

Transtextualidade: a teoria de Gérard Genette ampliada ao estudo da adaptação filmica

Mylene Fonseca Garcia

FALE/UFMG

A adaptação filmica abrange o proficuo *locus* das “cumplicidades explícitas e implícitas, [dos] diálogos subliminares, [das] contaminações e provocações recíprocas, citações, evocações e ‘transcrições’ [que] nunca deixaram também de atravessar o espaço móvel da conjunção/disjunção entre literatura e cinema.”¹ A adaptação filmica, portanto, aproxima e permite que se discuta dois meios distintos, o literário e o filmico. Seu estudo, entretanto, tem se mostrado, muitas vezes, fruto de preconceitos generalizados, respaldados na crença de que o meio literário é uma forma de arte superior à arte cinematográfica.

Tanto a literatura quanto o cinema baseiam-se em estruturas narrativas, fato que os torna artes irmãs, mas que também concentra muito da tensão entre ambos os meios. Do final da década de cinquenta, quando surgiu a primeira publicação² séria na área, até por volta dos anos noventa, o estudo da adaptação filmica viu-se atrelado à questão da fidelidade. Isto é, seu critério de avaliação esteve baseado na fidelidade de transposição da estrutura narrativa do texto literário ao texto filmico, corroborando uma visão logocêntrica que claramente privilegiava o meio literário. Entretanto, o impacto de correntes teóricas como a semiótica, o pós-estruturalismo e os estudos culturais, enfatizou “que os textos ‘origem’ e ‘alvo’ devem ser considerados signos um do outro”,³ elevando a adaptação filmica ao campo das produções culturais discursivas.

Em sintonia com uma visão menos interessada na hierarquização das artes e mais enfocada nas interações possíveis entre elas, as articulações de Robert Stam sobre cinema, literatura e adaptação filmica têm se mostrado pertinentes e produtivas. Suas análises se baseiam na constatação de que diversas vozes da sociedade atravessam o texto e nele

¹ MACIEL; SCARPELLI. Editorial, p. 5.

² Cf. BLUESTONE. *Novels into Film: the metamorphosis of fiction into film*.

³ DINIZ. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*, p.13.

“se entrecruzam, relativizando o poder de uma única voz condutora”.⁴ Assim sendo, todo texto é formado por diversas “línguas que se interceptam, colidem e reciprocamente se relativizam umas às outras”.⁵ A obra de Stam, ao revitalizar esse conceito, empregando-o nos estudos filmicos, interessa-se pelas interseções não apenas entre textos, mas entre discursos, práticas colaborativas, culturais e entre mídias semelhantes.

Baseando-se em uma das categorias delineadas por Gérard Genette,⁶ Stam propõe que as adaptações filmicas deixem de ser vistas como tentativas de ressuscitação da obra original e sim como elementos participantes de uma contínua troca intertextual. Todo texto e, segundo Stam, também toda adaptação, são formados, portanto, a partir de uma rede intertextual de outros textos. Em vista disso, as adaptações participam de uma dupla intertextualidade, uma literária e outra cinematográfica.⁷

A teoria genettiana relaciona-se com o estudo do conceito de intertextualidade – definido pelo teórico como “a relação de co-presença entre dois ou vários textos, (...) como presença efetiva de um texto em outro texto.”⁸ Foi Mikhail Bakhtin (1929), no final da década de vinte, quem primeiro teorizou sobre o fenômeno da intertextualidade,⁹ ao observar a polifonia presente na obra de Dostoiévski, em que “o escritor nunca encontra palavras neutras, puras, mas somente ‘palavras ocupadas’, ‘palavras habitadas por outras vozes’.”¹⁰ Aliando Saussure e Bakhtin, Julia Kristeva (1966), nos anos sessenta, desenvolveu esse conceito e o denominou intertextualidade: “Todo texto é absorção e transformação

⁴ PAULINO; CURY; WALTY. *Intertextualidades: teoria e prática*, p. 21.

⁵ No original, “languages which intersect, collide and mutually relativize one another” (STAM. *Beyond fidelity: the dialogics of adaptation*, p. 198). Todas as traduções, salvo quando indicado, são de minha autoria.

