descrito explicitamente como um aristocrata, os convidados para a festa do casamento, em roupas ricas e sofisticadas, faces exageradamente pintadas e colos cobertos de jóias, são ridicularizados. Essa zombaria torna-se ainda mais óbvia porque são apenas os nobres que, sob o olhar atônito dos servos, são transformados em lobos.

Parte II

Adaptação como hipertexto

O conceito de adaptação mais amplamente difundido até o presente é o que se refere a filmes cujas histórias teriam sido anteriormente narradas por obras literárias; portanto, como traduções intersemióticas. Entretanto esse conceito vem se ampliando, para abranger outros textos, não apenas os literários. Aqui se inclui todo tipo de texto, inclusive o definido por Barthes como “um campo metodológico de energia, uma produção em processo, que absorve o leitor e o escritor juntos; [...] não uma seqüência de palavras que expressa um único sentido teológico mas um **espaço multidimensional no qual uma variedade de escritas, nenhuma delas original, se funde e se contrapõe** (apud Stam, 1992, p. 191-2, grifo meu)”.

Robert Stam usa a obra de Gérard Genette, teórico que se dedica ao estudo da transtextualidade (1-7), como suporte à sua proposta de análise das adaptações fílmicas. Segundo Genette, as relações transtextuais se dividem em cinco aspectos, aqui listados, a partir do tipo mais concreto: intertextualidade (relação de co-presença: citação, plágio, alusão), paratextualidade (relação entre texto e paratexto: títulos, prefácios, epígrafes, dedicatórias), metatextualidade (relação crítica, explícita ou não), hipertextualidade e arquitectualidade (relação genérica, recusa do texto em se admitir como pertencente a um determinado gênero). Não cabe aqui uma definição de cada uma dessas categorias. Porém concentrar-me-ei na hipertextualidade que se mostra útil ao estudo de filmes, especialmente das adaptações (Stam, 1992, 209). Segundo Genette (5) esse aspecto caracteriza qualquer relação

que une um texto B (que ele chama de hipertexto) a um texto A anterior (que ele chama de hipotexto), no qual este último se enxerta, porém sem se caracterizar como um comentário. Para o teórico, a derivação pode ser descritiva ou intelectual, onde um metatexto “fala” de um outro texto. Mas pode ser ainda de outra espécie, quando o texto B “não fala” do texto A, mas não existe sem ele, e dele se origina através de um processo de transformação, em que A é evocado sem necessidade de falar dele ou citá-lo. Nesse caso, o hipertexto se apresentaria, pois, como o hipotexto transformado e/ou evocado, porém sem explícita referência ou citação. Segundo Robert Stam, as adaptações fílmicas podem ser definidas como hipertextos, derivados de hipotextos preexistentes, transformados através de operações de seleção, ampliação, concretização e efetivação (Stam, 2000, 66).

Em certo sentido, todos os textos são hipertextos, uma vez que evocam outros. É sempre possível traçar vestígios de uma obra em outra, seja ela anterior ou posterior.

Porém existem graus. O maior grau de hipertextualidade acontece quando uma obra inteira é derivada de toda uma outra obra e o processo é oficialmente explicitado. Quanto maior e mais explícita for a hipertextualidade de uma obra, mais sua análise dependerá da decisão interpretativa do leitor.

O termo hipertextualidade é mais rico em aplicação potencial para o cinema do que o termo intertextualidade tão largamente difundido. Filmes adaptados de uma mesma obra (“remakes”) podem ser vistos como leituras variantes hipertextuais iniciadas a partir de um mesmo hipotexto. As adaptações anteriores farão parte de um hipotexto maior e cumulativo que estará sempre disponível aos adaptadores.

O que a hipertextualidade enfatiza não são as similaridades entre os textos, mas as operações transformadoras realizadas nos hipotextos. Algumas delas desvalorizam e trivializam os textos pré-existentes, outras re-escrevem-nos em outro estilo; outras re-elaboram certos hipotextos cuja produção é, ao mesmo tempo, admirada e menosprezada. Outras ainda modernizam obras anteriores, acentuando certas características do original. Mas, em muitos casos, o que se transpõe não é uma única obra, mas todo um gênero. Um conceito abrangente de hipertextuali-

dade inclui portanto os “remakes”, as “sequels”, as versões revisadas de “Westerns”, os pastiches genéricos e as re-elaborações, e as paródias. A maioria desses tipos pressupõe a competência do leitor para a leitura dos diversos códigos, cujos desvios são apreendidos apenas pelos iniciados.

As adaptações podem, então, segundo Stam, ser pré-concebidas “num turbilhão de referência e transformação intertextual, de textos que geram outros textos, num processo interminável de reciclagem, transformação, e transmutação, sem ponto de origem definido (2000, 66)”.

É nesse “turbilhão de referências e transformações . . . sem ponto de origem definido” que o filme *Shakespeare Apaixonado* será analisado. O objetivo desse capítulo é analisá-lo como um hipertexto, tomando aqui o termo **texto** no sentido referido por Barthes, mencionado acima, pois o texto de Madden inclui não só textos verbais (de Marlowe, do próprio Shakespeare, etc) mas também não verbais: mitos que circundam esse ícone cultural que é a figura de William Shakespeare (envolvida pelos problemas de autoria, e pela sua biografia, etc) e fatos da história do teatro elizabetano (envolvendo questões culturais da época). Assim, o filme aqui não será analisado como uma adaptação no sentido tradicional (um texto narrativo transformado em texto fílmico), nem como a transformação de hipotextos definidos – como no caso de *As Horas*, cujo hipertexto, o filme de Stephen Dalry, é a transformação de um hipotexto definido, o livro de Michael Cunningham – mas como um hipertexto complexo, resultante do processo de transformação, reciclagem e transmutação de vários hipotextos, de características, origens e, principalmente, espécies diversas, incluindo-se aqui também os textos não verbais. Essa idéia já se encontra implícita em Dudley Andrew, quando esse teórico afirma que todo filme já é por si uma adaptação, que “toda representação fílmica existe em relação a um todo anterior, localizado no sistema de experiência pública ou pessoal. (. . .) Todo filme adapta uma **concepção** anterior (p. 97)” (grifo meu). Observe-se que ele não se refere a “texto anterior”, mas a “concepção anterior”.

Essa parte será dividida em três capítulos. No primeiro (Cap. 3), analiso a inclusão e citação de hipotextos verbais. No segundo (Cap. 4), analiso a inclusão e evocação, sem citação, dos hipotextos não verbais

acima mencionados (mitos sobre Shakespeare e sobre a história do teatro). Em consequência, questões de gênero poderão aflorar e serão também analisadas no último capítulo (Cap. 5) da parte II.

Capítulo 3

Referência e inserção de hipotextos através de citação, alusão, plágio

Segundo Dalya Alberge, os roteiristas Marc Norman e Tom Stoppard “encontraram um meio de fazer o filme [Shakespeare Apaixonado] simultaneamente cômico – em estilo moderno – e literário – em estilo elizabetano (21)”. Essa afirmação faz sentido quando verificamos a existência de “referências intertextuais lúdicas” (in-jokes) permeando todo o filme. Encontramos citações e alusões às próprias peças e sonetos de Shakespeare, à Bíblia e a outras fontes literárias. Entretanto essas não se manifestam apenas como textos verbais; encontramos algumas citações e alusões a textos de Shakespeare que, no filme, aparecem em forma de imagem.

Assim, esse capítulo será dividido em duas partes. Na primeira, analiso as citações e alusões em forma verbal. Na segunda, examino as alusões a obras literárias, que aparecem em forma de imagem.

I.

Várias são as citações de obras de Shakespeare. Embora sejam ditas em contextos totalmente diferentes, reconhecê-las torna-se um jogo interessante por parte do espectador.

A primeira cena em que esse recurso se manifesta acontece logo no início do filme, imediatamente após Henslowe¹⁵ ser torturado por

¹⁵ Philip Henslowe foi, na vida real, uma espécie de empresário de teatro.

Fennyman. O cenário é o local onde Will dorme, descrito no roteiro como “um espaço minúsculo e atulhado, no beiral de um prédio (Norman, 11)”. Vemos pedaços de papel sendo amassados e atirados fora e, de repente, Will, impaciente, calçando as botas. Nesse momento, Henslowe entra, ofegante e com os pés machucados, e pergunta sobre a peça. Will responde evasivamente, usando as palavras de Hamlet em sua carta a Ofélia:¹⁶

Doubt that the stars are fire,	Duvida que as estrelas sejam chama,
Doubt that the sun doth move...	Duvida que o sol se mova...
(<i>Hamlet</i> , II, ii, 116-117)	(Norman, 12)

Em ambas as situações as palavras sugerem dúvida. Em *Hamlet*, o personagem, embora afirme que ama Ofélia, ameaça deixá-la. Para Henslowe, Will também deixa uma dúvida: “Está tudo seguro, trancado aqui dentro”, diz ele, batendo com a mão na testa, para desespero do dono do teatro.

Logo em seguida, Will sai, acompanhado de Henslowe e passa por um mercado movimentadíssimo, onde um pregador puritano faz um sermão para quem quiser ouvir. Ele faz imprecações contra os teatros *The Curtain*, “onde os atores incutem lascívia nas vossas esposas, rebelião nos vossos criados, ociosidade nos vossos aprendizes e perversidade nos vossos filhos”, e *The Rose*, “que cheira mal não importa que nome tenha (Norman, 14)”. A referência à flor que cheira a despeito do nome que tenha é recorrente em Shakespeare. O pregador termina com as palavras de Mercutio, as quais Will ouve atentamente, como se as estivesse guardando para futuro uso, sugerindo que sua obra foi escrita a partir de eventos do dia-a-dia:

A plague o' both your houses!	Rogo uma praga para essas duas casas.
<i>Romeo and Juliet</i> (III, i, 94)	(Norman, 14)

¹⁶ Para facilitar para os leitores familiarizados com o texto de Shakespeare, estou usando a forma em Inglês para o texto original e a forma em Português para a tradução do roteiro de Marc Norman.

O contexto em *Romeu e Julieta* é conhecido: As famílias Montequio e Capuleto são inimigas e Romeu (Montequio) e Julieta (Capuleto) se apaixonam e se casam em segredo. Quando Teobaldo, sobrinho dos Capuleto, reconhece Romeu na rua, desafia-o para um duelo. Romeu, que agora considera Teobaldo sua família, embora não possa ainda revelar, recusa-se a lutar. Mercutio, seu melhor amigo, desembainha a espada e é morto por Teobaldo. Ao morrer, ele lança essa praga, amaldiçoando as duas famílias por sua inimizade.

A graça está no jogo de sentido em relação às duas casas: casas de espetáculo, no caso do pregador, e famílias, no caso de *Romeu e Julieta*.

Um outro exemplo, também citação de *Hamlet*, são as palavras ditas por Will no “consultório” do Dr. Moth, um boticário, alquimista, astrólogo, intérprete de sonhos e sacerdote de alma. Ao entrar, Will vai logo se referindo ao seu bloqueio, dizendo num lamento:

Palavras, palavras, palavras... antes eu tinha o dom... Com as palavras eu moldava o amor, assim como o ceramista molda xícaras com argila (...) por seis pence eu era capaz de provocar rebelião num convento... mas agora... (Norman, 15)

Na peça, à pergunta de Polônio sobre o que ele estaria lendo, Hamlet responde: “Words, words, words”(Hamlet, II, ii,192). Polônio quer saber o que significam as palavras no livro que Hamlet lê, mas a resposta desse sugere que elas não têm sentido algum. Fora de contexto, as palavras adquirem um outro significado e a ironia no filme se apóia no fato de que o “dom” perdido, ao qual Will se refere, tem aqui um duplo sentido: o dom de escrever e o desejo sexual. Ambos os sentidos se encaixam e o roteirista faz um jogo constante entre esses dois significados ao longo do filme.

O exemplo que se segue ilustra novamente a citação de outra peça de Shakespeare. Viola, em conversa com a ama, à noite, após ter ido ao teatro: “O amor do palco jamais será verdadeiro enquanto a lei deste país exigir que nossas heroínas sejam interpretadas por garotos idiotas vestidos de mulher (Norman, 26)”. No roteiro original em inglês, Viola fala dos “pipsqueak boys in petticoats! (Norman, 20)”, numa

alusão à fala de Cleópatra, em *Antony and Cleopatra* (V.ii.217). Na cena da peça, após a morte de Antônio, Cleópatra decide suicidar-se, evitando submeter-se à infâmia de se tornar um espetáculo para entretenimento dos romanos. Para convencer as amas, e usando palavras e expressões do teatro, evoca sua própria e horrível imagem como um troféu de César. Ela imagina que, no teatro, Antony seria representado como um bêbado e ela, como uma prostituta, por algum rapazinho de voz fina:

...the quick comedians
Extemporally will stage us, and present
Our Alexandria revels. Antony
Shall be brought drunken forth, and I shall see
Some squeaking Cleopatra boy my greatness
I' th' posture of a whore.
(*Antony and Cleopatra*, V, ii, 212-217)

Ainda de *Antony and Cleopatra* são as palavras de Will, na cena que se passa na taberna. Ao voltar do quarto de Burbage, onde encontra sua musa, Rosaline, Will está arrasado e, tenso, queima as páginas que acabara de escrever. Entra na taberna que está em festa, mas fica para trás. Angustiado e horrorizado com a situação de bloqueio difícil em que se encontra, dirige-se ao balcão: “Quero tomar mandrágora (Norman, 34)”. A mandrágora é uma planta medicinal e era o anestésico e sedativo mais popular na Idade Média e, durante o período elizabetano, era ainda usada como um narcótico, como indicado na fala de Cleópatra, a rainha egípcia, desesperada porque seu amado Antony tinha regressado a Roma:

Give me to drink mandragora. ...
That I might sleep out this great gap of time
My Antony is away.
(*Antony and Cleopatra*, I, v, 4-7).

