

**Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP
Instituto de Ciências Humanas e Sociais - ICHS
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem
POSLETRAS**

**DO ÍNTIMO AO PÚBLICO:
adaptação de textos não dramáticos para o teatro.**

JULIANO MENDES DE OLIVEIRA

**Mariana, Minas Gerais
2012**

JULIANO MENDES DE OLIVEIRA

**DO ÍNTIMO AO PÚBLICO:
adaptação de textos não dramáticos para o teatro.**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem, do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras - Estudos da Linguagem.

Área de concentração: Tradução e práticas discursivas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Clara Versiani Galery.

Co-orientador: Prof. Dr. Jozé Luiz Villa Real Gonçalves.

**Mariana, Minas Gerais
2012**

FOLHA DE APROVAÇÃO

Juliano Mendes de Oliveira

Do íntimo ao público – adaptação de textos não dramáticos para o teatro.

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof.^a Dr.^a Maria Clara Versiani Galery - Orientadora
Instituição: Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP

Prof. Dr. Jozé Luiz Villa Real Gonçalves. – Co-orientador
Instituição: Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP

Prof.^a Dr.^a Thaís Flores Nogueira Diniz
Instituição: Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Prof. Dr. William Augusto Menezes
Instituição: Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP

*Ao meu filho, Vinícius;
à minha mãe, Lourdinha .*

AGRADECIMENTOS

Ao meu filho, Vinícius, porque continua me ensinando a alegria.

À minha mãe, Lourdinha, pelo apoio incondicional de toda uma vida que me permitiu assumir o teatro como profissão.

À minha irmã, Milene, pela parceria, pelas leituras e revisões ao longo de toda escrita;

Ao meu irmão, Tonimar, e à sua família, pela amizade e força.

A meus companheiros do Mestrado em Estudos da Linguagem, porque foram aulas de intensa atividade intelectual, debates e aprendizado mútuo.

Aos professores desse mesmo Mestrado, pela generosidade, em especial ao Prof. Dr. William Augusto de Menezes, à Prof.^a Dr.^a Margareth Souza de Freitas e à Prof.^a Dr.^a Elzira Divina Perpétua.

A José Euríalo dos Reis, revisor atencioso e competente.

Aos artistas que construíram comigo as obras que analiso nesta pesquisa: Hazenclever Luís do Carmo, Marcelino Ramos, Benedicto Camillo, Guiomar de Grammont, Ines Linke, Francisco de Assis, Leonardo Pavanello, Bartira Fortes, Sabrina Silva, Gisele Queiroga, Aguinaldo Elias, Frederico Lima, Daniel Sapiência, Fernando Ancil, Makely Ka, Patris Rocha, Iracema Macedo, em especial a Leonardo Magalhães, Flaviano Silva e Geuder Martins, parceiros do Grupo Residência.

À Fernanda Trópia, pela cumplicidade e pelo carinho.

Aos professores do Bacharelado em Direção Teatral da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP e do Curso Livre de Formação de Atores do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura – IFAC – da Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP, em especial a Tarcísio Ramos, Walmir José, Marcelo Castilho Avellar e Raul Belém Machado.

À Carmen Paternostro, com quem iniciei minha carreira profissional no teatro, em Salvador.

Ao Prof. Dr. Jozé Luiz Vila Real Gonçalves, por ter me acompanhado e incentivado em todas as fases de meu curso.

À CAPES, pela concessão da bolsa.

E, por fim, à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Maria Clara Versiani Galery, pela leitura criteriosa e generosa, pela condução efetiva em todo processo e pela pronta acolhida ao meu projeto.

*Nas operações da imaginação humana,
a adaptação é a norma,
não a exceção.*

(HUTCHEON, 2011, p. 235)

RESUMO

Este trabalho oferece argumentos teóricos e reflexões práticas que fundamentam a adaptação artística de obras não dramáticas para sua encenação teatral como obra de arte em si. Para tanto, define a adaptação como um processo normalmente dividido em três textos distintos: a obra adaptada, denominada T1; o texto-adaptação, T2; e o produto adaptação, T3. A fundamentação teórica da pesquisa realizada foi composta pela Teoria da Adaptação, por alguns apontamentos da Teoria da Tradução – em especial, da tradução intersemiótica – e pela Semiologia Teatral.

Em um primeiro momento, apresentam-se conceitos norteadores desse processo, para se entender a adaptação como um todo articulado. Propõe-se, então, a metáfora *lastro*, como uma regulação específica da adaptação de obras não dramáticas para o teatro. Em seguida, apresenta-se o Diagrama Geral das Adaptações, uma ilustração desse processo. Após, analisa-se cada um dos componentes desse processo, individualmente, para se traçar um panorama específico, com referenciais teóricos e práticos que fundamentam sua proposição. Por fim, analisam-se três montagens teatrais elaboradas a partir de obras não dramáticas pelo Grupo Residência, núcleo de pesquisa cênica de Ouro Preto, a saber: *Os Cadernos* (2001), *elE, o Outro* (2002) e *Rato do Subsolo ou o Ódio Impotente* (2009).

Como resultado, o processo de adaptação de obras não dramáticas para o teatro é apresentado como uma atividade viva, necessariamente criativa, e não subordinada a um texto de origem.

Palavras-chave: Adaptação. Tradução intersemiótica. Teoria da adaptação. Intertextualidade. Teatro. Dramaturgia.

ABSTRACT

This M.A. thesis provides readers with theoretical arguments and practical considerations underlying the adaptation of non-dramatic works to theatrical performance as works of art in themselves. Therefore, it defines adaptation as a process which is usually divided into three separate texts: the adapted work, called T1, the text-adaptation, T2, and the adaptation itself, T3. The theoretical basis of the investigation is composed of the Adaptation Theory, some concepts of the Translation Theory - in particular, the Intersemiotic Translation - and the Semiology of Theater.

Firstly, we present concepts guiding this process so as to provide an understanding of adaptation as an articulated whole. Then the “collateral” metaphor is presented as a specific regulation of adaptation of non-dramatic works to theater. Then we present the General Diagram of Adaptations, an illustration of this process. Next, we analyze each component of this process individually in order to trace a specific panorama, with theoretical and practical references which underlie its proposition. Finally, we analyze three theatrical productions by *Grupo Residência* - a scenic research center in Ouro Preto - from non-dramatic works namely: *Os Cadernos* (2001), *eI, o Outro*(2002) and *Rato do Subsolo ou o Ódio Impotente* (2009).