⁶ Genette publicou, em 1982, a obra *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Utiliza-se a versão, de 1997, traduzida para o inglês, *Palimpsests: literature in the second degree*.

⁷ STAM. *Beyond fidelity: the dialogics of adaptation*, p. 65.

⁸ Na versão inglesa, “a relationship of copresence between two texts or among several texts. [it is] the actual presence of one text within another” (GENETTE. *Palimpsests: literature in the second degree*, p. 1-2).

⁹ O modelo romântico de crítica literária, vigente à época, privilegiava a originalidade da obra literária, enfocando sua propriedade autoral. Por isso a relação entre os textos foi colocada em segundo plano (PAULINO; CURY; WALTY. *Intertextualidades: teoria e prática*, p. 21).

¹⁰ BAKHTIN, 1929 *apud* PERRONE-MOISÉS. *Crítica e Intertextualidade*, p. 60.

de uma multiplicidade de outros textos.”¹¹ Nos anos oitenta, Genette (1982) amplia tal conceito, propondo o termo Transtextualidade, a “transcendência textual do texto”, ou seja, “tudo o que estabelece a relação de um texto, seja esta implícita ou explícita, com outros textos.”¹² São cinco as categorias da transtextualidade: (1) intertextualidade, (2) paratextualidade, (3) metatextualidade, (4) hipertextualidade e (5) arquitextualidade.¹³

Tanto o conceito genettiano de transtextualidade quanto o dialogismo proposto por Stam, articulam-se em torno da definição de texto delineada por Barthes (1977). O conceito de texto aqui adotado, portanto, refere-se a

[u]m campo metodológico de energia, uma produção contínua absorvendo juntamente o escritor e o leitor (...) não uma linha de palavras liberando apenas um significado ‘teológico’ (a mensagem de um autor-deus) mas um espaço multidimensional em que uma variedade de escritos, nenhum deles original, misturam-se e colidem-se.¹⁴

Em outras palavras, textos, sejam eles literários ou não, são destituídos de um significado único. Ou seja, textos provêm de e originam outros textos, tecendo uma malha gradativa e virtualmente infinita de referências textuais. Dessa forma, segundo observa Graham Allen (2000), tanto a leitura quanto a interpretação tornam-se processos cujo significado é apreendido na interseção de um texto e todos os demais textos, os intertextos, a ele relacionados.¹⁵

Ao orientar-se por esse conceito seguindo uma ordem crescente de abstração e abrangência transtextual, Genette define sua primeira categoria, a intertextualidade, como co-presença entre dois ou mais

¹¹ KRISTEVA, 1966 *apud* PERRONE-MOISÉS. Crítica e Intertextualidade, p. 63.

¹² Na versão inglesa, “all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts” (GENETTE. . *Palimpsests: literature in the second degree*, p. 1).

¹³ GENETTE. *Palimpsests: literature in the second degree*, p. 1-7.

¹⁴ Na tradução inglesa, “a methodological field of energy, an ongoing production absorbing writer and reader together (...) not a line of words releasing a single ‘theological’ meaning (the message of an author-god) but a multi-dimensional space in which a variety of writings none of them original, blend and clash” (BARTHES. *Image/Music/Text*, p. 146).

¹⁵ ALLEN. *Intertextuality*, p. 1.

textos, e enumera as três formas mais frequentes de práticas intertextuais. *Citação*¹⁶ é a forma mais literal e explícita; *plágio*,¹⁷ a forma menos explícita e menos canônica em que ocorre uma referência textual literal embora não declarada; e *alusão*,¹⁸ uma forma enunciativa cujo pleno significado pressupõe a percepção da relação entre si e outro texto, a que ela necessariamente se refere através de algumas inflexões que, caso contrário, permaneceriam ininteligíveis.¹⁹

A segunda categoria, a paratextualidade, refere-se à totalidade da obra literária; esta, formada por paratextos:²⁰ “o título, subtítulo, prólogos, posfácios, notas, prefácios, etc; à margem, infra-página; epígrafes, ilustrações; capas de livros, e muitos outros tipos de sinais secundários; sendo estes alógrafos [nota do editor] ou autógrafos [nota do autor].”²¹ Desse modo, o paratexto nomeia todos os tipos diversos de texto que circundam uma obra literária.