A situação é semelhante. Em ambos os casos os protagonistas se encontram em enorme aflição. Will, porque se sente impotente, mesmo pressionado pelo dono do teatro que lhe havia pago adiantado.

Cleópatra, ao ver a situação se agravando e Antony ausente. A ingestão de mandrágora, segundo crenças, aumenta a percepção e a criatividade, mas também serve para obter descanso e alívio. Em doses elevadas, pode levar ao delírio e à loucura. Ambos, Will e Cleópatra, necessitam de seus efeitos.

A referência à peça *The Two Gentlemen of Verona* se faz logo no início do filme, quando Will diz a Henslowe que ele lhe deve metade do salário pela peça, uma comédia anterior, objeto de atenção de Viola, que recita suas linhas no dia em que vai tentar uma vaga de ator.

What light is light, if Silvia be not seen? What joy is joy, if Silvia be not by?	Que luz é luz quando Sílvia não vejo? Que alegria é alegria quando Sílvia está ausente?
Unless it be to think that she is by And feed upon the shadow of perfection.	Só quando penso que ela está por perto A sombra da perfeição me nutre.
...except I be by Silvia in the night There is no music in the nightingale. Unless I look on Silvia in the day, There is no look upon.	Quando não estou perto de Sílvia à noite, Não há melodia no rouxinol; Quando não vejo Sílvia durante o dia, Não há dia para viver.
(<i>The Two Gentlemen of Verona</i> , III, i)	(Norman, 40)

Muitas linhas de diversas peças e alusões a seus personagens são incorporadas, em contexto bem diverso ao de origem, como convém a uma obra pós-modernista que abdica da responsabilidade tradicional de diferenciar os níveis de culturas e textos.¹⁷

Entretanto, sobressaem e assumem papel crucial no filme o “Soneto 18” e alguns trechos inteiros de *Romeu e Julieta*.

Embora Shakespeare tenha dedicado o referido soneto ao seu patrono, no filme, Will o dedica a Viola. Sua inclusão determina o tema do filme: os amantes, mesmo obrigados a se separar pelo casamento de conveniência, permanecerão inseparáveis para sempre, misteriosamente unidos, através do milagre da arte.¹⁸

¹⁷ Para um estudo sobre todas as citações a obras de Shakespeare no filme, ver Alberge e também Klett.

¹⁸ Para um estudo dessa passagem no filme, ver Rothwell.

“Uma comédia? Qual será o meu herói senão o mais triste e miserável do reino, doente de amor? (...) um duque e sua heroína, vendida em casamento, a meio caminho da América”.

E o roteiro continua, sugerindo a maneira como a comédia foi criada:

INT. QUARTO DE WILL. DIA.

Uma folha em branco, uma mão escrevendo: Noite de Reis. Vemos Will sentado à mesa.

WILL (voz over)

“Minha história começa no mar... uma viagem arriscada para terras desconhecidas... um naufrágio...

EXT. DENTRO D'ÁGUA. DIA.

Dois figuras mergulham na água...

WILL (voz over)

... as águas revoltas rugem e se elevam... o intrépido navio é despedaçado e todos os passageiros indefesos se afogam...

Int. Quarto de Will. Dia.

Will à mesa escrevendo:

WILL (voz over)

...todos menos um... uma dama...

EXT. DENTRO D'ÁGUA. DIA.

Will à mesa escrevendo.

WILL (voz over)

...cuja alma é maior que o oceano... e seu espírito, maior que o abraço do mar... não será seu fim, mas uma vida nova que começa numa praia desconhecida...

EXT. PRAIA. DIA.

Viola está despertando em uma praia vasta e deserta...

WILL (voz over – continuando)

Será uma história de amor... pois ela será eternamente a minha heroína...

INT. QUARTO DE WILL. DIA.

Will olha para cima.

WILL (voz over – continuando)

...e seu nome será ... Viola.

Olha para o papel e escreve “Viola”.

Depois: “Que país é este meus amigos?”

EXT. PRAIA. DIA.

A cena se dissolve lentamente para Viola, caminhando pela praia rumo a seu admirável novo mundo.

(Norman, 152-153)

Essas cenas finais, alternando as falas, as imagens do naufrágio e o processo da escrita em ação, introduzem o espectador, de modo bastante interessante, à peça *Twelfth Night*, onde o naufrágio é apenas narrado:

VIOLA

What country, friends, is this?

Captain

This is Illyria, Lady.

.....

Captain

*Assure yourself, after our ship did split,
When you and those poor number saved with you
Hung on our driving boat, I saw your brother...*

.....

(*Twelfth Night*, I, ii,)

II.

Como mencionado, as citações verbais podem aparecer também em forma de imagens, como o exemplo acima, que usa as duas formas. Nos exemplos seguintes, ilustraremos duas alusões em forma de imagem, que se sobressaem no filme: o fantasma de Duncan e o crânio de Yorick.

No filme, a cena da igreja na qual Lord Wessex vê de relance uma figura (Will, muito abatido por sentir-se culpado pela morte de Marlowe) que ele acredita ser o fantasma de Marlowe, nos lembra as várias aparições de fantasmas nas obras de Shakespeare, entre as quais, *Richard III*, *Julius Caesar*, *Hamlet* e *Macbeth*. Nas duas primeiras, as vítimas dos personagens aparecem para assombrar seus agressores, trazendo mensagens de medo e condenação. Em *Hamlet*, o fantasma do velho pai aparece como um lembrete a Hamlet, instigando vingança, mas Cláudio, o agressor, nunca o vê. A visão do Lord Wessex se assemelha à visão que Macbeth, o assassino de Duncan, tem de sua

vítima. O fantasma que assombra Macbeth silenciosamente durante o jantar se assemelha ao “fantasma” que assombra Wessex na igreja. Esse ato de metanarração “cria no espectador um senso de prazer irônico, pela redução da distância entre a audiência e o texto (Davis 156)”. Este é um exemplo inteligente de alusão ao texto verbal através de imagens cinematográficas.

Do mesmo modo, o episódio em que Richard Burbage é atingido por uma caveira, durante a briga no teatro, leva os espectadores a se recordarem do monólogo “Alas, Poor Yorick”, de *Hamlet*¹⁹ e remete-os ao fato histórico de que o Burbage, na vida real, foi o primeiro ator a atuar como Hamlet, e, portanto, o primeiro a recitar o monólogo na cena do enterro de Ofélia.

Para acrescentar mais um exemplo, citamos a cena em que vemos Will, na luta para vencer seu bloqueio para escrever, desenhar formas diferentes para seu nome. Essa tomada serve como uma alusão às cinco cópias da assinatura de Shakespeare que sobreviveram.

III.

As citações, porém, não se limitam a textos verbais, nem a imagens visuais que os substituem. Figuras importantes da era elizabetana, cujas vidas fazem parte integrante da história do período e dão um colorido especial à época, funcionam como verdadeiros hipotextos para o filme; entre elas Christopher Marlowe, John Webster, Philip Henslowe e a rainha Elizabeth I.

Christopher Marlowe, poeta e dramaturgo, nascido em 1564, foi talvez o maior escritor inglês antes de Shakespeare. Educado em Cambridge, foi para Londres em 1587, onde se tornou um ator e escritor na companhia de teatro *Lord Admiral*. Suas peças mais importantes são *Tamburlaine* (1587), *Dr. Faustus* (1588), *The Jew of Malta* (1589) e *Edward II* (1592). Seus dramas apresentam temas heróicos, normalmente em torno de grandes personagens que acabam destruídos pela sua própria paixão e ambição. Suas peças, embora cheias de violência,

¹⁹ Ver a esse respeito Trey Graham.

derramamento de sangue, paixão e brutalidade nunca são apenas sensacionalistas. A beleza poética de sua linguagem leva suas obras ao nível de Arte e sua contribuição para o teatro foi preponderante. Muitos estudiosos detectaram influência de sua obra na de Shakespeare, principalmente em *Titus Andronicus* e *Henry VI*. Entre suas obras não dramáticas, a mais conhecida é o poema *Hero and Leander* (1598), obra inconclusa que foi terminada por George Chapman, e a lírica “Come live with me and be my love”. No filme, Marlowe é o maior rival de Shakespeare e todos os atores o exortam. Entretanto, a ficção em torno de sua vida serve de motivo para a criatividade dos roteiristas. Aqui Viola de Lesseps é noiva do Lord Wessex e, quando este acusa Shakespeare de ter um caso com Viola e exige seu nome, ele responde ser Christopher Marlowe. Quando Marlowe é esfaqueado, Will se sente culpado, ao supor que os assassinos tinham sido mandados por Wessex e que ele era o responsável pela morte de um inocente. Em 1593 o Marlowe da vida real é esfaqueado numa briga de bar. Embora o júri tenha concluído ter sido um ato de auto defesa, parece que o assassinato resultou de um plano, por ele ser agente do governo. Portanto, a participação de Shakespeare em sua morte retratada no filme é pura ficção. Porém, quando Shakespeare tenta passar por Marlowe, podemos inferir que esse fato seja uma sugestão de que Marlowe escreveu algumas das peças atribuídas ao Bardo.

Pouco se sabe sobre a vida John Webster, que nasceu em 1577, filho de um construtor de carroças de Londres e morreu em 1625. É possível que ele tenha freqüentado uma escola respeitada, que tenha tido conexão com alguns Templários e que tenha tido conhecimento de Leis e Direito, como é evidenciado nas suas últimas peças. Começou no teatro trabalhando para Philip Henslowe e muitas de suas obras foram escritas em parceria. A primeira obra como autor único foi *The Devil's Law Case* (1610), uma tragicomédia, seguida de duas outras obras primas, *The White Devil* (encenada em 1608 e publicada em 1612) e *The Duchess Of Malfi* (encenada antes de 1614 e publicada em 1623). Um dos personagens secundários do filme *Shakespeare Apaixonado* é um garoto (Joe Roberts) que fica espiando os ensaios no *The Curtain* e se diverte perversamente em colocar ratinhos na frente de gatos famintos. Mais tarde, no filme, vimos a saber seu nome: John Webster,

cuja preferência é por *Titus Andronicus*, a peça mais violenta de Shakespeare. O filme sugere que seu entusiasmo nasceu ali, observando o trabalho de Shakespeare no teatro, onde encontrou uma saída perfeita para suas inclinações anti-sociais. Embora não se tenha evidências de que ele tenha participado como ator nas peças de Shakespeare, sua inclusão no filme serve para romancear esse hipotexto, que é a figura desse dramaturgo importante.

Philip Henslowe foi um empresário real que abriu muitos teatros, inclusive o *The Rose*, em Southwark, e para quem Shakespeare escreveu e representou. Por muitos anos, seus livros e suas anotações forneceram informações sobre o teatro elizabetano, o custo do vestuário e do salário pago aos atores e dramaturgos, horário dos espetáculos, etc. No filme, ele é ridicularizado como incompetente em débito com um credor impiedoso. Mas, na verdade, suas contas incluíam empréstimos feitos aos atores e se suspeita até que ele deixava os atores em débito para obrigá-los a permanecer em seu poder.

Filha de Henrique VIII e Ana Bolena, a rainha Elizabeth I nasceu em 1533. Embora tenha tido muitas propostas de casamento e tenha namorado incessantemente, ela nunca se casou ou teve filhos. A última das Tudors morreu aos 70 anos depois de 44 anos de governo bem-sucedido. Era mestra da ciência política, tendo herdado de seu pai a visão de supremacia da monarquia, mas mostrando grande sabedoria em não se bater de frente com o Parlamento. Seu reinado foi um dos períodos mais construtivos da história da Inglaterra. A literatura floresceu com as obras de Spenser, Marlowe e Shakespeare. Além disso, Francis Drake e Walter Raleigh serviram de instrumentos na expansão da influência da Inglaterra no Novo mundo. Elizabeth viu seu país emergir como um poder comercial e naval no mundo ocidental e consolidar sua posição de nação com a derrota da Armada Espanhola em 1588. Enviando colonizadores para o leste à procura de lucros, a Inglaterra se estabeleceu como uma grande nação no comércio e na arte.

A despeito da presença, no filme, de figures como Will Shakespeare, Kit Marlowe, Ned Allen, e outros, talvez a representação mais fascinante seja a da Rainha Elizabeth I, apesar de seu personagem não ser o principal. Viola que, à primeira vista, parece ser um duplo de Julieta no filme, na realidade simboliza a rainha. Ambas apresentam uma

inteligência incomum para a época, têm pensamento rápido e têm respostas na ponta da língua. Além disso, Viola simboliza sua coragem, simplesmente por desafiá-la e contradizê-la quando esta afirma que “os dramaturgos nada ensinam sobre o amor; embelezam-no, transformam-no em comicidade ou em luxúria. Não são capazes de representar o verdadeiro amor (Norman, 96)”.

Mas o paralelo entre as duas vai além das personagens, estabelecendo-se entre a personagem Viola e a própria figura real de Elizabeth I, no sentido de que ambas executam com louvor as tarefas masculinas: Viola, como Romeu, e a Rainha, como um verdadeiro monarca da Inglaterra: “Conheço bem a mulher que exerce profissão de homem”, diz Judi Dench, “sim, juro por Deus que sei tudo a esse respeito (Norman, 147)”. Além disso, ambas abrem mão do amor em favor do dever, a primeira, fiel ao pai, a segunda, fiel à nação.²⁰

Os parágrafos desse capítulo exemplificaram o processo de adaptação mencionado por Robert Stam, em que o filme, o grande e complexo hipertexto, incorpora, cita e modifica vários hipotextos que servirão para a sua constituição. Esse processo, denominado de “dialogismo intertextual”, sugere que todo texto é uma rede de informações, uma série de pistas verbais, que o filme pode tomar, ampliar, ignorar subverter ou transformar. Todos os hipotextos aqui estudados foram, de alguma maneira, citados no filme.