As a result, the process of adaptation of non-dramatic works to theater is presented as a lively and necessarily creative activity, and not subordinated to a source text.

Keywords: Adaptation. Intersemiotic translation. Theory of Adaptation. Intertextuality. Theatre. Dramaturgy.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FOTOGRAFIAS

Fig.1	Juliano Mendes e Hazenclever Luís em cena de <i>Os Cadernos</i> , 2001. Foto: Leonardo Magalhães.....	14
Fig. 2	Juliano Mendes e Leonardo Magalhães, cartaz de <i>elE, o Outro</i> , de 2002.	15
Fig. 3	Bartira Fortes, Flaviano Silva e Geuder Martins, cenas de <i>O Quadraturin</i> , de 2006. Fotos de Rafael Motta e Naty Torres.....	16
Fig. 4	Aguinaldo Elias, Daniel Sapiência, Fred Lima e Geuder Martins, em cena de <i>Rato do Subsolo ou o Ódio Impotente</i> , de 2009. Fotos de Du Trópia e Joka Madruga.....	17
Fig. 5	Evelin Klen, Janaína Leite, Mara Helleno e Tatiana Catalbiano em cena de <i>Hysteria</i> , de 2004. Fotografia de Guto Muniz.....	58
Fig. 6	Cópia de texto produzido por Aguinaldo Elias em processo de criação de <i>Rato do Subsolo ou o Ódio Impotente</i> , de 2009.....	84
Fig. 7	Juliano Mendes e Hazenclever Luís em <i>Os Cadernos</i> , de 2001. Foto de Leonardo Magalhães.....	107
Fig. 8	Juliano Mendes de Leonardo Magalhães, cartão postal de divulgação do espetáculo <i>ele, o Outro</i> , de 2002.....	111
Fig. 9	Juliano Mendes e Leonardo Magalhães, em cena de <i>de ele, o Outro</i> , de 2002. Foto de Ines Linke.....	115
Fig. 10	Juliano Mendes e Aguinaldo Elias em cena de <i>Rato do Subsolo ou o Ódio Impotente</i> , de 2009. Foto de Joka Madruga.....	117
Fig. 11	Aguinaldo Elias, Daniel Sapiência, Fred Lima e Geuder Martins em cena de <i>Rato do Subsolo ou o Ódio Impotente</i> , de 2009.....	119

DIAGRAMAS

Diagrama 1	A série de concretizações de Pavis.....	26
Diagrama 2	Teoria dos conjuntos – uma visualização metáfora ‘lastro’.....	32
Diagrama 3	Diagrama geral das adaptações	40
Diagrama 4	A ampulheta de Pavis	60
Diagrama 5	Texto-adaptação como produto	64
Diagrama 6	Texto-adaptação como processo	78
Diagrama 7	Vários textos funcionando como o texto adaptado – T1.....	112
Diagrama 8	Quando o produto final é o texto-adaptação – T2	113

QUADRO

QUAD. 1	Decupagem da encenação de Erika Fischer-Lichte	89
---------	--	----

SUMÁRIO

1 Introdução.....	11
2 Afinal, o que é adaptação?.....	21
2.1. Processo/produto	21
2.2. Suporte	22
2.3. A série de concretizações de Pavis	24
2.4. Tradução	26
2.5. Fidelidade	30
2.6. Por uma noção de lastro	32
2.7. Os direitos autorais	34
2.8. Autoria	35
2.9. O Diagrama Geral das Adaptações	40
3 O texto adaptado – T1	42
3.1. Palavra e discurso	42
3.2. Porque adaptar?.....	44
3.3. Motivos pessoais	49
3.4. O que adaptar?.....	51
3.5. Direitos autorais como regulação legal	55
3.6. Como adaptar?.....	57
3.7. A ampulheta de Pavis	60
3.8. Olhar geral – T1.....	62
4 O texto-adaptação – T2	63
4.1. Um barco à deriva	63
4.2. Texto-adaptação como produto	64
4.3. Relações Intertextuais	69
4.4. Texto-adaptação como processo	78
4.5. Processo Colaborativo.....	80
4.6. Memória – Por um material informativo complementar	83
4.7. Olhar geral – T2.....	86
5 A adaptação em si – T3	87
5.1. <i>Performance</i>	87
5.2. Teoria do Verbo-corpo de Pavis	91
5.3. Intencionalidade	94
5.4. Quem é o adaptador?.....	97
5.5. Modos de transformação	99
5.6. A palavra escrita <i>versus</i> a palavra falada	103
5.7. Olhar geral – T3.....	106
6 Algumas análises	107
6.1. <i>Os Cadernos</i> , 2001	107
6.1.1. Tamanho	107
6.1.2. Palavras	109
6.1.3. Técnica e linguagem	109
6.1.4. Autoria	110
6.2. <i>ele, o Outro</i> , 2002	111
6.2.1. Exceções	111
6.2.2. Adaptação de autor vivo	114
6.2.3. Obras substantivas	115
6.2.4. Modo de transformação	116
6.3. <i>Rato do Subsolo ou o Ódio Impotente</i> , 2009	117
6.3.1. Quebra do lastro	117
6.3.2. Recursos audiovisuais	119

6.4. Por uma teoria de adaptações.....	120
7 Considerações Finais	122
Referências	127

1. INTRODUÇÃO

O mercado de produção teatral, historicamente, sempre confirmou a tendência humana não somente de contar histórias, mas de recontá-las, “[e] recontar quase sempre significa adaptar – ‘ajustar’ as histórias para que agradem ao seu novo público” (HUTCHEON, 2011, p. 10). A adaptação é uma atividade tão comum quanto questionada. Em épocas de valorização do espírito criativo, valorização intelectual, econômica e estética, uma obra por natureza derivada é constantemente encarada pela crítica e pelo senso comum como uma obra menor, subordinada àquela que lhe deu origem:

A linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia. “Infidelidade” carrega insinuações de pudor vitoriano; “traição” evoca perfídia, ética; “abastardamento” conota ilegitimidade; “deformação” sugere aversão estética e monstruosidade; “violação” lembra violência sexual; “vulgarização” insinua degradação de classe; e “profanação” implica sacrilégio religioso e blasfêmia. (STAM, 2006, p. 19)

Embora questionada, por que, então, a adaptação é um fenômeno tão frequente? Em 2010, o Festival de Teatro de Curitiba, um dos maiores eventos nacionais do gênero, tinha, em sua grade de programação de espetáculos, entre sua mostra oficial, sua mostra infantil e sua programação paralela, trezentos e setenta e nove espetáculos de teatro, oriundos da maioria dos Estados brasileiros. Desses, sessenta e oito foram montagens que tiveram origem em textos não dramáticos. Alternando-se em montagens adaptadas de romance, contos, quadrinhos, biografias e poemas, esse número demonstra que a adaptação de obras não dramáticas para o teatro é um fenômeno comum no Brasil.