O terceiro tipo de transcendência textual é a metatextualidade ou o tipo de relação mais comumente rotulada de “comentário”. Trata-se da relação que une um texto ao outro, do qual a ele se refere sem que necessariamente seja citado ou nomeado.²² Um exemplo seria a peça

¹⁶ Para Stam, um exemplo de citação seria o filme de Woody Allen, *Play it again, Sam* (1972), cujo título é a citação da famosa frase do protagonista, personagem de Humphrey Bogart, em *Casablanca* (1942).

¹⁷ Um exemplo de plágio poder ser encontrado nas seqüências de *Matrix, Reloaded e Revolutions*, ambas de 2003, em que possivelmente duas personagens foram plagiadas do filme *Absolon* (2003), de David Barto. Trata-se dos bandidos gêmeos que trabalham para o Merovingian (Lambert Wilson). Seu papel na trama e o figurino completo parecem ter sido copiados de um dos personagens de *Absolon*, um dos capangas do bandito.

¹⁸ O filme de John Madden, *Shakespeare in Love/Shakespeare apaixonado* (1998) faz alusão ao processo colaborativo de criação de uma peça de teatro na Inglaterra do séc. XVII.

¹⁹ GENETTE. *Palimpsests: literature in the second degree*, p. 1-2.

²⁰ No início de *Play it again, Sam* (1972), o personagem de Woody Allen assiste à cena final de *Casablanca* (1942), em que Bogart devolve Ingrid Bergman a seu marido e parte em direção ao seu Café. Segundo Genette, essa citação funciona como mera epígrafe e, portanto, um paratexto (Genette. *Palimpsests: literature in the second degree*, p. 157).

²¹ Na versão inglesa, “a title, a subtitle, intertitles; prefaces, postfaces, notices, forewords, etc; marginal, infrapaginal; epigraphs; illustrations; book covers, and many other kinds of secondary signals, whether allographic or autographic” (GENETTE. *Palimpsests: literature in the second degree*, p. 3).

²² GENETTE. *Palimpsests: literature in the second degree*, p. 4.

*The Crucible*²³ (1952), de Arthur Miller, que, ao se referir à caça às bruxas ocorrida em Salém, EUA, no século XVII, criticava diretamente os acontecimentos de seu contexto histórico, o McCartismo, período de paranóia anticomunista que assolou o país nos anos cinquenta.

A quinta categoria transtextual nomeia-se arquitekstualidade, uma relação de natureza puramente taxonômica, de caráter classificatório.²⁴ Segundo Stam, essa categoria refere-se à classificação normativa sugerida pelos títulos ou subtítulos de um texto.²⁵ Ela relaciona-se com a vontade ou relutância do artista em categorizar um texto simplesmente pelo seu título,²⁶ pois o texto pode refutar ou escamotear qualquer relação com algum gênero ou mesclá-los.

Finalmente, a quarta categoria de transcendência textual, a hipertextualidade, ocorre quando há qualquer relação que una um texto B, o hipertexto, a um texto A este anterior, o texto A, o hipotexto, sem que seja a do comentário.²⁷ Genette afirma ainda que a hipertextualidade pode ocorrer de outra forma tal qual quando um texto B, sem sequer mencionar o texto A, mas impossível de existir sem este, dele se origina através de um processo denominado transformação.²⁸ A título de exemplo, as obras *Eneida* (19 d.C.), de Virgílio e *Ulisses* (1922), de Joyce são sem dúvida dois hipertextos do mesmo hipotexto, a *Odisséia* (700 a.C.), de Homero. O que interessa é a transformação simples ou, desse ponto em diante, chamada apenas de *transformação*, e a transformação indireta

²³ Existe uma adaptação filmica de título homônimo à peça, *The Crucible* (1996), de Nicholas Hytner, que pode ser considerada um metatexto tanto do texto de Miller quanto da caça às bruxas ocorridas na Salém do século XVII.