Na parte II, trataremos de outro processo no qual os hipotextos não são citados, mas apenas evocados. Esse é uma das espécies de transformação mencionadas por Gerard Genette, quando se refere ao hipertexto “que não fala do hipotexto, mas não existe sem ele, do qual se origina (...) o qual evoca mais ou menos perceptivelmente, sem necessariamente se referir a ele ou citá-lo (Genette, 5)”.

²⁰ Robertson, 2001.

Capítulo 4

Evocação de hipotextos de características, espécies e origens diversas transformados sem referência ou citação explícita a eles

Nesse capítulo, pretende-se analisar a maneira como alguns hipotextos de características diversas são evocados em *Shakespeare Apaixonado*, sem que o filme faça referência explícita alguma a eles. Como mencionado, esses nem sempre se apresentam em forma de textos verbais reconhecíveis. Pelo contrário, os hipotextos aqui evocados representam polêmicas, discussões, controvérsias, mitos e histórias do período vivido pelo ator e dramaturgo William Shakespeare, que pairavam e ainda pairam no ar. Os três hipotextos selecionados para análise nesse capítulo são sua biografia, principalmente entre os anos 1585 e 1592, a controvérsia existente sobre a autoria de sua obra e a própria história do teatro elizabetano.

I.

William Shakespeare nasceu em Stratford em 1564. A maioria das pesquisas aponta que o dramaturgo ali viveu até 1585. Supõe-se que deixou a família quatro anos após seu casamento, vindo para Londres, cidade que havia se desenvolvido espantosamente sob o reino da rainha Elizabeth. Nesta época, um grupo denominado “University Wits” dominava o palco no que diz respeito à escrita das peças. Não existem relatos sobre os anos que se seguiram, até por volta de 1592, quando os teatros públicos começavam a florescer. É possível que, nesse intervalo, Shakespeare tenha se juntado a um grupo de atores que

percorria as províncias e assim tenha aberto seu caminho para o mundo do teatro em Londres.²¹

A tradição diz que o maior dos dramaturgos de língua inglesa fez seu primeiro contato com o teatro como uma espécie de “menino de recados”. Uma de suas tarefas era cuidar dos cavalos dos ricos. De alguma maneira, durante esses anos em Londres, Shakespeare se estabeleceu no teatro, primeiro, provavelmente como ator, depois talvez como um adaptador, e depois como escriba. O fato é que, no início da década de 1590, o filho de Warwick já se encontrava firmemente estabelecido no teatro. A partir de 1592, sua presença é registrada em algumas cenas teatrais, o que indica ter ele estado ativo por algum tempo. Além disso, prova de sua atuação se encontra no ataque a Shakespeare, em um folhetim dessa data, pelo famoso escritor Robert Greene. Em um de seus artigos, *Groatsworth of Wit*, Greene exortava seus contemporâneos, Marlowe, Lodge e Peele a não mais escreverem para outros autores, estendendo sua crítica a Shakespeare, acusando-o de pavão vaidoso e plagiador. Outra prova de sua atividade é a referência pelo dramaturgo e panfletário Thomas Nashe a *Henrique VI*. Em seu livro, *Pierce Penniless, his supplication to the Devil*, Nashe faz referência a Talbot, o herói da peça *Henry VI*, de autoria de Shakespeare.

Não existem originais de seus manuscritos, talvez por terem sido escritos às pressas, só para a performance no palco. Praticamente todos os enredos das peças tiveram sua origem em obras anteriores. Entretanto o tratamento dado a esse material era tão original e o comando da linguagem tão excepcional que, no processo de adaptação, os enredos “roubados” se tornaram verdadeiramente seus, como se tivessem sido produtos originais da sua imaginação.

A escassez de registros sobre a vida de Shakespeare, por outro lado, incentivou a criação de mitos em torno de sua figura como escritor e como homem. Estimulados pela quase total ausência de dados biográficos relacionados a esse período denominado “the Lost Years”,

²¹ Para uma atualização sobre o estado das pesquisas sobre Shakespeare, consulte McDonald.

o cineasta John Madden e os roteiristas Marc Norman e Tom Stoppard deram asas à imaginação, permitindo um tratamento livre à vida do dramaturgo e aos mitos que circundam sua figura,²² entre eles o mistério de sua sexualidade.

No filme *Shakespeare Apaixonado* essa questão é mediada por diferentes estratégias. A primeira delas é a questão da patronagem. Sabe-se que jovens nobres e ricos tornavam-se patronos dos poetas e escritores, que não tinham outro meio de sobreviver. Em contrapartida, essa relação simbiótica dava prestígio aos patronos nos meios cultos. Entre os jovens do período, destaca-se Henry Wriothesley, o Conde de Southampton, a quem Shakespeare dedicou seu primeiro poema, escrito durante o fechamento dos teatros, *Venus and Adonis*, poema cheio de alusões sexuais. Em 1594, um outro poema, *The Rape of Lucrece*, também foi dedicado ao Conde. A lenda diz que este o recompensou com 1.000 libras. A natureza do relacionamento entre o poeta e o patrono não é muito clara, já que este era bissexual. Porém, qualquer que sejam os termos da ligação, esse fato dá um colorido ao mito sobre a sexualidade de Shakespeare.

Em 1597, Shakespeare começou a escrever sonetos. Entre suas obras, apenas esses sugerem detalhes amorosos e sexuais, que podem ser interpretados como referências a sua vida pessoal.²³ A seqüência dos 154 sonetos, segundo historiadores, se divide em dois grupos, de 1 a 126 e de 127 em diante. Nos últimos, a voz poética confessa sua paixão por uma jovem infiel, a *Dark Lady*. Segundo especulações, essa jovem seria Emilia Lanier, que viveu nos círculos da nobreza à época de Shakespeare. Por ter pele e cabelos escuros e ser conhecida na Corte, é muito provável que seja a mesma *Dark Lady* dos sonetos. Entretanto, sua identidade permanece envolta em mistério. A primeira série de sonetos, por outro lado, é dedicada a um jovem, que alguns estudiosos

²² Para uma referência aos outros mitos que rondam a figura do dramaturgo, veja o artigo de Rosenthal, 1999. Para uma atualização sobre o estado das pesquisas sobre Shakespeare, consulte McDonald.

²³ Algumas peças contêm detalhes amorosos que, entretanto, não podem ser tomados como referências à vida pessoal do escritor.

identificam com o Conde de Southampton. Se ele não for o jovem desses sonetos, quem seria? Existem controvérsias acerca desse assunto e algumas questões sobre a ordem dos poemas, as circunstâncias da publicação, as tendências sexuais do poeta e, sobretudo, a especulação sobre a narrativa.

O tema da sexualidade de Shakespeare tornou-se um tabu tão grande, a ponto de estudiosos tentarem esconder essa controvérsia. Em seu artigo, Margreta De Grazia explora esse tema mostrando as adulterações feitas nos sonetos para “por um fim a esse segredo, alterando o sexo da pessoa amada e assim convertendo uma paixão homossexual ignominiosa em uma paixão respeitável heterossexual, mesmo que adúltera (36)”.

Shakespeare Apaixonado participa da tradição de enterrar o “segredo de Shakespeare”, ao mudar o destinatário do “Soneto 18” que, no filme, é dedicado a Viola e não ao jovem. Um dos fatos que contribuem para a ambigüidade é ter Viola se disfarçado de homem para se candidatar a um papel na nova peça de Shakespeare, já que não se permitiam mulheres no palco. Will se sente atraído por esse “jovem”, não reconhecendo nele a mulher que ama. Embora Viola esteja vestida em trajes masculinos no momento em que lê o poema, o filme deixa ambígua a possibilidade da homossexualidade do poeta, ao retratá-lo como um jovem comum, perdidamente apaixonado pela linda e rica jovem. Assim, apesar de algumas alusões ao mistério da sexualidade de Shakespeare, como a atração acima mencionada de Will por Thomas Kent – Viola disfarçada – que culmina com um beijo no barco, o amor retratado no filme se assemelha ao manifestado nos últimos sonetos, permitindo porém que a ambigüidade, parte do charme do filme, persista.

As narrativas míticas que se acumularam através dos séculos levaram muitos a descartar os fatos que os pesquisadores estabeleceram sobre a vida de Shakespeare em Londres e Stratford. Embora não se saiba muito sobre o homem, o que se conhece sobre a obra torna convincente a história do filho de Warwick que vai para Londres quando jovem e encontra seu caminho no mundo teatral, encenando, escrevendo e produzindo peças e poemas que capturaram a admiração do mundo. Assim, ao acreditar nas narrativas coloridas e sentimentais

que se referem aos anos que se seguiram à sua morte – que ele fazia discursos inflamados, que deixou Stratford fugido, que começou a trabalhar em Londres cuidando de cavalos e só mais tarde se juntou à companhia de teatro e se tornou seu principal dramaturgo – é possível dar uma face humana e celebrar a figura desse autor oriundo de uma cultura e um passado distantes.

II.

O segundo hipotexto evocado pelo filme é a existente controvérsia autoral em torno de Shakespeare, incluindo-se aqui a questão da autenticidade dos textos. Dois fatos recentes entram em consideração quando discutimos essa questão. Primeiro, um volume, que merece ser examinado quanto à legitimidade, publicado pelos que propõem que o Conde of Oxford seja o autor da obra de Shakespeare. Segundo, a reformulação recente do conceito de autoria, que nos lembra, a todo momento, que as obras de arte são produtos não do gênio de escritores individuais mas da cultura que os produziu.

Embora não se negue a existência de Shakespeare em seu papel como ator, questiona-se seu papel como escritor. Será que aquele homem do povo, com pouca instrução, seria capaz de produzir os textos cuja autoria é a ele atribuída? O argumento usado para levantar essa dúvida é que seria necessário alguém com cultura universitária, para escrever aquelas obras que tratavam do abuso do poder real, da hipocrisia política, da vaidade da Corte, da loucura dos monarcas e até de regicídio. Esse questionamento preconceituoso, iniciado desde 1700, resultou na proposição de candidatos para figurar como autores das obras que lhe são tradicionalmente atribuídas. Muitos nomes foram cogitados, desde Christopher Marlowe, William Stanley – Conde Derby – Ben Johnson, Thomas Middleton, Walter Raleigh e até a própria Rainha Elizabeth. Porém Francis Bacon e Edward de Vere, o conde de Oxford, são os favoritos. O que eles têm em comum é serem aristocratas e, conseqüentemente, mais cultos.

A contenda em torno de Christopher Marlowe, poeta e dramaturgo, é a mais antiga. Diz-se que ele foi morto esfaqueado numa briga de taverna em 1593. Entretanto há rumores de que não teria morrido

efetivamente e de que se tornaria um “ghost-writer”, escrevendo obras que seriam assinadas por Shakespeare. Segundo alguns, Marlowe era verdadeiramente um espião a serviço da Coroa. Porque fora eventualmente ameaçado, forjou-se seu desaparecimento, depois do qual ele ficou, durante alguns anos, escrevendo poesia e peças sob o pseudônimo de Shakespeare. Para provar esse argumento, Calvin Hoffman publicou um livro, *The Murder of the man that was ‘Shakespeare’* (1955), no qual aponta várias linhas e trechos de Marlowe ecoados, quando não citados literalmente, em Shakespeare.²⁴ Os Stratfordianos, que defendem Shakespeare como autor, entretanto, desconsideram essas semelhanças, argumentando que Shakespeare sempre se apropriava livremente dos seus contemporâneos e apontam uma grande diferença entre as obras dos dois autores, em termos da supremacia de Shakespeare na habilidade de retratar mulheres nas peças e escrever comédias. A solução para o impasse estaria em considerar que as obras tenham sido escritas em colaboração, em trabalho de equipe, tão comum nos tempos elizabetanos.²⁵ Marlowe, por ser um homem culto, seria o responsável por propor grandes temas, enquanto Shakespeare, o verdadeiro artista, entraria com a alma e o coração da “Merry England”.

Entre os anti-stratfordianos, o nome do filósofo e escritor Francis Bacon permanece em lugar de destaque na lista dos candidatos potenciais desde o século XIX. Os argumentos a seu favor se apóiam no seu alto nível cultural, em suas correspondências e memórias, e também em algumas outras coincidências. Embora indisputavelmente Bacon seja um homem culto e letrado, seu estilo se diferencia muito do de Shakespeare. Além disso, como o volume de sua produção é grande, fica difícil acreditar que ele tenha encontrado tempo suficiente para produzir também o trabalho atribuído a Shakespeare. Apesar da

²⁴ Um dos exemplos citados se refere à peça de Marlowe, *Tamburlaine*, que contém as seguintes linhas “Holla, ye pampered jades of Ásia/What, can ye draw but twenty miles a day?”. Em *Henry IV*, part II, de Shakespeare, as linhas são as seguintes: “And hollow pampered jades of Asia,/ which cannot go but thirty miles a day”. Em seu livro, Hoffman cita mais de 30 páginas com tais semelhanças.

²⁵ Michael Rubbo trata do assunto dessa maneira em seu filme *Much Ado About Something*.

fundação de um jornal onde as obras eram meticulosamente estudadas com o fim de se encontrar pistas que levariam a origem das peças a Bacon, não se chegou a uma conclusão convincente e a discussão ainda se encontra inconclusa nos meios acadêmicos.