Não é difícil imaginar o motivo, uma vez que a Literatura apresenta-se como um manancial de histórias prontas a serem transportadas para um novo suporte, adaptadas a uma nova linguagem. No cinema, esse fenômeno é ainda mais recorrente. Os organizadores dos principais prêmios cinematográficos criaram, inclusive, premiações específicas para essa categoria. No Oscar, por exemplo, há distinção entre premiação de melhor roteiro e de melhor roteiro adaptado,

[p]or que, de acordo com as estatísticas de 1992, 85% de todos os vencedores da categoria de melhor filme no Oscar são adaptações? Por que as adaptações totalizam 95% de todas as minisséries e 70% dos filmes feitos para a TV que ganham o *Emmy Awards*? (HUTCHEON, 2011, p. 24)

Além disso, por que a adaptação de textos não dramáticos para o teatro é uma prática tão recorrente, uma vez que há vasta literatura dramática disponível? Qual o *status* de uma obra adaptada? Por sua derivação, uma obra adaptada é uma obra menor? Sob quais formas ela se apresenta? No recorte citado, do Festival de Teatro de Curitiba, os diversos autores usam expressões como ‘adaptação de’, ‘baseado em’, ‘inspirado em’, ‘a partir de’. O que cada expressão dessas encerra? E, afinal, o que se entende aqui por adaptação?

José Celso Martinez Correa¹ montou cinco espetáculos inspirados em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (1905). Antunes Filho² realizou a montagem *Macunaíma*, adaptação do romance homônimo de Mário de Andrade (1978), considerada, pelo crítico e teórico Sábato Magaldi (2001), uma das principais montagens do Teatro brasileiro pós-moderno. Isto para citar apenas dois dos principais diretores de Teatro brasileiro em atividade. Como eles, diversos diretores e grupos se dedicam à tarefa de construir espetáculos a partir de material não dramático.

Há diretores, inclusive, que optam por um desenvolvimento de poética pessoal que aponte, sobremaneira, para esse fenômeno, como a experiência chamada de *Romance em Cena*, do diretor cearense Aderbal Freire Filho,³ que opta pela transposição quase integral de textos de romances para o palco.

Em 1994, esse diretor estreou a montagem *A Mulher Carioca aos 22 Anos*, adaptação da obra de João de Minas (1934). Seguiram-se as montagens de *O que diz Molero*, a partir da obra de Dinis Machado (1981), em 2004, e de *O Púcaro Búlgaro*, adaptada do romance de mesmo nome de Campos de Carvalho (1964), em 2006. Nas três propostas, a adaptação não transforma o texto narrativo em texto dramático. Os atores funcionam como intérpretes e

1 José Celso Martinez Corrêa (Araraquara – SP, 1937). Diretor, autor e ator. Destacado encenador da década de 1960, líder do Teatro Oficina, de São Paulo.

2 José Alves Antunes Filho (São Paulo - SP, 1929). Diretor. Pertence à primeira geração de encenadores brasileiros, discípulo dos diretores do Teatro Brasileiro de Comédia .

3 Aderbal Freire Filho (Fortaleza - CE, 1941). Diretor. Fundador do Grêmio Dramático Brasileiro, em 1973, e do Centro de Demolição e Construção do Espetáculo (CDCE), em 1989 .

como narradores. O diretor desenvolveu uma técnica de encenação que permite que vários atores interpretem o mesmo personagem e que um mesmo grupo de atores interprete diversos personagens, sem que haja confusão de entendimento para o público.

Outras vezes, a opção pela adaptação é uma estratégia de mercado, exercendo um “óbvio apelo financeiro” (HUTCHEON, 2011, p. 25), destinando-se a encontrar, entre os leitores de determinada obra, futuros consumidores de sua versão teatral. Estabelece-se, entre obra adaptada e espectador, uma espécie de contrato, que tende a preservar elementos cognitivos ou estruturais da obra original, tornando possível um reconhecimento à sua recepção.

É comum que a comparação entre a obra que foi adaptada e a adaptação penda para a sensação de que a original é melhor. Há um risco permanente de que a comparação seja, portando, pernicioso. Erige-se, aqui, a ideia de fidelidade, parâmetro que vai relacionar as obras – no caso desta pesquisa, o texto-fonte não dramático e sua concretização cênica. O que significa dizer que um espetáculo teatral é fiel ao seu texto de origem? A quem interessa tal fidelidade? A que se é fiel? Ao texto? Ao autor? Às descrições espaciais?

Para aproximar possíveis reflexões a este respeito – reflexões e não respostas – quatro montagens realizadas por um grupo teatral da cidade de Ouro Preto - MG, o Grupo Residência, ao longo de oito anos, serão tomadas por base. Em 2001, quando ainda vinculado ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP, fundei esse núcleo de pesquisas cênicas que se dedicaria à pesquisa de novas dramaturgias à luz da fusão do teatro com outras linguagens artísticas. Em especial, investigaria, exatamente, a adaptação de obras não dramáticas para o teatro.

Em dez anos de pesquisas ininterruptas, foram realizadas sete montagens, todas sob minha direção, das quais destaco: em 2001, *Os Cadernos*, livre adaptação de *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke (1996); em 2002, *elE, o Outro*, texto de Guiomar de Grammont (2006); *O Quadraturin*, em 2006, livre adaptação de texto homônimo de Sigismund Krzyzanowski (1997), escritor tcheco que escrevia em Russo; e, finalmente, *Rato do Subsolo ou o Ódio Impotente*, de 2009, montagem inspirada em *Memórias do Subsolo*, de Fiódor Dostoiévski (2000).