²⁴ GENETTE. *Palimpsests: literature in the second degree*, p. 4.

²⁵ A adaptação filmica *Clueless/As Patricinhas de Beverly Hills* (1995), de Amy Heckerling, vela seu hipotexto *Emma* (1815), de Jane Austen, ao mesmo tempo em que seu título em português dá indicações de seu contexto: entre ricas adolescentes dos EUA (STAM. *Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation*, p. 65).

²⁶ GENETTE. *Palimpsests: literature in the second degree*, p. 4.

²⁷ Na versão inglesa, “any relationship uniting a text B (which I shall call the *hypertext*) to an earlier text A (I shall, of course, call it the *hypotext*), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary” (GENETTE. *Palimpsests: literature in the second degree*, p. 5).

²⁸ GENETTE. *Palimpsests: literature in the second degree*, p. 05.

ou *imitação*, ocorridas na construção do hipertexto, tomando-se como ponto de partida o hipotexto.²⁹

Embora Genette faça a ressalva, o hipertexto pode, sim, agir como um comentário (metatexto). Ele lembra que a classificação que propõe não é dotada de categorias estanques, sem contato recíproco e imbricado, e sim vista como práticas irmãs cujas relações entre si são numerosas e freqüentemente significativas.³⁰ O teórico explica que o metatexto pode ser concebido sem uma citação intertextual como suporte, mas raramente constitui-se desse modo. Já o hipertexto tende a evitar tal recurso.³¹ Considerando-se, entretanto, a frutífera malha de referências textuais, Genette argumenta que

Obviamente, até certo grau, a hipertextualidade é um aspecto universal da literariedade: não existe obra literária que não evoque (até certo ponto e de acordo com como é lida) outra obra literária, e nesse sentido, todas as obras são hipertextuais. Mas algumas obras são assim mais do que outras (ou mais visível, massiva e explicitamente que outras).³²

A hipertextualidade, portanto, pode ser vista como uma prática universal da literariedade³³ (*literarité*), já que participa do rico diálogo intertextual. Harold Bloom (1993), em *Abaixo as verdades sagradas*, afirma que toda a literatura ocidental origina-se de duas fontes distintas: a Bíblia e os textos homéricos, *Iliada* e *Odisséia*.³⁴ Em vista disso, pode-se dizer que, para o crítico, a humanidade vem recorrentemente reescrevendo estes hipotextos-base de formas múltiplas e diversas,

²⁹ GENETTE. *Palimpsests: literature in the second degree*, p. 07.

³⁰ GENETTE. *Palimpsests: literature in the second degree*, p. 07.

³¹ GENETTE. *Palimpsests: literature in the second degree*, p. 08.

³² Na versão inglesa, “It is obviously to some degree that hypertextuality is a universal feature of literality: there is no literary work that does not evoke (to some extent and according to how it is read) some other literary work, and in that sense all works are hypertextual. But some works are more so than others (or more visibly, massively, and explicitly so than others)” (GENETTE. *Palimpsests: literature in the second degree*, p. 9).

³³ Literariedade refere-se ao conjunto de características específicas (lingüísticas, semióticas, sociológicas) que permitem considerar um texto como literário. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* 1.0.

³⁴ BLOOM. *Abaixo as verdades sagradas*, p. 11.

transformando o texto em “um tecido novo de citações passadas saídas dos mil focos da cultura.”³⁵

Se todo texto pode ser visto como um hipertexto, Genette afirma que essa ambigüidade deve-se precisamente ao fato de que um hipertexto pode, ao mesmo tempo, ser lido por si mesmo e na sua relação com seu hipotexto.³⁶ Genette argumenta que quanto menos massiva e explícita seja a hipertextualidade de uma obra, mais sua análise vincula-se às decisões interpretativas do leitor.³⁷

Vejo a relação entre o texto e seu leitor como uma relação mais socializada, mais abertamente contratual, e pertencente a uma pragmática organizada e consciente. Salvo algumas exceções, pretendo, portanto, lidar aqui com o lado mais ensolarado da hipertextualidade: em que a alteração do hipotexto ao hipertexto seja tanto mais massiva quanto mais ou menos oficialmente declarada.³⁸

O leitor, portanto, tem papel ativo na interpretação do texto, identificando nele graus variáveis de hipertextualidade. Ou seja, dependendo da vivência literária e cultural a que o leitor se submete, um texto pode revelar-se para este mais ou menos massivamente hipertextual. Fica fácil, então, concluir que cada ato de leitura é atravessado pela negociação dialógica dos textos.