Nos anos de 1930, surgiu o nome de Edward de Vere, o 17^o Conde de Oxford, contemporâneo de Shakespeare, como possível candidato. Por ser um nobre da Corte da rainha Elizabeth I, instruído e viajado, foi considerado o verdadeiro autor das peças de Shakespeare por Charlton Ogburn,²⁶ cujos argumentos se baseiam, entre outros, nos paralelos entre a vida do Conde e o material das peças.²⁷ O mito diz que o Conde de Oxford, por ser um aristocrata, não permitia que seu nome aparecesse à frente do teatro popular e que Shakespeare teria assumido a autoria das obras. Aparentemente o conde deixou de escrever muito cedo; segundo Ogburn, a razão foi ele ter continuado suas atividades de escritor sob o pseudônimo de Shakespeare. Assim como há argumentos em favor de Oxford como autor, defendidos pelos Oxfordianos, há os contra. Entre esses últimos, está sua morte em 1604, anterior à produção de *Macbeth* e de *The Tempest*, obras respectivamente de 1606 e 1611, cujos enredos dependem de eventos ocorridos também depois da sua morte: a invenção da pólvora (1605) e a circulação de panfletos sobre o Novo Mundo (1610).

Apesar de ter havido inúmeras indicações de candidatos para ocupar o lugar de Shakespeare, e essa polêmica estar longe de ter uma solução, nenhuma prova suficiente para descartar o Bardo de Avon como autor apareceu. O filme participa dessa controvérsia, ao apresentar o personagem Christopher Marlowe, em vários momentos, como o escritor/dramaturgo rival de Shakespeare, cujas obras são muitas vezes mencionadas e fartamente elogiadas pelos atores e pelo público em geral, como sugerem as cena do barqueiro que aspira ser

²⁶ Em novembro de 1974, na *Harvard Magazine*, Ogburn escreveu o artigo "The Man Who Shakespeare Was not (and Who he Was)", que discute quem era Shakespeare o homem, o ator e o escritor.

²⁷ Um exemplo seria a semelhança apontada entre Polônio (de *Hamlet*) e William Cecil, seu protetor.

escritor e aquelas em que os atores e donos de teatro mostram sua consternação pela notícia de sua morte.

Porém, o acontecimento que alimentou ainda mais a questão da autoria foi a reviravolta sobre o próprio conceito, nas últimas três décadas, reviravolta que trouxe mudanças na teoria e na crítica, afetando o estudo da literatura. A imagem romântica do artista como um gênio individual e transcendente foi substituída por um modelo de autoria mais amplo, baseado na cultura. Atualmente tem-se dado muita atenção às filiações institucionais e sociais do escritor, com o objetivo de identificar as condições e detalhes de sua participação numa comunidade discursiva. No passado, os estudiosos tentavam identificar os livros que o escritor teria lido ou os debates de que teria participado. Hoje descarta-se a noção de influência artística e considera-se, juntamente com as teorias relativas à re-escrita embutida em todos os textos, que são as figuras políticas e as práticas sociais específicas que contribuem para a criação do texto literário, mesmo quando essa relação não seja evidente. Essa é a análise que faz o “New Historicism”. Essa corrente crítica procura encontrar a reciprocidade entre o campo cultural e o artefato literário. Nesse sentido, tenta investigar como o texto dramático trabalha para transformar a cultura que o produz, insistindo na dispersão da responsabilidade pela criação da obra de arte. O autor torna-se um canal para o fluxo das forças culturais. Essa evanescência da agência individual coincide com uma verdade sobre o teatro: a sua natureza colaborativa, princípio pertinente a muitas áreas artísticas, cujo produto final resulta de um processo que envolve escritores, copistas, atores, censores, audiência e até a imprensa.

O filme participa também desse debate na medida em que apresenta a peça que está sendo escrita como um trabalho colaborativo. É Christopher Marlowe que, numa conversa de bar, dá suporte ao argumento de que foi ele o autor da maioria das peças, sugerindo o tema: “Romeu é... italiano. Sempre se apaixonando (...) Até que ele conhece a filha do seu inimigo. Seu melhor amigo morre em duelo com um irmão ou parente de Ethel (Norman, 36)”. Nessa mesma cena, fica clara a idéia de que os dramaturgos auxiliavam e criticavam as obras uns dos outros, num verdadeiro trabalho de equipe. Essa idéia é reforçada ainda pela proposta de Ned Alleyn, o ator, de inserir uma

nova cena na peça, entre o casamento e a morte de Julieta. Nesses e em vários outros momentos do filme, o processo colaborativo de criação é ilustrado e implicitamente defendido.

Mas o filme brinca um pouco com essa ambigüidade e não toma uma posição definida. Se, por um lado participa da idéia de um autor evanescente e considera as produções literárias de um autor como Shakespeare como condicionadas e determinadas pelas ações das forças históricas e sociais, o que descarta as noções simplistas de autoria e de responsabilidade artística, por outro lado deixa ainda pairando no ar a figura do autor romântico, de carne e osso, sofrendo as dificuldades da página em branco, nas cenas iniciais em que Will sofre de um bloqueio de escritor, escreve e reescreve seu nome e joga fora vários pretensos rascunhos de seu escritos.

Ao fazer isso, o filme deixa tênue a linha que separa a realidade da arte. Quando Will começa a escrever a cena da sacada, suas linhas são declamadas em *voice-over* enquanto somos transportados alternadamente para o quarto de Viola e para o palco, durante o ensaio. O modo como essas cenas se fundem sugere a indefinição dos limites entre a arte e a vida. Para o casal, as linhas vão adquirindo um sentido duplo, à medida que o poeta escreve a história de ambos. Assim como Romeu e Julieta, Will e Viola estão condenados a se separar tragicamente, o que é pré-figurado quando Viola, ao ler as linhas de Romeu, ao fim da seqüência da montagem, reconhece tristemente:

Receio que...

Por ser noite, tudo isso não passe de um sonho.

É bom demais para ser verdade. (Norman, 87)

III.

O terceiro hipotexto não citado claramente e que vai também se constituir no filme de John Madden é a própria história do teatro renascentista.

Nos anos em que Shakespeare viveu, Londres era o coração da Inglaterra e refletia todas as qualidades vibrantes da era elizabetana, centro que era da cultura e do comércio. Seus dramaturgos e poetas

estavam entre as principais figuras artísticas e literárias da época. A cidade tinha crescido enormemente. Foi nessa atmosfera que Shakespeare viveu e escreveu. Nela também viveram escritores como Marlowe, Greene, Lyly, Kyd e Peele que, apesar de enraizados no drama Jacobeano, produziram novos dramas e comédias, usando o estilo de Marlowe dos “blank verses”. Shakespeare ultrapassou-os, combinando as características do drama elizabetano com as fontes clássicas, enriquecendo a mistura com sua imaginação e habilidade.

Para incluir esse hipotexto, *Shakespeare Apaixonado* apresenta o personagem Will como parte do teatro da época, assim como faz alusão a personagens e figuras da era elizabetana. As pessoas reais e atores da época, que aparecem como personagens, são misturados a personagens ficcionais e mitos. Vemos Will, o personagem que representa o dramaturgo, negociando com os donos do teatro, ouvindo os atores, estando presente nos ensaios, e encenando a parte de Romeu. Will faz, inclusive, alterações na tragédia durante os ensaios e vêmo-lo também aceitando sugestões para o título da peça.

O cenário do filme permite aos espectadores uma visualização da época elizabetana, especialmente da cidade de Londres com seus teatros e habitantes. As filmagens aconteceram num jardim ao fundo dos estúdios, onde foram construídos dezessete prédios, incluindo dois teatros, um bordel, uma taverna, uma praça e o sótão onde vivia Shakespeare. Outros locais onde as filmagens aconteceram foram o “Broughton Castle” em Oxford, para a mansão de Viola, o “Hatfield House”, para o Palácio de Greenwich e o “Great Hall”, em Middle Temple, para o Banqueting Hall, em Whitehall. Por outro lado, as cenas no Tâmisa foram todas filmadas no próprio rio, e a praia, onde Viola consegue chegar sobrevivendo ao naufrágio, ao fim do filme, é a de Holkham, em Norfolk.²⁸

Não só o aspecto da cidade aparece como um hipotexto, mas também vários costumes e fatos relacionados ao mundo do teatro, a principal atividade cultural do período. Logo no início do filme, uma tomada panorâmica vai até o interior do teatro. Após exibir os detalhes

²⁸ *Heat*, 13 de fevereiro de 1999, p. 10-11.

da réplica – o telhado de palha, as galerias com os assentos para os espectadores abastados, o palco com suas portas para os bastidores, os alçapões, os dois pilares de suporte do telhado do palco, e o chão empoeirado da arena – a câmara focaliza finalmente um cartaz impresso, já rasgado e manchado, onde se lê o anúncio de um dos espetáculos. Essa introdução funciona como uma lição sobre a história do teatro elizabetano, referindo-se ao horário dos espetáculos, à localização dos teatro, a um grupo de atores. A essa tomada se segue uma outra, onde a câmara, em movimento rápido através do palco, chega aos bastidores, onde o dono do teatro, Henslowe, está sendo torturado. A imagem dessa tortura nos leva a vislumbrar as funções sociais exercidas por aqueles que circulavam no mundo do teatro. No desenrolar do filme, outras figuras e fatos da época elizabetana ainda são indiretamente apresentados: Burbage, o ator famoso, *Chamberlain*, o outro grupo de atores, a proibição para mulheres se apresentarem no palco, origem de muito do humor no filme, o fechamento dos teatros por causa da peste, e outros.

Segundo Robertson, o “affair” entre Viola e Will simboliza a união entre a política e a arte, que dominou no período elizabetano. Viola, como um duplo da rainha Elizabeth I, representa a política; Will, como William Shakespeare, representa a arte. Elizabeth I transformou a Corte num centro de atividade literária e artística e o filme credita à rainha esse empreendimento na cena em que Burbage diz:

O meste-sala nos despreza e acha que somos vagabundos, remendões, mascates da linguagem bombástica. Mas meu pai, James Burbage foi o primeiro a ter permissão de Sua majestade para criar uma companhia de atores, e extraiu dos poetas a literatura de sua época. A fama deles será a nossa fama. Que todos saibam, então, que somos intérpretes. Somos uma irmandade e seremos uma profissão. William Shakespeare tem uma peça. Eu tenho um teatro. O Curtain é seu. (Norman, 126-7).

Através dessa fala, e do uso da personalidade de Elizabeth I como modelo para Viola – a heroína que coloca a arte acima de tudo – *Shakespeare Apaixonado* também presta homenagem àquela que instituiu a atividade artística na Inglaterra.

Utilizando-se do recurso de evocar todos esses hipotextos na constituição desse grande e complexo hipertexto fílmico, sem nenhuma referência explícita, o filme retrata fielmente a Inglaterra Renascentista, os mitos que a circundam, a origem do drama inglês e ainda presta homenagem à sua grande rainha. A combinação do roteiro com a atuação de astros famosos retratando as figuras que faziam parte do emergente drama elizabetano contribui para o seu sucesso. Os espectadores participam prazerosamente desse processo de evocação, desvendando os “textos não verbais”, e reconhecendo indiretamente quanto os realizadores de *Shakespeare Apaixonado* se mostraram artífices na criação desse maravilhoso hipertexto.

Esse processo é definido por Robert Stam como “dialogismo textual”, que, em sentido bem abrangente, se refere às “possibilidades abertas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, o que incluiria a vida social e a história, “... a disseminação difusa de idéias” que se intercalam com o que é gerado pela “correntes poderosas da cultura(Stam, 64-65)”.

Os hipotextos citados nos capítulos 3 e 4, em forma de referência e evocação, exemplificados até agora, sofreram transformações através de operações como seleção, ampliação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, analogização, popularização e reculturalização. Ao realizar a transformação das declarações emitidas em diferentes contextos e em diferentes meios, o filme resultante absorveu e alterou os gêneros e os intertextos, apresentando-se finalmente em uma forma de gênero que não é a mesma dos seus hipotextos. É o que pretendemos mostrar com o capítulo 5, dedicado ao gênero do filme de Madden.

Capítulo 5

Gênero em *Shakespeare Apaixonado*

I.

Shakespeare Apaixonado, como anteriormente mencionado, entrelaça uma série de intertextos, literários e extraliterários, cada um com sua rede de conotações e implicações. Entre eles, destacam-se o texto verbal (dramático), *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, e sua performance, ou a *mise-en-scène* (texto teatral), que se entrelaçam ao texto filmico.²⁹ Esse entrelaçamento, caracterizado como uma verdadeira e complexa negociação intertextual, acaba por redundar na indefinição quanto ao gênero do filme. A primeira razão para isso é o fato de que o texto verbal predominante – a peça *Romeu e Julieta* – é caracterizado como uma tragédia; o filme, em contrapartida, apesar de terminar tragicamente para os protagonistas, é entremeado de comicidade, o que o definiria como uma comédia. A segunda é o fato de que *Shakespeare Apaixonado* apresenta características de dois sub-gêneros de filmes, agrupados por assunto, que são os “filmes de Shakespeare”³⁰ e os “heritage films”.³¹

²⁹ Uso os termos “texto dramático” e “texto teatral” como traduções ao tipo de linguagem do teatro referida por Keir Elam: o texto verbal (para ser lido) aqui traduzido como **texto dramático**, e a própria encenação, com todos os elementos da linguagem teatral (gestos, iluminação, diálogo, cenário, etc) aqui traduzido como **texto teatral**. **Texto filmico** é o próprio filme, visto como um texto.

³⁰ Usei o termo entre aspas porque, apesar de ser de uso comum, é inadequado. É óbvio que Shakespeare não fez filmes. O termo é usado, de modo geral, para se referir a filmes adaptados das peças de Shakespeare.