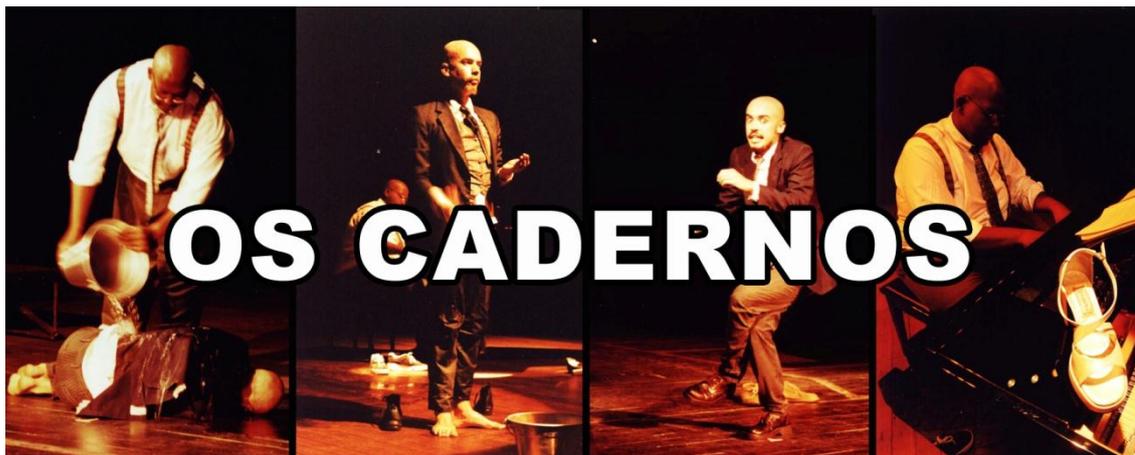


FIGURA 1 - Juliano Mendes e Hazenclever Luís em cena de *Os Cadernos*, 2001.
Fonte: Acervo pessoal.

Os Cadernos (2001)⁴ estreou no Festival de Curitiba, em março de 2001. Era um espetáculo para plateias reduzidas. A peça apresentava as reflexões de um homem de vinte e o oito anos à beira da morte. Anotadas num velho caderno, as reflexões conduziam o espectador a um universo profundamente poético, afloradas exatamente pelo medo da morte. Ao sentir a proximidade do fim, o personagem descobria um universo novo, lúdico e inusitado, onde nada era mais o que parecia ser.

Em cena, um ator e um pianista propunham uma encenação intimista, que usava elementos da mímica corporal dramática e do teatro essencial da multiartista brasileira Denise Stoklos.⁵ O uso das duas proposições fez com que a montagem se utilizasse de poucos elementos estéticos, ou seja, possuía cenografia reduzida – apenas cinco pares de sapatos e três baldes d’água espalhados no espaço da representação – nenhuma troca de figurino e pouquíssimos efeitos de iluminação. Tudo isso para construir uma encenação em que o corpo do ator fosse o elemento central da narrativa.

4 Adaptação de *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*.

Autor: Rainer Maria Rilke

Adaptação, direção e atuação: Juliano Mendes

Composição e execução musical: HazencleverLuís

Assistência geral: Ines Linke.

5 Diretora, atriz, mímica e escritora, nascida, em 1950, na cidade de Irati, no Paraná [www.itaucultural.org.br].

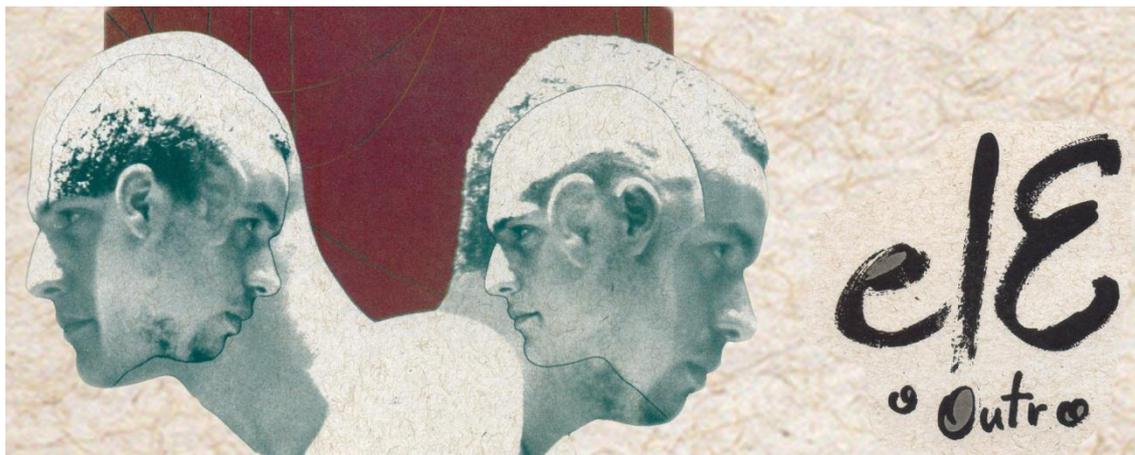


FIGURA 2 - Juliano Mendes e Leonardo Magalhães, cartaz de *ele, o Outro*, de 2002.
Fonte: Acervo pessoal.

*elE, o Outro*⁶ (2002) foi um texto concebido sob encomenda. Em parceria com a escritora ouro-pretana Guiomar de Grammont, o Grupo desenvolveu o desejo de tomar o demônio por tema de uma montagem teatral. Os ensaios, tendo por base o conto *O Jogador Generoso*, presente no *Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire (1991), iniciaram-se paralelamente ao desenvolvimento do texto, que também teve o conto como primeira inspiração.

A peça narrava o encontro de um homem, atormentado pela ideia de finitude, com a figura do demônio, sufocado pela eternidade. Nesse encontro, em que um tinha o que o outro queria, deflagrava-se um jogo em que memória e desejo eram artifícios e argumentos para que um vencesse o outro.