Em seguida, Stam discorre sobre as cinco categorias genettianas, adotando as definições propostas pelo teórico francês que, embora não tenham sido formuladas com o cinema em mente, aceitam ser

³⁵ BARTHES. *O rumor da língua*, p. 69.

³⁶ Na versão inglesa, “That ambiguity is precisely caused by the fact that a hypertext can be read both for itself and its relation to its hypotext” (GENETTE. *Palimpsests: literature in the second degree*, p. 397).

³⁷ Na versão inglesa, “The less massive and explicit the hypertextuality of a given work, the more does its analysis depend on constitutive judgment: that is, on the reader’s interpretative decision” (GENETTE. *Palimpsests: literature in the second degree*, p. 9).

³⁸ Na versão inglesa, “I view the relationship between the text and its reader as one that is more socialized, more openly contractual, and pertaining to a conscious and organized pragmatics. With some exceptions, I will therefore deal here with the sunnier side of hypertextuality: that in which the shift from hypotext to hypertext is both massive and more or less officially stated” (GENETTE. *Palimpsests: literature in the second degree*, p. 9).

redirecionadas a esse meio.³⁹ Logo, dentro da categoria intertextual, a citação⁴⁰ poderia ser, por exemplo, a inserção de trechos de clássicos em filmes e a alusão⁴¹ poderia ser uma evocação verbal ou visual de outro filme, como uma forma de expressão de um comentário sobre o filme aludido.⁴²

Stam propõe, inspirado nas categorias altamente sugestivas da transtextualidade, novos termos, dentre eles, a “intertextualidade da celebridade”, a “intertextualidade genética”, a “intratextualidade” e a “falsa intertextualidade”.⁴³ A primeira se refere a “situações filmicas nas quais a presença de uma estrela ou celebridade intelectual do cinema ou da televisão evoca um gênero ou meio cultural”.⁴⁴ A “intertextualidade genética” evoca a ligação que ocorre quando a aparição de filhos e filhas de atores e atrizes conhecidos traz à tona a lembrança de seus pais famosos.⁴⁵ Já a “intratextualidade” é “o processo por intermédio do qual os filmes fazem referência a si próprios em estruturas de espelhamento, de *mise-en-abyme*⁴⁶ e microscópicas, ao passo que a

³⁹ STAM. *Literature and Film*, p. 27.

⁴⁰ Em *Sleepless in Seattle/Sintonia de amor* (1993), de Nora Ephron, há uma cena em que a protagonista, personagem de Meg Ryan, assiste a trechos de *An affair to remember/Tarde demais para esquecer* (1957), de Leo McGarey, drama romântico com Gary Grant e Deborah Kerr.

⁴¹ Godard, em *Le Mépris/O desprezo* (1963), alude, por intermédio de um título à entrada de um cinema, ao filme *Viaggio in Italia/Viagem pela Itália* (1954), de Rossellini, obra que mostra, à semelhança do próprio longa de Godard, o lento processo de decomposição de um casamento.

⁴² STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 231-2. A tradução da obra é de Fernando Mascarello.

⁴³ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 232.

⁴⁴ François Truffaut em *Closer encounters of the third kind/Contatos imediatos do terceiro grau* (1977), de Spielberg; Marshall McLuhan em *Annie Hall/Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977), de Woody Allen e a galeria de celebridades de *The Player/O Jogador* (1992), de Robert Altman, por exemplo.