³¹ Não existe, em Português, uma tradução para “heritage films”, termo que designa um tipo específico de filmes produzidos na Inglaterra.

Segundo Patrick Cattrysse, podemos classificar as adaptações filmicas de duas maneiras: ou como tradução inovadora (que altera o gênero da obra original) ou conservadora (que o absorve). Para essa classificação, Cattrysse leva em conta o tratamento de gênero adotado pelo cineasta que, ou conserva o gênero da obra literária original, ou transporta-a, durante o processo, para um outro gênero. Como existem gêneros que podem ser compartilhados pela literatura e pelo cinema (comédia, tragédia e melodrama), o cineasta pode optar por conservá-los, ou por alterá-los (traduzindo para um outro gênero comum aos dois meios, ou ainda traduzindo para um outro gênero, específico do cinema). Em *Shakespeare Apaixonado*, aqui considerado como um hipertexto, não existe **um** texto original que será traduzido/adaptado para o cinema. Como ilustrado nos capítulos anteriores, existem vários hipotextos que, transformados, não necessariamente no gênero, vieram a constituir-lo. Por essa razão, podemos dizer que adaptação não se encaixa na caracterização feita por Cattrysse.

Mas os filmes em geral – e, por extensão, também as adaptações – podem ser reunidos em grupos com características comuns. Quando nos referimos a “Shakespeare no cinema” ou “Filmes de Shakespeare”, geralmente estamos tratando de adaptações fílmicas de peças de Shakespeare, pois já existe um campo de estudo consolidado, como provam as várias publicações na área e os congressos dedicados especificamente a esse assunto.³² Entretanto, *Shakespeare Apaixonado* também se refere ao passado e, de acordo com alguns teóricos,³³ filmes referentes ao passado, principalmente da Inglaterra, podem ser classificados como “heritage films”.

³² Cito, como exemplo, o congresso realizado em Málaga em 1999 (Shakespeare on Screen: the centenary Conference), o artigo do Kenneth Rothwell (Is it Shakespeare? *Literature/Film Quarterly*) e outros em números dessa revista especialmente dedicados aos filmes de Shakespeare. Além disso, estudiosos como Lynda Boose, Richard Burt, Douglas Brode, Stephen Buhler, Mark T. Burnett, H.R. Coursen, Anthony Davies, Peter Donaldson, Kathy M. Howlett, Russell Jackson, Jack Jorgens, Courtney Lehmann e Kenneth Rothwell têm produção consolidada sobre o assunto.

³³ Ginette Vincendau, Claire Monk, Robert Murphy e Andrew Higson.

Partimos, portanto, da hipótese de que *Shakespeare in Love* é um “filme de Shakespeare” e, ao mesmo tempo, um “heritage film”. Depois de um estudo sobre cada um desses “gêneros”, vejamos como o filme se comporta.

II.

Desde o surgimento do cinema, muitos filmes se propuseram a uma representação do texto shakespeariano nesse novo meio artístico. O efeito sobre a percepção que se tem das peças e o modo como vêm sendo traduzidas/adaptadas para o cinema tem sido foco de discussões. A princípio, formaram-se duas correntes. Os shakespearianos mais radicais consideraram que os filmes, por serem baseados na imagem, jamais fariam justiça, em sua “tradução”, à linguagem do escritor. Outros já viram no novo meio uma maneira de “traduzir” criativamente os temas existentes nas peças. A princípio, esses filmes formariam um gênero distinto por suas características próprias: usar as palavras, personagens e o enredo das obras; fazer parte da história da performance do Bardo; usar linguagem diferente da dos diálogos tradicionais de Hollywood, e se distinguirem como obras de “prestígio” (Keyishian, 2000). Porém, aos poucos, os limites desse gênero específico foram se diluindo e já em 1977, Jack Jorgens analisava os filmes de obras de Shakespeare dentro das formas de gênero tradicionais,³⁴ e hoje verifica-se que analisá-los como um gênero distinto tornou-se quase impossível.

Entretanto, embora Jack Jorgens encaixe-os dentro de categorias hollywoodianas, ele os analisa segundo os modos pelos quais as peças podem ser adaptadas: teatral, realista e fílmico. Sem impor nenhum juízo de valor, ele sugere que esse último, que usa o poder do filme para contar uma história, “superando as formas do mundo exterior – como espaço, tempo, causalidade – e acomodando os eventos às formas do mundo interior – como atenção, memória, imaginação e

³⁴ Em sua análise, ele caracterizou *Macbeth* (Orson Welles 1948) como filme expressionista, *Julius Caesar* (Mankiewicz, 1953) como filme de gangster, e assim por diante.

emoção (11) "seria o modo mais fiel ao efeito dos versos dramáticos de Shakespeare. Jorgens ainda aponta para outro tipo de caracterização, de acordo com o tipo de tratamento dado à distância entre o filme e o texto original – apresentação, interpretação e adaptação – comparando a adaptação/apropriação que os cineastas fazem dos textos de Shakespeare com a que o próprio escritor fez dos textos de outros autores.

Russ McDonald (2001) faz um histórico das adaptações fílmicas de Shakespeare, contrapondo duas correntes: Realismo (Zeffirelli, Branagh) e o estilo audacioso e experimental de outros cineastas (Orson Welles, Akira Kurosawa e Grigori Kozintsev). Faz menção às produções para a televisão, as produzidas pela BBC e também às produções teatrais filmadas. Dá especial distinção aos filmes do fim do século XX e início do XXI, quando os cineastas tendem a modernizar o texto conhecido, tornando-o contemporâneo. Cita os casos em que o texto sofre cortes expressivos, mas a linguagem original é mantida (Baz Luhrman e Michael Almereyda). Embora sua obra tenha sido publicada após a exibição do filme *Shakespeare in Love*, este não se encontra ali listado.

Russell Jackson (2000) constata que dois caminhos para as adaptações das peças de Shakespeare têm sido seguidos: conservador e radical. O primeiro adota ao máximo características da estrutura e da linguagem da peça, adaptando-as às regras do cinema "mainstream" que são edição continuada, clareza dos personagens e da história, e inteligibilidade dos diálogos. O segundo caminho usa a capacidade do cinema para justapor imagens e elementos narrativos, sobrepor um elemento da narrativa sobre o outro, mudar ponto de vista e registro e romper com a idéia de um mundo coerente, substituindo as formas e os métodos originais (16).

Douglas Brode (2000) argumenta que o cinema shakespeariano é o único sub-gênero do filme narrativo que permanece no centro de um debate contínuo sobre o direito de existir. Segundo ele, as opiniões de estudiosos são antagônicas: há os que consideram que o texto shakespeariano deve servir apenas para leitura, meditação e discussão, e os que defendem que as peças foram feitas para ser vistas, razão pela qual nunca foram publicadas durante a vida de Shakespeare.

Para os teóricos mencionados acima, todas as categorias são limitadas, seja por serem descritivas e não avaliativas; seja por conservarem uma divisão entre disciplinas de literatura, teatro e cinema; ou por não irem fundo no processo de recriação. Porém todas elas estão ligadas, de um modo ou de outro, aos filmes que têm relação com a obra de Shakespeare.

Daniel Rosenthal (2000) aponta para a abrangência da área que inclui não só as adaptações, na maioria em língua inglesa, das tragédias, histórias e comédias, que usam o texto como roteiro, mas também o que ele chama de “variantes”, caracterizadas como as que conservam o enredo e os personagens, sem usar a linguagem ou o cenário e que se adequam para se encaixar dentro das características dos mais variados gêneros.³⁵ Ele inclui ainda dois grupos: um, de peças que foram poucas vezes adaptadas, e outro, em que analisa como o material de algumas peças foi incorporado a roteiros originais, a maioria deles filmada nos bastidores dos teatros.

Em *Shakespeare Apaixonado*, John Madden não adapta para o cinema uma única peça de Shakespeare e o filme não se enquadraria, portanto, no primeiro grupo apontado por Rosenthal. Porém, como em vários outros filmes, o cineasta coloca o dramaturgo como personagem principal, e incorpora o material shakespeariano, usado como hipotexto, a um roteiro original.

III.

O cinema inglês deu muita ênfase a uma espécie de filme baseado no “quality costume drama”, comprometido com o modo como a herança e a identidade da Inglaterra – “Englishness” – deveriam ser compreendidos. Esses filmes, encenados no passado, em reconstruções do período detalhadas e visualmente espetaculares, contam a história dos costumes e das propriedades e oferecem alguns emaranhamentos românticos transgressivos das classes altas (Higson, 1995).

³⁵ Westerns, melodramas, suspense, musicais, filme de horror e até ficção científica.

Filmes relacionados ao passado vieram recebendo rótulos ao longo do tempo: drama de costumes, filmes de período, e finalmente “heritage filmes”. Apesar de existirem desde o cinema mudo, só recentemente se tornaram mais visíveis, graças ao interesse, desenvolvido nos anos 80, em promover uma identidade nacional mítica o que afetou a indústria do turismo e o cinema. Para isso, selecionaram-se elementos do passado nacional – paisagens pastorais, casas de campo e jardins, casas majestosas, igrejas, castelos e outros edifícios de interesse histórico – que foram então usados para remodelar a identidade britânica, priorizando a perpetuação da tradição. Isso resultou na consolidação da “indústria da heritage” em termos históricos que, além de mostrar uma imagem decorativa desses elementos, ainda promove formas específicas de cultura que essas instituições representam.

Essas produções, predominantemente britânicas, localizadas no passado, focalizando momentos da glória e da história nacional da Inglaterra como a era Elizabetana e o século XIX, retratam pessoas e eventos historicamente significantes ou adaptam textos literários famosos. Em qualquer dos casos sempre se apresentam como parte da herança cultural ou literária da Inglaterra, o que os marca como produção de prestígio. Nele se incluem os filmes da dupla Merchant/Ivory, dramas de costume, adaptações de Shakespeare e séries de adaptações de romances do século XIX. Uma produção dessas sempre usa atores respeitados, ligados ao teatro.

Nos anos 80 e 90, diferenciados pelo assunto, fonte, pessoal de produção e elenco, os filmes foram rotulados de “heritage films” por serem contemporâneos à “indústria da heritage”, em que se deu ênfase ao cinema nacional, à identidade cultural e nacional. Assim como a própria indústria do patrimônio, esses filmes antecipam uma imagem da nação especificamente burguesa e nostálgica. Segundo Higson (1995) essa é a crítica que se faz a essa espécie de filme: serem apolíticos por negociarem a Inglaterra – não a Grã Bretanha – e abordarem, de maneira romântica, a comunidade e o caráter nacional, encobrendo assim as contradições e injustiças. Essa abordagem, segundo ele, impede a mudança social, já que o passado, considerado um ideal irrecuperável, aponta o presente como falho e evidencia a supremacia dos valores e modos de vida perdidos. A ênfase nos detalhes, vestuário,

mise-em-scène faz com que os filmes sejam mais lentos, e sugere que a imagem do passado seja mais importante do que os atos e desejos individuais na narrativa. Desse modo, o gênero cria seu próprio senso de realidade e assim valoriza a autenticidade especialmente no cenário e nos “props”, na certeza de que a aura dos objetos históricos comunique os valores imutáveis, a verdade essencial e a superioridade do passado.

Para Higson, portanto, “heritage films” constituem um gênero ou sub-gênero inglês cujos filmes, além de lidarem especificamente com material inglês, são incorporados ao patrimônio britânico. Isto faz do gênero um elemento importante do cinema nacional, fora das convenções de Hollywood em termos de forma, conteúdo e estilo, devendo suas características formais e até uma certa teatricalidade a outros elementos do patrimônio nacional, como a literatura. Para ele, certos dramas de costumes ingleses do período parecem articular uma celebração conservadora e nostálgica dos valores e estilos de vida das classes privilegiadas. Tanto os dramas de costume como os “heritage films” se preocupam com a descrição do passado porém, o primeiro investiga-o e o segundo o celebra. Em resumo, “heritage film” se refere ao cinema de costumes (Vincendeau, 2001) produzido nos últimos 20 anos, adaptado de obras literárias ou textos canônicos ingleses, ou que descreve algum aspecto da Inglaterra antes da 2ª. Guerra. Mesmo que não sejam baseados em obras literárias, os filmes recorrem a uma herança cultural popular que inclui figuras e momentos históricos, assim como música e pintura. O termo, invenção recente, emergiu num contexto cultural particular para servir a um propósito especial: a commodificação do passado, produto de uma economia que veio a se chamar “indústria da heritage”. A diversidade de categorizações indica a diversidade e riqueza dos filmes que esse rótulo identifica.

O filme de John Madden não se enquadra perfeitamente dentro da definição de “heritage film” aqui exposta. Apesar de se referir ao passado, contar a história de um personagem importante da literatura inglesa, e mostrar propriedades consideradas patrimônio cultural da Inglaterra, ele não teve origem em uma obra literária.

IV.

Assim como os artistas do Renascimento roubaram dos clássicos material dramático para usar em suas obras, *Shakespeare Apaixonado* é um palimpsesto de peças dentro de peças e um acoplamento furtivo de figuras históricas e ficcionais. Diferentemente dos “heritage films”, que preferem adaptar obras canônicas da Literatura inglesa, e diferentemente dos filmes de Shakespeare, que normalmente adaptam obras desse autor, o filme não adapta nenhuma obra particularmente, mas procura retratar o passado da Inglaterra, especificamente da era elizabetana, ajudando a recriar a sua identidade nacional.

Podemos portanto dizer que o filme de John Madden exemplifica a complexa negociação intertextual no que diz respeito também a gênero cinematográfico.