Com um elenco formado por dois atores, *elE, o Outro* tinha uma construção dramaturgicamente não linear; ou seja, ao longo de seus sessenta minutos de duração, sucediam-se cenas de passado e presente, memória e devaneios dos personagens.

⁶ Dramaturgia: Guiomar de Grammont
Direção: Juliano Mendes
Atuação: Juliano Mendes e Leonardo Magalhães
Música Original: Chiquinho de Assis
Cenários e figurinos: Ines Linke.



FIGURA 3 - Bartira Fortes, Flaviano Silva e Geuder Martins, cenas de *O Quadraturin*, de 2006.

Fonte: Acervo pessoal.

O Quadraturin (2006)⁷ era uma adaptação de um conto homônimo de Sigismund Krzyzanovski que tratava do homem e do seu espaço. Sutúlin era um cidadão comum que vivia sob um regime totalitário. Morava em um pequeno apartamento de 8 m², ou nem isto. Certo dia, entrou em seu apartamento um homem estranho, que lhe ofereceu o ‘Quadraturin’, um produto capaz de aumentar a área interna do seu quarto. Entorpecido pela aparente eloquência do homem, Sutúlin aceitou o produto e o utilizou, mas algo errado aconteceu: o seu quarto cresceu indefinidamente e aquilo que deveria ser um sonho passou a ser um enorme pesadelo.

Comédia musical, a montagem teve sua trilha executada ao vivo por uma pianista e um guitarrista. Durante a encenação, eram realizadas inserções de material audiovisual inspirado em desenhos de Krinski, arquiteto russo do período da revolução.

O Quadraturin tinha um elenco formado por três atores e a dramaturgia era construída em um formato épico-dramático; ou seja: alternavam-se estruturas narrativas e encenações dramáticas. Os narradores eram chamados, no texto, de *Cantoras*, como se o espetáculo fosse, em sua construção geral, uma narrativa musical. O único personagem fixo era o principal,

⁷ Adaptação do conto homônimo de Sigismund Krzyzanovski
 Direção e Dramaturgia: Julliano Mendes
 Direção Musical: Sabrina Silva
 Atuação: Bartira Fortes, Geuder Martins e Flaviano Souza e Silva
 Execução Musical: Edson Zacca e Sabrina Silva.

Sutúlin. Os demais personagens – Senhora, Homem Misterioso, Comissão de Reavaliação de Superfícies, Prostituta e Cantoras – eram alternados entre os outros dois atores do elenco.



FIGURA 4 - Aguinaldo Elias, Daniel Sapiência, Fred Lima e Geuder Martins, em cena de *Rato do Subsolo ou o Ódio Impotente*, de 2009.

Fonte: Acervo pessoal.

*Rato do Subsolo ou o Ódio Impotente*⁸ foi inspirado em *Memórias do Subsolo*, de Fiódor Dostoievski. Partindo do personagem central do romance, a montagem propôs que cada ator buscasse o seu “rato” pessoal, fundindo a experiência do personagem dostoiévskiano à sua própria experiência de vida.

Composta por quatro atores, intercalando projeções de vídeo e cenas teatrais, *Rato do Subsolo ou o Ódio Impotente* apresentava personagens que foram batizados com o número de RG do ator que o representava. Quatro ratos que se esgueiravam entre os chamados “homens normais”, ou “homens de ação”, como os denomina o personagem do romance, e que buscavam sair de seu buraco na parede. Ou enterrar-se definitivamente.

Durante o processo de criação desses espetáculos, ficava latente a necessidade de aprofundar a pesquisa, buscando respaldo teórico que pudesse tanto aproximar o percurso criativo de

⁸ Inspirado em *Memórias do Subsolo*, de Fiódor Dostoievski

Direção e Dramaturgia: Julliano Mendes

Atuação: Aguinaldo Elias, Daniel Sapiência, Fred Lima (depois Julliano Mendes) e Geuder Martins

Cenário: Fernando Ancil

Música: Makely Ka e Patris Rocha

pesquisas pré-existentes, quanto balizar o desenvolvimento de projetos futuros. Contudo, contando sempre com recursos limitados, a equipe de criação dos espetáculos nunca pôde incluir um dramaturgista, função que, diferente de um dramaturgo, que escreve o texto, normalmente provê a montagem exatamente de substrato teórico, aponta experiências congêneres de outros grupos, contrapõe descobertas práticas a textos teóricos a fim de aprofundar o processo dramaturgico.

Assim, tinha-se a sensação de que o entendimento do processo de criação era limitado, pouco profícuo. Não se inventavam formas de fazer com que uma pesquisa pudesse continuar numa próxima montagem, porque não havia sua concretização teórica. Acreditando que, no processo de criação teatral, não há – ou, pelo menos, não deveria haver – uma cisão tão radical entre teoria e prática, desenvolvi o presente trabalho de pesquisa. Por esse motivo, também, foi feita a opção de incluir as quatro montagens no *corpus* da mesma.

No entanto, não se acessou nenhum arcabouço teórico das artes cênicas que pudesse, convenientemente, dar conta da adaptação teatral, considerando a natureza eminentemente intersemiótica do fenômeno – ele é textual e imagético, literário e performativo.

Parecia, também, que a conjunção de teorias não seria satisfatória ao caso, porque incorreria no risco de julgar o mesmo processo segundo dois parâmetros, o que poderia resultar em erro de conclusões. Era preciso focalizar não as obras, os textos e a cena, mas o processo entre elas, o conjunto de opções e escolhas dos adaptadores que permitem que uma obra permaneça na outra.

A partir dessa necessidade, o processo de adaptação foi decomposto, a fim de se chegar a um modelo básico para compreenderem-se as fases envolvidas em sua produção. Ao se partir de um texto não dramático, pode-se concluir que duas etapas estavam envolvidas: uma primeira conversão deste texto em um texto dramaturgico, sem uma considerável mudança de suporte e, posteriormente, sua concretização cênica, a montagem propriamente dita. E, como o texto, na cena, está condicionado a fatores não mais literários, como a inflexão dos atores, o espaço cênico, cenário, figurino, música, percebeu-se que esse texto já não era um fenômeno

exclusivamente literário, que a mudança do texto dramaturgic⁹, para a sua encenação, envolvia uma transmutação semiótica, uma mudança de linguagem artística.