⁴⁵ Isabella Rossellini (Roberto Rossellini e Ingrid Bergman), Jamie Lee Curtis (Janet Lee e Tony Curtis), Michael Douglas (Kirk Douglas), Liza Minnelli (Vincente Minnelli e Judy Garland) e muitos outros.

⁴⁶ Em termos artísticos, *mise-en-abyme* refere-se à técnica em que uma imagem contém uma versão exata em miniatura de si mesma, em que a reprodução dessa sequência parece recorrer indefinidamente. Em termos de crítica literária, este conceito remete à natureza invariavelmente intertextual da linguagem. In: WIKIPEDIA: the free

‘autocitação’⁴⁷ daria conta da auto-referência por parte de um autor.⁴⁸ A “falsa intertextualidade”⁴⁹ referir-se-ia “[à]queles textos (...) que criam uma referência pseudo-intertextual”, falsamente evocando referências e outros gêneros cinematográficos.

A segunda categoria transtextual de Genette, a paratextualidade, “diz respeito à relação, no interior da totalidade da obra literária, entre o texto propriamente dito e seu ‘paratexto’, isto é, [quaisquer] mensagens e comentários acessórios que se põem a cercar o texto”.⁵⁰ Stam comenta que é fascinante especular sobre o impacto dessa categoria no cinema, caso se considere os pôsteres, as camisas, bonés, comerciais de TV, pré-estréias e o marketing de produtos subsidiários como brinquedos, álbuns de figurinhas e bonecos relacionados a um filme. Além disso, a repercussão da possibilidade de censura ou informações sobre o orçamento gigantesco de uma produção filmica produzem impacto sobre sua recepção.

O terceiro tipo de transtextualidade postulado por Genette, a metatextualidade, “consiste na relação crítica existente entre um texto e outro, esteja o texto comentado explicitamente citado, esteja ele apenas silenciosamente evocado”.⁵¹ Como exemplo, Stam cita os filmes de vanguarda do *New American Cinema* (1967-1977) como críticas metatextuais do cinema hollywoodiano clássico. Esse período, também chamado de *Hollywood Art Cinema* é considerado a última era de ouro de Hollywood, a última vez em que os estúdios empreenderam uma busca por filmes estética e tematicamente desafiadores e inovadores. Durante dez anos, de 1967, o ano de *Bonnie e Clyde*⁵² e *A primeira noite de um*

encyclopedia. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Mise_en_abyme>. Acesso em: 29 set. 2006.

⁴⁷ O diretor Vincente Minnelli cita seu *The bad and the beautiful/Assim estava escrito* (1952) em sua outra película *Two weeks in another town/A cidade dos desiludidos* (1962).

⁴⁸ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 232.

⁴⁹ Stam cita os pseudocinejornais de *Zelig* (1983), de Woody Allen ou a imitação de filmes nazistas em *O beijo da mulher aranha/Kiss of the spider woman* (1985), de Hector Babenco (STAM, 2000, p. 232).

⁵⁰ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 232.

⁵¹ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 233.

⁵² *Bonny and Clyde* (1967), de Arthur Penn.

homem,⁵³ a 1977, ano de Noivo neurótico, noiva nervosa,⁵⁴ pôde-se testemunhar o cinema americano fundindo-se às influências do cinema de arte europeu e criticando o “the american way of life.”⁵⁵

A quarta categoria transtextual,⁵⁶ a arquitextualidade, refere-se “às taxonomias genéricas sugeridas ou recusadas pelos títulos ou subtítulos de um texto. (...) tem a ver com o desejo ou relutância de um texto em caracterizar-se direta ou indiretamente em seu título como um poema, ensaio, romance ou filme”.⁵⁷ Stam cita dois títulos arquitextuais de textos filmicos. O primeiro, *As viagens de Sullivan*⁵⁸ evoca a obra de Jonathan Swift, *Gulliver's travels* (1726), e ambas evocam, por extensão, o modo satírico. O segundo, *Sonhos Eróticos de uma Noite de Verão*,⁵⁹ indica uma alusão à peça de Shakespeare⁶⁰ e também se liga, através de um enfoque cômico na lascívia, a *Sorrisos de uma noite de amor*,⁶¹ de Bergman.