Esse capítulo partiu da hipótese de que o filme *Shakespeare Apaixonado* se encaixaria ao mesmo tempo em dois gêneros (ou sub-gêneros): o dos filmes de Shakespeare e o dos “heritage films”. Após breve definição e histórico desses dois sub-gêneros, verificamos que o filme não pode ser caracterizado completamente nem em um nem em outro grupo. Sabemos, entretanto, que o estudo dos gêneros é flexível, e que é preciso reconhecer que as fronteiras são construtos artificiais. Como mencionado acima, o filme se apropria de algumas características dos filmes de Shakespeare, como por exemplo, adaptar para o cinema, pelo menos em parte, uma das peças, *Romeu e Julieta*, embora use esse material para criar um roteiro totalmente original. O filme tem também algumas características dos “heritage films”, como ser localizado no passado e contar a história de um personagem importante da literatura nacional, porém não usa, como origem, nenhuma obra literária canônica específica. Assim o filme deixa de ter um gênero definido e passa a pertencer superficialmente a vários gêneros.

Shakespeare Apaixonado zomba deliberadamente de uma série de convenções características do gênero “heritage” em dois aspectos. Primeiro, descarta o tratamento reverente ao passado que, no filme, é usado não para ser venerado mas para servir de entretenimento e espetáculo. Segundo, desconsidera a fidelidade ao período histórico e a obediência ao canônico, seja ele histórico ou literário. O filme é fiel

ao período elizabetano apenas no cenário. Usa elenco que pertence ao repertório dos “heritage Films” (Simon Callow, Judi Dench e Colin Firth). Embora o figurino seja teatral, o que daria a impressão de fidelidade, as cores são mais vivas, num sinal de a-historicidade. Assim, enquanto favorece uma abordagem histórica, o filme satiriza-a ao mesmo tempo (Gibson, 2002).

O foco também é totalmente diferente dos outros filmes de Shakespeare por dar suporte ao argumento de Harold Bloom: o filme re-inventa Shakespeare como humano, enquanto problematiza o conceito de autoria. Re-inventa também o passado renascentista, partindo da indústria de “heritage”, marcada pela reconstrução do *The Globe* e pelo plano para reconstruir o *The Rose*. Alimenta-se do interesse pela era elizabetana, já contemplada pelos livros de David Starkey³⁶ e combina figuras históricas, astros internacionais, figurino cuidadoso e a mística do período elizabetano. Todos esses fatores colaboram para o sucesso da obra de John Madden, seja como filme Heritage ou como filme de Shakespeare.

Porém o filme se dirige à audiência de modo diferente tanto dos “heritage film”, como dos filmes de Shakespeare, pois o espectador entra no jogo da ficção histórica. O filme exige dele não apenas consumismo, mas também o papel de cúmplice, levado que é a participar do processo de criação.

Podemos dizer que o gênero de *Shakespeare Apaixonado* é um gênero híbrido, combinando e exibindo elementos do gênero “heritage” e dos “Filmes de Shakespeare”, com empréstimos conscientes de outros gêneros: comédia, “slapstick”, peça dentro da peça, e a convenção dramática de que os amantes estão fadados a se separarem.

Alguns resenhistas apontaram o filme como uma comédia romântica.³⁷ Sabemos que essa foi uma das formas preferidas por

³⁶ *Elizabeth* e *The Stuart Court*, 2000; *The Reign of Henry VIII: personalities and Politics*, 2001; *The Private Life of Henry VII, Monarchy I: the early king* e *Monarchy II: The Tudors and Stuarts*, 2002; *Six Wives: The Queens of Henry VIII*, 2003 e *The History of the British Monarchy* (a ser publicado em 2005).

³⁷ Blackwelder, Gallagher e outros.

Shakespeare para suas comédias, sendo a peça *Much Ado About Nothing* o melhor exemplo, por conter todos os três requisitos principais para essa espécie de drama: existência do amor verdadeiro; a idéia de que existe a “outra metade da laranja” e que, se a encontramos, experimentamos o verdadeiro amor; e a idéia de que o romance vence todas as barreiras.

Se a história de amor entre Romeu e Julieta e a história real de Will e Viola podem ser tão entrelaçadas, o filme também é uma história de amor. É como uma comédia romântica sobre um jovem confuso, Will Shakespeare, que, ao ser contratado para escrever uma comédia que alimentasse a rivalidade entre os dois teatros, descobre em Viola, sua musa, a cura para o seu bloqueio de escritor. Um romance nasce entre os dois e, enquanto floresce, a tragédia iminente transforma a comédia “Romeu e Ethel, a filha do pirata”, em algo completamente diferente: através de uma profusão de escrita, atores confusos, produtores em dúvida e um noivo envergonhado.

Shakespeare Apaixonado pode ser visto como um composto complexo em suas tramas dignas do próprio Shakespeare (romance, tragédia, sexo, “slapstick”, luta de espadas, tudo isso intercalado por partes do enredo e algumas alusões a outras peças). Segundo Blackwelder, o filme é uma obra prima, uma comédia romântica que faria Shakespeare se orgulhar (Blackwelder, “Tom Stoppard...”).

Parte III

Adaptação como reciclagem

De acordo com o exposto nos capítulos anteriores, as adaptações filmicas podem portanto ser analisadas de várias maneiras. Podemos considerar que o filme adaptado seja uma tradução, e a análise cairá na investigação do processo de “adaptation proper”, como a proposta de Brian McFarlane.³⁸ Podemos também considerar o filme como um hipertexto, e a análise consistirá da verificação, segundo a proposta de Robert Stam,³⁹ de como cada hipotexto foi transformado – citado ou simplesmente evocado – para compor um hipertexto complexo, a adaptação. Nessa terceira parte, porém, pretendo ir além dessa esfera e analisar o filme *Adaptation*, traduzido no Brasil simplesmente por *Adaptação*, não como tradução, nem como hipertexto, mas, segundo James Naremore, como parte de uma teoria geral de repetição. Esse autor pretende que o estudo da adaptação, atualmente em deslocamento das margens para o centro dos estudos contemporâneos de mídia, seja “associado, na era da reprodução mecânica e da comunicação eletrônica, ao da reciclagem, do ‘remake’ e de toda forma de recontar (Naremore, 2000, 15)”.

³⁸ Ver a esse respeito o trabalho “Adaptação Criativa: *As Horas*, de Stephen Dalry”, de minha autoria. *Claritas*, 11, 2005.

³⁹ Ver a esse respeito o trabalho de minha autoria, ainda não publicado, intitulado “Lendo e re-escrevendo o passado: *Shakespeare Apaixonado*”.

Capítulo 6

Um outro tipo de adaptação?

Antes de tentar exemplificar a inserção do filme dentro dessas possibilidades mais recentes, geradas pela cultura, faz-se necessário um breve resumo das obras que ilustram o processo proposto por Naremore. Susan Orlean escreve um romance não-ficcional, *The Orchid Thief*, adaptado de um artigo seu, do *New Yorker*, sobre o roubo de uma orquídea rara (*ghost orchid*). A pesquisa de Orlean para escrevê-lo inclui uma viagem à Flórida, com o fim de investigar a história de John Laroche, o colecionador de orquídeas, preso por roubá-las de uma zona de preservação, pertencente aos índios Seminoles. A escritora passa algum tempo acompanhando Laroche e explorando o mundo estranho dos fanáticos criadores de orquídeas, o que resultou no livro, que veio a se tornar um *best-seller*. Em 1998, o escritor Charlie Kaufman é comissionado pela presidente de produção da Columbia para adaptar esse romance. No roteiro, o escritor torna-se personagem, também contratado para a mesma tarefa,⁴⁰ mas aqui suas tentativas se misturam às experiências de Susan Orlean, também tornada personagem. Enquanto aquele luta em vão para produzir seu *script*, Donald, seu irmão gêmeo,⁴¹ personagem totalmente ficcional, surge também escrevendo o roteiro de um filme de suspense, seguindo o modelo tradicional

⁴⁰ No texto, estou usando Charlie para me referir ao personagem do filme, cujo papel é representado pelo ator Nicolas Cage, e Kaufman para me referir ao escritor na vida real, que escreveu o roteiro de *Adaptation*.

⁴¹ Nicolas Cage também faz o papel de Donald.

preconizado pelo especialista Robert McKee.⁴² Bloqueado e à procura de uma saída que o liberte, Charlie se dirige a Nova York para encontrar a autora do livro. Como o encontro se frustra, Charlie decide então participar, a conselho do irmão, de um seminário sobre roteiros, apresentado pelo próprio McKee que, ao vê-lo desesperado com o terrível bloqueio, aconselha-o a dar um “final grandioso” ao filme. Ainda imobilizado pelo bloqueio e por sua timidez, Charlie solicita ao irmão ajuda para finalizar o *script* e entrevistar a escritora. Após a entrevista, os irmãos percebem no ar um certo mistério envolvendo Orlean. Por isso a seguem, e descobrem que ela e Laroche, além de estar tendo um caso, estão cultivando a orquídea para fabricar drogas. Flagrado espionando o casal, Charlie é capturado e levado para o pântano, onde pretendem matá-lo. Donald aparece para resgatá-lo, mas é morto num acidente de carro.

Essa é a história do filme, cujo “final grandioso” e o enredo vão muito além do que é contado no livro, um relato em primeira pessoa, quase documental, sobre a pesquisa de Susan Orlean, envolvendo Laroche, sua vida, e as muitas narrativas e mitos em torno das orquídeas e da própria região da Flórida. Para narrar a sua história, o filme se move habilmente entre três tempos: o presente no qual Charlie tenta escrever seu roteiro; o passado recente, isto é, três anos antes, quando Susan Orlean faz sua pesquisa para escrever o livro que Charlie está tentando adaptar; e o passado distante, dois anos antes disso, quando John Laroche é pego em flagrante. À medida que o filme se desenrola, os três tempos se transformam em cenas do roteiro que Charlie está escrevendo. Assim, além de interligar os três tempos, o filme acaba por entrelaçar as três histórias, a do roteirista, a da autora do romance e a do assunto do livro. Visualmente, o filme mostra três mundos distintos: o mundo de Charlie (Nicolas Cage) em Los Angeles, o mundo de Orlean (Meryl Streep) em Nova York, e o mundo de Laroche (Chris Cooper), na Flórida. Cada um desses mundos foi filmado de maneira diferente. Às paredes do quarto de Charlie, por exemplo, um local de

⁴² Na vida real, Robert McKee é especialista em roteiros e costuma ministrar seminários sobre esse assunto. No filme seu papel está nas mãos de Brian Cox.

solidão e depressão onde o sol nunca brilha, foi dada a cor branca, porque a idéia era refletir o vazio da sua vida, seu mundo totalmente destituído. Em contrapartida, o mundo de liberdade do floricultor era totalmente diferente, exigia tons mais vivos. A idéia era transmitir visualmente o verde e o senso tropical do sul da Flórida, assim como o calor e a umidade. Já o terceiro cenário sugere o “habitat” de Orlean, através de cenário mais tradicional. O filme se desloca entre essas três visões e depois se dirige para o pântano, onde os três mundos se fundem, e cujas imagens sugerem a condição claustrofóbica e desorientadora do lugar. (Hart, 2002).

Atendo-nos à história contada no filme, verificamos que esse foge completamente dos parâmetros de uma adaptação fílmica tradicional, por extrapolar o que está contido no livro. Além disso, apresenta personagens que, com exceção de Donald, são pessoas da vida real que, no entanto, são todas ficcionalizadas, isto é, o que se narra delas, embora seja, de certo modo biográfico, é também uma ficção. Não é possível pois demarcar os limites entre a realidade e a ficção: a representação dos fatos da reportagem de Susan Orlean se incorpora à das possibilidades imaginativas do roteirista.

O livro de Susan Orlean não é um livro de ficção. É um relato romanceado sobre orquídeas, baseado em fato real: um roubo acontecido numa reserva da Flórida. O material para o livro/reportagem é obtido através de entrevistas da escritora com o próprio John Laroche e de pesquisa sobre as orquídeas e sobre a Flórida, como se pode depreender da bibliografia mencionada ao fim do livro. Como transformar um livro sobre flores em um filme de Hollywood? O verdadeiro Charlie Kaufman responde a essa pergunta escrevendo um dos roteiros mais excêntricos e originais dos últimos tempos. Em entrevista, ele confessa ter lido e gostado do livro, e aceitado a tarefa de adaptá-lo, sem contudo antever as dificuldades que encontraria.⁴³ Assim, ao se iniciar com Nicolas Cage no papel de Charlie (que representa o verdadeiro Kaufman), vagando pelo cenário de seu filme anterior (*Being John Malkovitch*), lutando para adaptar para a tela o livro de Susan Orlean, e proclamando o desejo de que sua obra não

⁴³ www.chasingthefrog.com/reelfaces/adaptation_interview4.php

fosse artificialmente conduzida pelo enredo, o filme está sendo biográfico. É também biográfico porque todos aqueles que têm relação com o processo de criação ali se encontram configurados em sua mente: ele próprio, a autora do livro, o ladrão de orquídeas, o especialista em roteiro, a chefe da Produção e outros. Porém todos, como mencionado, são ficcionalizados. Desse modo, apesar de retratar pessoas e fatos da vida real, o filme vai além disso e inclui fatos imaginários que teriam acontecido depois da publicação do livro.