A presente pesquisa teve por objetivo, portanto, encontrar referenciais teóricos que fundamentassem e desvelassem essas questões, buscando esmiuçar o processo de adaptação de textos não dramáticas para o teatro e encontrar arcahouços teóricos que se aproximassem de seu modelo, intermediando as experiências literárias e teatrais, revelando sua natureza criativa, contrapondo o senso comum, segundo o qual a adaptação é uma “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização”, “adulteração” e “profanação” (STAM, 2008, p. 20).

Para tanto, no capítulo 2 da pesquisa são discutidos e delineados conceitos gerais, que possam nortear o processo de adaptação: a dicotomia processo/produto, a questão do suporte, a aproximação entre os conceitos de tradução e de adaptação, os direitos autorais e a questão da autoria. Nesse momento, também, será proposta metáfora ‘lastro’, um traço de equivalência específico do processo de adaptação.

Será apresentado um diagrama geral, ainda no capítulo 2, que proporá um olhar mais ampliado sobre o processo da adaptação, distinguindo seus processos e seus produtos; esses últimos, assim denominados: a obra de origem que, seguindo Linda Hutcheon (2011), será chamada de Texto Adaptado, o texto que foi ou que será adaptado e, aqui, denominado T1; o Texto-adaptação, T2, o texto gerado pelo processo de adaptação; e a Adaptação em si, T3. Depois, cada um desses produtos será isolado em um capítulo específico, para se discutir suas peculiaridades e encontrar interseções entre eles. No fim, serão focalizadas algumas adaptações, para confrontar alguns dos conceitos discutidos com realidades práticas.

Uma vez que se tivesse diferenciado os três textos em função de sua natureza heterogênea, mostrou-se conveniente, também, uma diversificação do referencial teórico de cada um deles. Apesar disso, a *Teoria das Adaptações*, proposta pela teórica canadense Linda Hutcheon (2010), apresentou-se como modelo satisfatório para elaboração de um conceito geral da adaptação de fontes não dramáticas para o teatro. Primeiro, porque a autora esmiúça a questão

⁹ A utilização do termo *texto dramaturgic* ao longo do texto, em lugar de *texto dramático*, se refere à utilização do primeiro como um fenômeno cênico e a segunda como um fenômeno literário. Dramaturgia “abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação” (PAVIS, 2007, p.113). Drama “é o poema dramático, o texto escrito para diferentes papéis e de acordo com uma ação conflituosa” (PAVIS, 2007, p.109).

a partir de exemplos práticos, diferenciando a adaptação como processo e como produto, o que, muito convenientemente, coaduna-se com o eixo temático aqui desenvolvido. Segundo, porque essa autora propõe a adaptação como uma atividade criativa, sem delegar à ação uma atribuição secundária, subserviente ao texto do qual se originou.

Contudo, embora a autora proponha um olhar abrangente, abarcando adaptações para o teatro, a televisão, o cinema e até para o universo dos games, não se detém sobre as particularidades de cada uma dessas linguagens. Como o foco da presente pesquisa é a adaptação teatral, foi necessária a divisão do referencial teórico da seguinte forma: para o Texto adaptado (T1) e o Texto-adaptação (T2), foi largamente utilizada a Teoria das Adaptações, de Linda Hutcheon (2010) e alguns conceitos específicos da Teoria da Tradução, como a Tradução intersemiótica, a partir de Roman Jakobson (2001) e Júlio Plaza (2010), como os conceitos de equivalência e de intertextualidade. Para a Adaptação em si, T3, o referencial teórico já se estabeleceu a partir da Semiologia Teatral, principalmente sobre as proposições de Erika Fischer-Lichte (1992) e de Patrice Pavis (2008), além, novamente, da Teoria das Adaptações, de Linda Hutcheon.

Como resultado, a adaptação de obras não dramáticas para o teatro é apresentada como um processo vivo, necessariamente criativo, em que os sujeitos da adaptação são confrontados com a tarefa de interpretar e criar, aliando, a todo instante, repetição e diferenças num mesmo objeto.

2. AFINAL, O QUE É ADAPTAÇÃO?

2.1. Processo/produto

Mas, afinal, o que é adaptação? Linda Hutcheon revela a natureza heterogênea da adaptação, afirmando que o termo é usado, ao mesmo tempo, para definir um produto e um processo. Como produto, ou uma entidade, “a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular” (HUTCHEON, 2011, p. 29). A adaptação é o texto, ou a obra reconhecível resultante de um processo de mudança, de transcodificação, que pode envolver tanto uma mudança de mídia, de gênero, ou de foco.

Como processo, a adaptação, segundo Hutcheon (2011, p. 29), “envolve tanto uma (re)interpretação como uma (re)criação”; “[u]m ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação” (HUTCHEON, 2011, p. 30). Acrescenta, ainda, que a adaptação, a partir da perspectiva de sua recepção, “é uma forma de intertextualidade; (...) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2011, p. 29).

Essa relação dicotômica processo/produto pareceu, já em um primeiro momento de estudo da obra de Hutcheon, apontar muito precisamente para o cerne desta pesquisa: a adaptação de obras não dramáticas para o teatro, porque revelava sua natureza fugidia, que não encontrava um campo teórico abrangente o suficiente para contemplá-la. A adaptação conjuga, para Hutcheon, repetição e diferença. Um arcabouço teórico satisfatório à natureza da presente pesquisa, portanto, se apontava: a Teoria da Adaptação, de Linda Hutcheon, em que ela tenta “refletir sobre algumas das questões teóricas em torno do fenômeno da adaptação” (HUTCHEON, 2001, p. 17).

Dentro de um universo teórico mais condicionado ao teatro, Patrice Pavis (2007) distingue três possíveis conceitos de adaptação. No primeiro, ele fala em transposição ou transformação de uma obra, de um gênero em outro. Para ele, nesse sentido, a adaptação é sinônimo de dramatização, que

tem por objeto os conteúdos narrativos (a narrativa, a fábula) que são mantidos (mais ou menos fielmente, com diferenças às vezes consideráveis),

enquanto a estrutura discursiva conhece uma transformação radical, principalmente pelo fato da passagem a um dispositivo de enunciação inteiramente diferente (PAVIS, 2007, p. 10).