Por fim, a hipertextualidade “diz respeito à relação entre um texto, a que Genette denomina ‘hipertexto’, e um texto anterior ou ‘hipotexto’, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende.”⁶² Dentre as cinco categorias, todas bastante sugestivas à teoria fílmica, Stam claramente adverte que a hipertextualidade talvez seja a mais relevante ao estudo da adaptação fílmica:

O termo “hipertextualidade” possui uma rica aplicação potencial ao cinema, especialmente aos filmes derivados de textos preexistentes de forma mais precisa e específica que a evocada pelo termo “intertextualidade.” A hipertextualidade evoca, por exemplo, a relação entre as

⁵³ *The Graduate* (1967), de Mike Nichols.

⁵⁴ *Annie Hall* (1977), de Woody Allen.

⁵⁵ Cf. RAY, *A certain tendency of the Hollywood cinema, 1930-1980*, p. 247-325.

⁵⁶ Para Genette, que afirma que sua classificação segue uma ordem crescente de abstração e abrangência transtextual, a arquitextualidade refere-se à quinta categoria transtextual e a hipertextualidade, à quarta categoria. Já para Stam, essa ordem parece não importar tanto. A arquitextualidade torna-se a quarta, e a hipertextualidade, a quinta categoria.

⁵⁷ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 233.

⁵⁸ *Sullivan's travels* (1941), de Preston Sturges.

⁵⁹ *A midsummer night's sex comedy* (1982), de Woody Allen.

⁶⁰ *A midsummer night's dream/Sonho de uma noite de verão*

⁶¹ *Sommarnatten leende/Smiles of a summer night* (1955), de Ingmar Bergman.

⁶² STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 233.

adaptações cinematográficas e os romances originais, em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização, e atualização.⁶³

A hipertextualidade viabiliza o estudo das operações transformadoras que podem partir de um texto a outro, ou seja, essa categoria transtextual privilegia as transformações ocorridas do hipotexto até se chegar ao hipertexto. Segundo ele, “as adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem”.⁶⁴ Tornam-se um conjunto de negociações intertextuais diversas, de contaminações e associações, declaradas ou não, em que ocorrem transformações do texto-fonte, o hipotexto literário, ao texto fílmico ou hipertexto.

Segundo Naremore,

[N]ós hoje vivemos em um ambiente saturado pela mídia, denso em cruzamentos de referências e repleto de empréstimos provenientes de filmes, livros, e de toda e qualquer forma de representação. Livros podem se tornar filmes, mas os próprios filmes também podem se tornar livros [novelização], roteiros publicados, musicais da Broadway, séries de televisão, refilmagens, e assim por diante.⁶⁵

A produção cinematográfica atual, portanto, abarca várias formas de co-referências e inter-relações entre mídias diversas, e sua análise, como mencionado, não mais se limita ao estudo de uma relação linear e unidirecional do texto literário ao texto fílmico. As

⁶³ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 233-34.

⁶⁴ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 234.

⁶⁵ No original, “We now live in a media-saturated environment dense with cross-references and filled with borrowings from movies, books, and every other form of representation. Books can become movies, but movies themselves can also become novels, published screenplays, Broadway musicals, television shows, remakes, and so on” (NAREMORE. *Introduction: film and the reign of adaptation*, p. 12-13).

articulações propostas por Stam estão em sintonia com a teoria fílmica contemporânea e com as muitas práticas discursivas e intermidiais hoje presentes em nossa cultura.⁶⁶ Em vista disso, Stam conclui que

[E]nquanto a teoria descobre a “literariedade” dos fenômenos não-literários, qualidades identificadas como literárias tornam-se cruciais às práticas e discursos não-literários. A inclusão do subliterário no literário, a redescoberta da própria categoria do literário como dona de uma configuração aberta e instável, nesse sentido, contribui para uma visão mais tolerante de algo que tem sido visto como um gênero “parasita” e “subliterário” – a adaptação.⁶⁷

Portanto, o emprego de uma abordagem que privilegie as negociações intertextuais, não como algo já fixo, mas como processos que transitam entre as diversas modalidades discursivas, enriquece a produção artística. O que importa são as possíveis interações, conjunções/disjunções, entre os elementos de cada sistema signo e suas significações.