Na vida real, Susan Orlean é escritora do *New Yorker*. No filme, ela é ainda escritora de uma revista literária conceituada, porém, graças às mentes inovadoras do diretor e do roteirista, a semelhança entre as duas termina aí. Depois de pronto o roteiro, seu agente advertiu-a sobre as prováveis reviravoltas que aconteceriam no filme que, segundo ele, eram como “transformar orquídeas em tulipas”. A princípio, Susan gostou da idéia, mas sugeriu que seu nome fosse trocado. Porém, como se tratava de uma espécie de experiência, convenceram-na a concordar em se tornar também protagonista. De acordo com seu próprio depoimento, quando viu o filme pela primeira vez, achou estranho: “Não era como se (...) estivesse vendo alguém fazendo uma personificação de mim” (...). Ao ouvir a *voice over* –com material diretamente retirado do livro – “parecia que não era eu que as tinha escrito”. “Em sua maneira esquisita”, ela afirma, “as palavras contavam a história do livro”. E o que mais a impressionou foi que, depois de ver o filme, ela compreendeu melhor o seu próprio livro, entendeu sobre o que ele era: “uma espécie de meditação sobre a paixão”. Entretanto, Susan finaliza, “o livro é bem diferente do filme, o que é muito bom. Cada um é um ser em si. (...) Quando alguém trabalha com o seu material, o que você está vendendo é uma opção. (...) Eu tive sorte porque gostei do que aconteceu com o livro, mas ainda assim penso que existem bons livros cujos filmes são ruins e filmes bons feitos de livros ruins. Mas ali era diferente, porque ali estava o meu nome.(...) Mas eu confiei nas pessoas que trabalharam no roteiro e sinto tudo como uma aventura. Felizmente uma boa aventura (Clarke, ‘The Power’, 2002)”.

Charles Steward Kaufman (Charlie Kaufman) também é escritor na vida real e, após escrever para a televisão, fez o roteiro de *Being John*

Malkovich. Segundo ele, apesar de ter gostado do livro de Susan Orlean e ter aceitado o trabalho de adaptá-lo para o cinema, entrou realmente em pânico sem saber como fazê-lo, e chegou a ficar deprimido e apavorado porque as pessoas esperavam pelo resultado. A semelhança de Kaufman, o escritor, com Charlie, o personagem solteirão, que tem um irmão gêmeo, também termina aqui. Não houve entrevista com Susan Orlean e nem com John Laroche; nem perseguição nos pântanos da Flórida, nem seminário de McKee. A falta de traquejo de Charlie com as pessoas, seu desejo de sempre voltar para o quarto escuro onde escreve, sua própria aversão a si mesmo atrás da qual a auto-estima está sempre espreitando, sua dificuldade em tratar com as mulheres, tudo isto é pura ficção.

A idéia do escritor que mistura a imaginação com a realidade não é nova. O que é novo nesse filme é o cuidado obsessivo com o qual Kaufman e Spike Jonze, o diretor, trabalham essa idéia. Para dramatizar sua própria luta, Kaufman cria um personagem que se divide em dois, gêmeos idênticos, nenhum deles à sua imagem e semelhança: o primeiro, um roteirista de sucesso, mas nervoso, inseguro, determinado a evitar as convenções de Hollywood; o outro, menos inteligente, um escritor amador, não muito consciente, que não apenas abraça essas convenções, mas ainda é reconhecido. Enquanto Charlie luta contra o bloqueio de escritor e sofre procurando uma maneira nova de adaptar, Donald, sem esforço, produz um derivativo medíocre do filme de suspense hollywoodiano, do qual a indústria imediatamente se apossa. Charlie e Donald podem até representar dois lados da personalidade criativa de Kaufmann: um artista introvertido e um comerciante extrovertido.

Porém a história da luta de Charlie Kaufman para adaptar o livro leva ao título do filme: *Adaptation*. Na realidade, a grande ironia reside no fato de que o assunto do filme se resume na inabilidade, na própria incapacidade de adaptar o livro, mas ele é, ao mesmo tempo, a sua adaptação. Porém, como anunciada pelo próprio personagem Charlie, é uma adaptação fracassada. A tarefa de adaptar é considerada impossível desde o início do filme, quando ele admite que não tinha tido um único pensamento original. Fazendo um paralelo com o verdadeiro Kaufman, Charlie, a despeito do desejo de escrever um

roteiro sem as convenções tradicionais de Hollywood, acaba descobrindo que, sem elas, está completamente perdido. Assim, *Adaptation*, que é a história de Charlie, é também a história da luta de Kaufman para adaptar *The Orchid Thief*. Mas para entender a sua própria luta, “foi preciso transportar-se para dentro da história atrás da história da história (Goldsmith, 101)”. O filme é tão imprevisível que o espectador se esquece de que o roteiro é uma desculpa por não ter dado conta de adaptar “verdadeiramente” o livro de Orlean para o cinema. E o mais imprevisível ainda é o modo como Kaufman constrói seu filme: fazendo tudo que ele insiste que não deve ser feito, isto é, usando elementos de romance e suspense, além de personagens que crescem, se desenvolvem e aprendem durante o desenrolar da trama.

Assim, *Adaptação* é, com certeza, uma adaptação fílmica, mas uma adaptação que não segue nem os modelos tradicionais de Hollywood, nem as regras de McKee, nem as sugestões de teóricos. O filme é definitivamente uma adaptação em sentido metafórico, uma mistura de várias formas de contar, o resultado do provérbio popular, “Quem conta um conto aumenta um ponto!” Vejamos, então, como o filme pode ser analisado assim.

O *Webster* define adaptação como o ato ou processo de adaptar ou como ajuste às condições ambientais. O filme pode ser lido como o processo de adaptar, de reescrever em uma nova forma. Ao traduzir da literatura para o cinema, ao contar a história das orquídeas e de Jonh Laroche em um outro sistema semiótico, o filme está adaptando no sentido tradicional da palavra adaptar.

Mas o filme também pode ser lido como um ajuste (dos personagens) às condições ambientais, assim como as flores se ajustam, através do processo de mutação, na tentativa de sobreviver. Ou como a mudança que ocorre na relação entre as pessoas e as coisas, na própria adaptação a que as pessoas estão freqüentemente sendo submetidas.

Primeiro temos Laroche, no livro e no filme, personagem cômico e bonachão, até o momento em que um evento trágico acontece em sua vida. A partir daí, ele se torna muito mais real, uma espécie de pessoa pensativa, introspectiva, em contraste com seu personagem bulhoso e arrogante (Simon, 2003). No livro (e talvez na vida real), seu

interesse muda constantemente, mas, no filme, ele acaba completamente ligado a Orlean, ensinando a ela tudo sobre as orquídeas e até tendo um caso com ela. A Orlean do filme também se transforma: de escritora séria e sofisticada da vida real, passa a se interessar apaixonadamente por algo. Passa do estado de auto-pressão silenciosa que se infligia, como personagem, a princípio, para o estado de dúvida, depois para o estado de paixão e daí para um estado de raiva quase assassina, ao fim do filme.

Porém é o relacionamento entre Laroche e Orlean e seu interesse comum pelas orquídeas que leva o filme a introduzir temas maiores, um dos quais traz à tona as experiências de Darwin. Nessa hora, adaptação é uma metáfora, definida não apenas como o processo de levar um livro para as telas, mas também como o processo de mutação/adaptação, realizado pelos seres vivos (flores e humanos) ao longo da vida. No nível pessoal, Laroche convence Susan de que lhe falta uma paixão como a dele na vida. Por extensão, essa necessidade atinge Charlie que luta para permanecer fiel à sua visão, mas precisa ao fim se adaptar. Precisa adaptar o livro e adaptar-se ao mundo a sua volta. Para fazer ambas as coisas, ele precisa violar, violar o livro, o que ele faz à medida que viola a si mesmo. E precisa violar seus ideais sagrados, seus próprios modelos inatingíveis de perfeição. Ele percebe que a única maneira de transpor seu bloqueio é colocar-se no centro da história do mesmo modo que Kaufmann fez na vida real. Adaptar, então, significa adaptar-se à vida, adaptar-se às contingências, aos sonhos, às paixões. Assim *Adaptação* também se refere à adaptação de todos os personagens e, principalmente, de Charlie. Se examinarmos bem os protagonistas, vislumbraremos a espécie de jogo de realidade/ficção que Kaufman e Jonze estão jogando. (Jones, 2002)

Como os personagens, o filme também se transforma e adaptação passa a significar o próprio filme, que começa no cenário de *Being John Malkovich*, com o escritor representado por Nicholas Cage, situado ao centro de uma adaptação personalizada de um *best-seller*. Com a contribuição de um elenco excepcional e o suporte da crítica antecipada, pôde atrair a atenção de um público curioso à procura de algo diferente. Em certo sentido, o filme é fiel ao livro *The Orchid Thief*, um livro jornalístico cuja história é a história da sua própria criação,

pois, do mesmo modo, o filme é sobre o processo de sua própria criação. Mas o filme ainda adapta a estrutura do livro, uma narrativa de muitas camadas, com saltos no tempo, que não só olha analítica e auto-conscientemente para o processo de narrar mas principalmente para a necessidade do escritor de comprometer-se com seu material. Entretanto, a fidelidade termina aí, pois Kaufman, para se comprometer com o seu material, divide-se em dois irmãos gêmeos que parecem idênticos porém são diametralmente opostos. Enquanto Charlie é moroso, depressivo, introspectivo, antisocial e fanático a respeito da pureza do seu trabalho, Donald é relaxado, festeiro, superficial, de fácil relacionamento, sempre propenso a tornar seu trabalho o mais comercial possível. Assim como o livro, o filme também é auto-reflexivo, pois Kaufman quer realizar tudo o que escreve sobre si mesmo: a obrigação de fazer uma adaptação de um livro não ficcional sobre um criador de orquídeas obsessivo que represente o cerne do filme. Mas o próprio filme se transforma, a partir da intervenção de Donald. As duas personalidades entram em contraste desde o momento em que Donald chega ‘a casa de Charlie para escrever seu roteiro que seguramente vai vender facilmente, e o faz de maneira serena, enquanto Charlie se debate com seu bloqueio (Rapfogel). Porém, após a ajuda de Donald, o filme ainda se adapta mais uma vez, toma outro rumo. A princípio, deveria se construir fundamentado nos princípios de Charlie, mas acaba sendo construído segundo os princípios da maioria dos filmes de Hollywood e, portanto, de Donald. Daí a razão pela qual a Donald são dados créditos como roteirista.

Colocar Donald como co-escritor do roteiro do filme é a maneira de Kaufman e Jonze “embelezarem a orquídea”. A presença de Donald faz do filme uma meditação sobre o que é sentir-se como um escritor e enfrentar os temores da página em branco ou da tela em branco na América do século XXI. Assim, não podemos dizer que *Adaptation*. seja uma adaptação fiel do livro: seu roteiro é sem dúvida uma mutação e uma inovação, “um híbrido fantasmagórico e selvagem do livro de Susan Orlean, *The Orchid Thief* (Clarke)”.

O triunfo do filme reside na coragem de insistir numa espécie diferente de assunto que, por sua vez, exige uma estrutura diferente. *Adaptation* é o resultado da exigência de uma abertura pós moderna

às novas possibilidades para o filme comercial: não linearidade modelada não pela lógica da realidade ou pelas exigências da narrativa, mas pela mente obsessiva e neurótica do escritor, capaz de ir muito além, renunciando a fidelidade aos ideais Hollywoodianos de clareza e concisão. O mais interessante é que o filme é principalmente sobre o solipsismo do protagonista, o seu esforço desesperado de sair da sua própria mente e escrever um roteiro. O que torna isso tão difícil é que, a despeito de tudo, a única coisa que realmente interessa é ele mesmo e o que o desvia disso é seu irmão gêmeo Donald, aquele que compartilha os créditos do roteiro com Kaufman apesar de ser, de fato, uma ficção.

O que o filme conclui é que, apesar do desrespeito à estratégia barata usada por Donald, esta é a mesma usada para o seu próprio roteiro. Donald, o personagem, morre para ser absorvido pelo irmão. E o segredo do filme está no título: aquele que era evitado (Donald) agora se torna a figura essencial na adaptação/finalização do filme, que afinal, acabou como um engano, como o avesso da proposta inicial. Começou como uma espécie de anti-cinema, uma rejeição às ações tradicionais (corridas de carros, casos de amor, mortes) que constituem a maioria do material dos filmes, mas terminou se adaptando a elas. Kaufman seguiu o lema: Adaptar ou morrer. O filme se adaptou porque não queria morrer. Assim, *Adaptation* é mesmo uma adaptação em todos os sentidos, e ponto final!

Segundo Stam (2005), *Adaptation* mostra vários escritores trabalhando: Susan Orlean (Meryl Streep) escrevendo *The Orchid Thief*; Charles Kaufman (Nicolas Cage) escrevendo a adaptação de *The Orchid Thief*; o irmão gêmeo de Charles Kaufman (Nicolas Cage), escrevendo roteiros comerciais; e Charles Darwin, escrevendo *A Origem das Espécies*. Mesmo La Roche se aventura no escrever. Além desses, Robert McKee (Brian Cox), o autor real de um livro sobre roteiros, faz palestras sobre essa técnica. Vemos Susan Orlean no computador, rodeada de enciclopédias, livros de Botânica, histórias. E vemos Charles Kaufman tentando adaptar o livro, suando em frente à tela branca do computador. Somos assim lembrados de que o filme é uma forma de escrita que bebe em outras formas de escrita. Durante o processo, se modifica, muda, sofre mutação. E se mutação é um processo evolutivo, as

adaptações fílmicas podem ser vistas como mutações que ajudam suas fontes a sobreviver (2-3).

Como profissional de Letras, posso dizer que a análise do filme poderia ser feita a partir do livro de Susan Orlean. Nesse sentido, o filme ilustraria o procedimento proposto por Geoffrey Wagner que, em 1975, caracterizou essa espécie de adaptação como uma transformação, que toma como referência um único aspecto do texto literário original, e cria uma outra obra totalmente independente. Porém, tentando utilizar-me das correntes teóricas mais recentes que propõem que a adaptação seja estudada dentro de um campo fértil no qual as noções de unidade e de autoria da obra de arte inexistem, a análise considerou o filme como o produto de uma cultura composta de experiências díspares e fragmentadas, e o processo como um caminho não linear, bidirecional e, às vezes, até ilógico, como convém a uma obra pós-moderna.