Dessa forma, portanto, um romance, ou um poema, ou outra estrutura narrativa, é adaptada para o teatro, para o cinema ou para a televisão. Pavis (2007) desenvolve essa ideia, dizendo que muitas vezes a transposição vai exigir uma mudança formal, fazendo com que narrativas em primeira pessoa se convertam em diálogos e que ações cênicas possam dar conta de ações narradas, por meio de gestos, recriações em imagens, música, som gravado, etc. Ele chama esse processo de “operação semiótica de transferência” (PAVIS, 2007, p. 10).

A “operação semiótica de transferência” vai regular não só os espetáculos de teatro adaptados de textos não dramáticos, mas adaptações a outras linguagens artísticas. Em 2010, o estilista mineiro Ronaldo Fraga lançou uma coleção de moda inspirada em poemas de Carlos Drummond de Andrade; depois, ilustrou uma edição de poemas reunidos desse autor. *Grande Sertão Veredas*, obra canônica de João Guimarães Rosa (1986), já ganhou adaptações para dança, seriado de televisão, filme, quadrinhos, teatro.

Uma análise dos espetáculos do 19º Festival de Teatro de Curitiba também revela as múltiplas possibilidades dessa operação. Há obras que se inspiraram em pareceres de censores (por exemplo, o espetáculo *DDP4469*, do Núcleo Cênico Projeto Bazar, de São Paulo); notas sensacionalistas publicadas em jornais (*Crimes e Comédias*, do Núcleo de Profissionalização Teatral, de Curitiba); literatura de cordel (*Amores de Jezebel*, da Teatratividade Cia. Teatral, de Curitiba); poemas, prosas, cartas e diários (*Um navio no Espaço ou Ana Cristina César*, da Caravana Produções, do Rio de Janeiro), além, naturalmente, de adaptações de romances, de coleções de contos, crônicas, diários, fábulas. Em todas, ocorre uma natural mudança de suporte – um texto que antes tinha como suporte um livro, um jornal, uma revista, passará a ter o ator como seu pronunciador.

2.2. Suporte

Investigando a questão do suporte dos gêneros textuais, Luiz Marcuschi (2003) define que o suporte é um lugar físico ou virtual, tem formato específico e serve para fixar e mostrar o texto. Reconhecendo que o assunto ainda é carente de aprofundamentos, esse pesquisador

investiga a influência do suporte sobre o discurso. A partir de um mesmo texto escrito em um guardanapo de papel ou ditado a uma secretária eletrônica, por exemplo, o autor defende que o suporte altera o gênero. No guardanapo, seria um bilhete; na secretária eletrônica, um recado.

No caso da presente pesquisa, esta hipótese – a influência inequívoca do suporte sobre o discurso – também parece verdadeira. Um mesmo texto proferido em suportes diferentes pode ser recebido e, portanto, entendido, de maneiras diferentes. Embora Marcuschi (2011) não se detenha sobre suportes orais, porque considera demasiadamente polêmico definir a boca como um suporte, ele define assim o texto:

Trata-se, num primeiro momento, do objeto linguístico visto em sua condição de organicidade e com base em seus princípios gerais de produção e funcionamento em nível superior à frase e não preso ao sistema da língua; é ao mesmo tempo um processo e um produto, exorbita o âmbito da sintaxe e do léxico, realiza-se na interface com todos os aspectos do funcionamento da língua, dá-se sempre situado e envolve produtores, receptores e condições de produção e recepção específicas (MARCUSCHI, 2011, p. 04).

O texto proferido por um ator, no momento de representação de um espetáculo, não tem uma definição diferente dessa. Não considerar o ator como suporte de um texto seria adicionar às definições suscitadas por Marcuschi (2011) para o conceito de suporte o fato de que um suporte deva ser inanimado, o que parece improvável. Entretanto, caso soe estranho ou demasiado polêmico considerar o ator suporte do texto que profere – polêmica que não interessa à pesquisa em foco –, o próprio espetáculo, ou a encenação, pode ser considerado(a) esse suporte. E isso fica claro quando se observa que um mesmo texto pode ser encenado de diversas maneiras, utilizando-se atores, bonecos, projeções de sombra, por meio do teatro, da dança, da mímica, e de diversas outras linguagens, estas sim, suporte da obra adaptada.

Contudo, para dirimir essa polêmica, o próprio Marcuschi (2011) propõe “que se trate o suporte na relação com outros aspectos, tais como: domínio discursivo, formação discursiva, gênero e tipo textual” (p. 12). De todos esses aspectos, o que parece mais pertinente à presente pesquisa é o do domínio discursivo, entendido nestes termos:

Entende-se aqui como domínio discursivo uma esfera de atividade humana, como lembrou Bakhtin (1979). Não é um princípio de classificação de textos e indica instâncias discursivas, tais como: discurso jurídico, discurso jornalístico, discurso religioso, discurso militar, discurso acadêmico etc. Não abrange um gênero em

particular, mas dá origem a vários deles, constituindo práticas discursivas dentro das quais podemos identificar um conjunto de gêneros textuais que às vezes lhe são próprios ou específicos como práticas ou rotinas comunicativas institucionalizadas e instauradoras de relações de poder etc. (MARCHUSCHI, 2003, p. 5)

Naturalmente, a questão do suporte e de suas possíveis apreensões, como a de domínio discursivo, não está dissociada da questão dos gêneros, mas estas complementam-se, estabelecendo a forma do texto segundo a relação forma/conteúdo. Uma adaptação pode atuar em diversas esferas dessa relação; ou seja: pode-se optar por transpor um poema dramático para uma peça infantil, ou uma história em quadrinho para uma encenação de bonecos.

Dessa forma, uma vez que o suporte é um interpretante do signo que absorve, o significado está intrinsecamente ligado a ele. Assim, parece improvável propor a manutenção do significado quando de uma transposição de linguagens. O significado tem que ser recriado. A mudança de suporte corrobora, portanto, a adaptação como uma atividade de invenção. Transpor para outro suporte significa codificar o objeto adaptado segundo as “leis de articulação de linguagem que se efetuam no interior de um suporte ou mensagem” (PLAZA, 2001, p. 67).