Stam propõe que, ao se estudarem as relações possíveis entre literatura e cinema, devem-se considerar, não apenas a adaptação fílmica, mas também todas as principais obras nela envolvidas. Ou seja, deve-se discutir seu caráter hipertextual em três grandes esferas: contexto, intertexto e texto.

Ao se delinear o contexto da adaptação, podem-se considerar algumas questões entre romance e filme, tais como, tempo transcorrido; contexto sócio-político retratado; circunstância de sua produção; meio de veiculação; natureza do público; afinidade ou não de ideologia e estética; ocorrência de atualização do tema, crítica social, censura, subversão ou releitura; emprego das novas tecnologias, e todo e qualquer tipo de questões afins.

⁶⁶ NAREMORE. Introduction: film and the reign of adaptation, p. 12-13.

⁶⁷ No original, “As theory discovers the ‘literariness’ of non-literary phenomena, qualities thought to be literary turn out to be crucial to non-literary discourses and practices. The inclusion of the subliterary into the literary, the rethinking of the very category of the literary as an unstable, open-ended configuration, in this sense, makes for a more tolerant view of what has often been seen as a ‘subliterary’ and ‘parasitic’ genre – the adaptation” (STAM. Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation, p. 9).

Já ao se retratar o intertexto fílmico, Stam aconselha analisar os gêneros específicos e não-específicos tratados pela adaptação e as consequências estilísticas de se mantê-los, alterá-los, ou subvertê-los.

Por fim, a última esfera a ser abordada trata das relações textuais ocorridas e, para essa finalidade, a transtextualidade genettiana oferece um amplo suporte teórico. O que se propõe é considerar, por exemplo, se, partindo-se do hipotexto, o texto fílmico eliminou, adicionou, condensou, ampliou, ignorou, subverteu, improvisou ou inverteu cenas, capítulos, episódios, personagens, ou se houve transformações de ideologia, tema, estética ou na própria narrativa.

Em resumo, as interlocuções de Stam na área do cinema, ao recontextualizarem o dialogismo bakhtiniano e ao proporem expandir o campo de atuação da intertextualidade, percebem a transtextualidade genettiana, principalmente em seu caráter hipertextual, como uma poderosa ferramenta se aplicada às potencialidades hoje exploradas pela adaptação fílmica.

Referências

- ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.
- BARTHES, Roland. *Image/Music/Text*. New York: Hill & Wang, 1977.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BLOOM, Harold. *Abaixo as verdades sagradas*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993.
- BLUESTONE, George. *Novels into Film: the metamorphosis of fiction into film*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2003.
- DINIZ, Thaís Flores N. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Belo Horizonte: Lutador, 2003.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsests: literature in the second degree*. Trad. Channa Newman; Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. Título original: *Palimpsestes: la littérature au second degré*.
- MACIEL, M. E.; SCARPELLI, M. F. Editorial. *Aletria: Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, v. 7, p. 5-6, dez. 2001.

NAREMORE, James. Introduction: film and the reign of adaptation. In: NAREMORE, James (Ed.) *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Pres, 2000. p. 1-16.

PAULINO, Graça; CURY, Maria Zilda; WALTY, Ivete. *Intertextualidades: teoria e prática*. São Paulo: Saraiva, 2005. p. 1-66.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Crítica e Intertextualidade. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Editora Ática, 1978. p. 58-76.

RAY, Robert B. *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. Princeton: Princeton University Press, 1985. p. 247-325.

STAM, Robert. From realism to intertextuality. In: BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy; STAM, Robert. *New Vocabularies in Film Semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond*. London: Routledge, 1992. p. 184-221.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James (Ed.). *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Pres, 2000a. p. 54-76.

STAM, Robert. Do texto ao intertexto. In: STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2000b. p. 102-107, 225-236. Título original: *Film Theory: an introduction*.