Epílogo

Para onde vamos?

As análises realizadas nos capítulos acima tentaram demonstrar que não existe uma única forma de realizar adaptações fílmicas. Os cineastas podem escolher contar a mesma história de uma obra e ser ou não fiel aos acontecimentos, ou ao espírito ou à ideologia. Podem ainda escolher partir de um aspecto mínimo ou até sem importância de um texto literário e realizar uma outra obra totalmente diferente. Podem ainda usar vários hipotextos para criar um hipertexto complexo e podem carregar consigo, e deixar perceber inevitavelmente, a ideologia do seu realizador. Podem ainda evocar obras chamadas originais, sejam elas únicas ou múltiplas, sem que elas sejam reconhecidas. Abre-se, portanto, um campo extenso de realizações para os cineastas que têm na adaptação uma área experimental interminável. Os modos têm mudado ao longo dos anos. O que é preciso é ter em mente que mesmo as obras mais originais podem ser consideradas adaptações de outras fontes. Mesmo as obras mais criativas desenvolvem ou adaptam informação ou material de conversas, jornais, sonhos e acontecimentos históricos.

Porém, os filmes aqui analisados como tradução, como hipertexto e como reciclagem têm uma característica comum: referem-se ao fazer artístico dos protagonistas e, por isso, podem ser classificados como “biopic films”. Esse tipo de filme, além de classificado como biográfico, inclui cenas não apenas da vida dos artistas que estão sendo retratados mas, principalmente, do processo de criação em progresso. Em *As Horas*, são as cenas de Virginia Woolf escrevendo seu livro *Mrs. Dalloway*; em *Shakespeare Apaixonado*, temos o jovem Will no

processo de criação de sua peça *Romeu e Julieta*; finalmente em *Adaptation*, temos Charlie Kaufman escrevendo seu roteiro para a adaptação do livro de Susan Orlean. Essas cenas dão oportunidade ao espectador de ver esses artistas/escritores/dramaturgos/roteiristas fazendo o que fazem. O que eles fazem – escrever romances, peças de teatro ou roteiros – é o que leva os espectadores, de início, a interessarem-se por suas vidas. Diferentemente do trabalho/realização de outras figuras famosas, cujas atividades são testemunhadas,⁴⁴ o trabalho de um escritor é uma atividade muito íntima e solitária e, portanto, difícil de ser descrita. Não existem espectadores para o momento de tensão em que a caneta paira sobre a folha em branco; não há exclamações de júbilo – como haveria quando um jogador fuisse um gol – quando a caneta confiantemente coloca o ponto final bem no final daquela sentença. Não se pode supor que a escrita está livre de conflito e que escrever é um ato retumbante. É um engano achar que o escritor pode ser desconectado de sua escrita, pois é lá (durante a leitura e/ou durante a exibição do filme) que os escritores (roteiristas) e os leitores (espectadores) se encontram. (Murphy, A. Mary). Biografias e filmes biográficos, assim como as adaptações de romances, compartilham do mesmo problema: são adaptações de uma fonte. Mas o que torna determinados filmes biográficos (os “bio pic”) interessantes é justamente o fato de que a vida ali retratada – e, por que não dizer, adaptada – só é compreendida e apreciada através do processo de criação da obra.

A chave do sucesso dos três filmes em retratar a vida dos escritores está em mostrar também a vida da escrita. Só recentemente, talvez decorrente do interesse atual da cultura popular e dos meios acadêmicos pela biografia, é que os cineastas descobriram na vida literária uma fonte profícua para seus filmes. Os três aqui analisados ilustram essa descoberta.

⁴⁴ Aqui me refiro a filmes de vida de personalidades que exerceriam atividade diferente de escrever como por exemplo um jogador de basquete, ou um político ou um músico.

Referências bibliográficas

ALBERGE, Dalya. A beginner's guide to Bard spotting. *The Times*, 23 jan. 1999. p. 21.

ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984.

BARTHES, Roland. Introdução à Análise estrutural da Narrativa. In: _____. *Análise estrutural da narrativa: seleção de ensaios da revista Comunicações*. Tr. Maria Zélia Barbosa Pinto, São Paulo: Vozes, 1972.

BARTHES, Roland. *Image/Music/Text*. New York: Hill & Wang, 1977.

BLACKWELDER, Rob. Tom Stoppard helps pen another mock Shakespearean masterpiece. <http://splicedwire.com/98reviews/shakesinlove.html> (30 August 2004).

_____. A Woolf in Streep's Clothing (& Moore's and Kidman's). <http://www.spicedonline.com/02/reviews/hours.html>.

BLUESTONE, George. *Novels into Films: The metamorphosis of Fiction into Film*. Berkeley: University of California Press, repr. 1973. (first ed, 1966)

CARTER, Angela. A Companhia dos Lobos. In: _____. *O quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 199-213.

CARTER, Angela. The Company of Wolves. In: GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan (Ed.). *The Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English*. New York: W.W. Norton & Company, first edition, 1985. p. 2326-2334.

CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda (Ed.). *Adaptations: from text to screen, screen to text*. London: Routledge, 1999.

CATTRYSSE, Patrick. Film (Adaptation) as Translation. *Target*, v.4, n.1., p. 53-70, 1992.

CHAMBERS, Meaghan. Michael Cunningham, Author of The Hours, Discusses the Film. (Special to The Hoya, February 17, 2003. (<http://thehoya.com/guide/011703/guide3.cmf#top>))

CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

_____. What Novels Can Do that Films Can't, and vice-versa. *Critical Enquiry*, 1981.

CLARKE, Rachel. The Orchid Stays in the Picture e The Power Behind the Flower. *Premiere*, v.16, n.4, p. 63-68, dec. 2002.

CORRIGAN, Timothy. *Film and Literature: an Introduction and Reader*. New Jersey: Prentice Hall, 1999.

COUSINS, Mark. Throwing the Book at Film. *Prospect*. p. 70-72, March 2003.

CROFTS, Charlotte. Curiously Downbeat Hybrid or Radical Retelling?: Neil Jordan and Angela Carter's *The Company of Wolves*". In: CARTMELL, Deborah, I.Q. HUNTER, Heidi Keye; WHELEHAN, Imelda (Ed.). *Sisterhoods: across the Literature/media Divide*. London: Pluto Press, 1998. p. 48-63.

CUNNINGHAM, Michael. *As Horas*. Tr. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DALRY, Stephen (Dir.). *The Hours*. Paramount Pictures e Miramax, 2003.

DAVIS, Todd F.; WOMACK, Kenneth. Reading (and Writing) the Ethics of Authorship: *Shakespeare in Love* as Postmodern Metanarrative. *Literature/Film Quarterly*, v. 32, n. 2, p. 153-162, 2004.

DE GRAZIA, Magreta. The Scandal of Shakespeare's Sonnets. *Shakespeare Survey*, v. 46, p. 35-49, 1994.

DINIZ, Thaís. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: UFOP.

ELAM, Keith. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen, 1980.

GALLAGHER, Lowell. In Love with Elizabeth and Shakespeare?. <http://www.humnet.ucla.edu/humnet/cmrs/Cinema/shakrev.htm> (31/08/2004).

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Trad. Channa Newman e Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. (original edition 1982).

GIBSON, Pamela Church. From dancing queen to plaster virgin: *Elizabeth* and the End of English Heritage. *Journal of Popular British Cinema*, n.5, p. 133-141, 2002.

GIDDINGS, Robert; SHEEN, Erica (Ed.). *The Classic Novel: from page to screen*. Manchester University Press, 2000.

- GIDDINGS, R.; SELBY, K; WENSLEY, C. *Screening the Novel: the theory and practice of literature dramatization*. Basingstoke: Macmillan, 1990.
- GOLDSMITH, Jeff. Confessions of a Delirious Mind. *Empire*, March 2003.
- GRAHAM, Trey. Finding Laughs Between the Lines. *USA Today*. 10 jan. 1999. 5D. 1999.
- GUEDES, Peonia V. Subverting Patriarchal Structures: Angela Carter's *The Company of Wolves*. In: OLIVEIRA, Solange R. (Org.). *Anais do XXVIII Seminário Nacional de Professores Universitários de Literatura de Língua Inglesa – XXVIII SENAPULLI. Literatura e Cinema/Literature and Film*. Ouro Preto, 1996. p. 95-102.
- HARE, David. *The Hours, Screenplay*. Paramount Pictures Corporation, Miramax Books, 2002.
- HART, Hugh. Writer's Block. *American Cinematographer*, v. 83, n.12, dec. 2002.
- HIGSON, Andrew. *English Heritage, English Cinemas: costume drama since 1980*. Oxford University Press, 2003.
- HOFFMAN, Calvin. *The Murder of the Man Who Was Shakespeare*. New York: Julian Messener, 1955.
- JACKSON, Russell. (Ed.). *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Cambridge University Press, 2000.
- JONES, Kent. Hearts and Flowers. *Film Comment*, v.38, n.36, nov.-dec. 2002.
- JONZE, Spike. (Dir.). *Adaptation*. Columbia Pictures, 2002.
- JORDAN, Neil. (Dir.). *The Company of Wolves*. ITC Entertainment Limited, 1984.
- JORGENS, Jack. *Shakespeare on Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.
- KEYISHIAN, Harry. Shakespeare and movie genre: the case of *Hamlet*. In: RUSSELL, Jackson (Ed.). *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Cambridge University Press, 2000. p. 72-81.
- KINGLEY-SMITH, Jane E. Shakespearean Authorship in Popular British Cinema. *Literature/Film Quarterly*, v. 30, n. 3, 2002.
- KLETT, Elizabeth. *Shakespeare in Love* and the end(s) of History. In: CARTMELL, Debora H. et al. *Retrovisions: Reinventing the Past in Film and Fiction*. Pluto Press, 2001. p. 25-40.
- LEFEVÈRE, André. *Translating Literature: practice and theory in a comparative literature context*. New York: MLA, 1992.

- MCDONALD, Russ. *The Bedford Companion to Shakespeare: An introduction with documents*. Boston: Bedford/St. Martin's, 2001.
- MCDUGAL, Stuart Y. *Made into Movies: from Literature to Film*. New York: Holt, Hinehart and Winston, 1985.
- MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford University Press, 1996.
- _____. It wasn't like that in the book. *Literature/Film Quarterly*, v.28, n.3, 2000. p. 163-169.
- MICHÔD, David. *Adaptation IF* n.50, dec.jan. 2002/2003. p. 9.
- MONK, Claire; SARGEANT, Amy (Ed.). *British Historical Cinema: the history, heritage and costume film*. London and New York: Routledge, 2002.
- MURPHY, A Mary. Limited Lives: The Problems of the Literary Biopic. www.kinema.uwaterloo.ca/murph021.htm.
- MURPHY, Robert (Ed.). *British Cinema of the 90s*. London: British Film Institute, 1999.
- NAREMORE, James. *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.
- NORMAN, Marc; STOPPARD, Tom. *Shakespeare in Love: a screenplay*. Miramax Film Corp and Universal Studios, 1998.
- NORMAN, Marc; STOPPARD, Tom. *Shakespeare Apaixonado: um roteiro*. Trad. Jussara Simões. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- OGBURN, Charlton. The Man Who Was Shakespeare Was Not (and Who He Was). *Harvard Magazine*, 1974. www.bps.org/wgbh/pages/frontline/shakespeare/debates/ogburnarticle.html
- RAPFOGEL, Jared. *Adaptation: how to Stop Worrying and Love to Compromise*. <http://www.sensesofcinema.com/contents/03/24/adaptation.html>, em 16/07/2004.
- ROBERTSON, Rich. *Shakespeare in Love with Queen Elizabeth*. <http://cla.calpoly.edu/~smarx/courses/204/APapers/richrob.html>. retrieved 20/08/2004.
- ROSENTHAL, Daniel. *Shakespeare on Screen*. Haymal, 2000.
- _____. Twelve Great Shakespeare Myths. *London Times*, 27 jan. 1999. p. 34.
- ROTHWELL, Kenneth. Film Review. *Cineaste*, v. 24,n.2/3, p. 78-80, March 1999.
- RUBBO, Michael (Dir). *Much Ado About Something*. Australian Film Finance Corporation Ltd. 2001.

- Shakespeare: always knew he'd make it. *Heat*, 13-19 February, 1999. p. 10-11
- SIMON, Alex. Jonze x Anderson discuss *Adaptation*. *Directors Guild of America Magazine*, v. 27, n.5, jan. 2003.
- SCHOLES, Robert. Narration and Narrativity in Film and Fiction. In: _____. *Semiotics and Interpretation*. London: Yale University Press, 1982. p. 57-72.
- STAM, Robert. Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation. In: NAREMORE, James (Ed.). *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000
- STAM, Robert et al. *New Vocabularies in Film Semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond*. London: Routledge, 1992.
- STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- VINCENDAU, Ginette (Ed.). *Film/Literature/Heritage: a Sight & Sound reader*. British Film Institute, 2001.
- WAGNER, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. Rutheford, NJ: Farleigh Dickinson University Press. 1975.
- YOUNG, Tory. *Michael Cunningham's The Hours: a reader's guide*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2003.
- ZUCKER, Carole. Sweetest Tongue Has Sharpest Tooth: the Dangers of Dreaming in Neil Jordan's *The Company of Wolves*. *Literature/ Film Quarterly*, v. 28, n. 1, p. 66-71, 2000.

FALE
PAGE MADE FOR LIFE
LIFE

ISBN 85-87470-84-1



9 788587 470843