2.3. A Série de concretizações de Pavis

A adaptação, no entanto, não atua somente sobre uma mudança de suporte. Muitas vezes, há uma mudança de destinatário sem necessariamente mudar-se o suporte, como quando obras canônicas são adaptadas para o público infanto-juvenil. Recorre-se a um uso mais frequente de imagens, a uma facilitação lexical, a uma redução da história original, a fim de encontrar leitores mais hábeis á sua recepção. Exemplo disso é a série *Histórias de Shakespeare*, de Andrew Matthews, em que as obras do dramaturgo inglês ganham ilustrações em preto e branco e novos contextos mais próximos ao universo infanto-juvenil.

Nesta pesquisa, quando se considera que um texto não dramático vá ser adaptado a um texto dramático e que depois vá ser encenado, num primeiro momento não há uma mudança considerável de suporte, embora seja comum que um livro, suporte do primeiro, seja convertido numa espécie de apostila, suporte comum do segundo. Contudo, um se destina à leitura e, outro, à encenação. Há, portanto, uma nova finalidade atribuída ao texto.

Na já citada experiência de Aderbal Freire Filho, chamada por ele de *Romance em Cena*, o texto da obra adaptada é mantido praticamente intacto quando é encenado pelo diretor. Contudo, a primeira ação de Aderbal Freire Filho é contratar alguém para digitar todo o texto, separando narrativas e falas, “mais ou menos como um texto teatral” (FREIRE FILHO, 2012); ou seja: o texto permanece o mesmo, mas sua finalidade é alterada.

Pavis (2007, p. 10), em mais uma das acepções do verbete “adaptação”, a conceitua como o processo de dramaturgia a partir do texto que vai ser encenado. Para ele, então, adaptar uma obra permite uma série de operações textuais:

cortes, reorganizações da narrativa, “abrandamentos” estilísticos, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação de conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação. (PAVIS, 2007, p. 10)

Nesse processo, em comparação com uma tradução, há maior liberdade de criação. “Adaptar é recriar inteiramente o texto, considerado como simples matéria” (PAVIS, 2007, p. 10). Essa definição, no entanto, é restritiva quanto ao objeto de pesquisa aqui estudado. Porque, para Pavis (2007), mesmo encenações de textos dramáticos recorrem, comumente, a este processo de adaptação, quando se quer diminuir o tempo da encenação ou adequar determinadas passagens à proposta de montagem, como quando textos dramáticos dão origem a espetáculos musicais, por exemplo.

Pavis ainda delimita a adaptação no sentido de

tradução ou de transposição mais ou menos fiel, sem que seja sempre fácil traçar a fronteira entre as duas práticas. Trata-se então de uma tradução que adapta o texto de partida ao novo contexto de sua recepção com as supressões e acréscimos julgados necessários à sua reavaliação (PAVIS, 2007, p. 10).

Aqui, o autor inclui no fenômeno de adaptação a releitura de clássicos, inclusive da literatura dramática, como no caso de adaptação de obras gregas ou da dramaturgia de Shakespeare para linguagens contemporâneas.

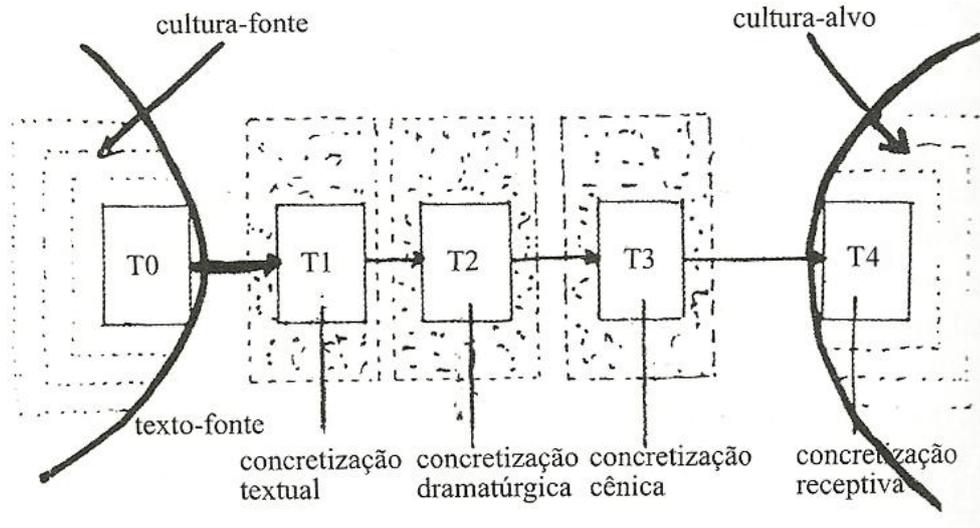


Diagrama 1: A série de Concretizações de Pavis

Propondo um esquema gráfico que parte da cultura fonte (que ela chama de T0), através de sua concretização textual (T1), passa pela concretização dramática (T2) e pela concretização cênica (T3), chegando à sua concretização receptiva (T4), Pavis (2007) desenvolve sua “Série de Concretizações”, tentando clarificar a teoria e o processo de aproximações sucessivas: ou seja: o processo de tradução. Considerando toda a cadeia de produção dramática, partindo da inspiração do autor e chegando à recepção do público, o autor esmiúça o fazer teatral numa cadeia de interdependências, onde seja possível relacionar as diversas etapas de produção.

2.4. Tradução

Sua Série de concretizações, no entanto, é mais ampla que o objeto aqui isolado. Ela trata mais do próprio ato criativo, de como um desejo, uma inspiração ou uma ideia convertem-se numa futura encenação e de como tais instâncias estão profundamente relacionadas. Contudo, parece pertinente considerar que esse encadeamento de ações, essa disposição temporal do processo, também ocorra no caso das adaptações teatrais de obras não dramáticas, ou seja, como um produto, pela intervenção de artistas, converte-se em outro.

Entretanto, este primeiro desenvolvimento de suporte e texto compõe somente uma explicação inicial dos produtos encerrados pela adaptação. A presente pesquisa se deterá,

mais à frente, sobre esses textos componentes do processo. É necessário, ainda, que se investigue, voltando a Hutcheon (2010), qual seria o processo envolvido na produção da adaptação.

Pensando na ideia de convivência de textos, de um texto que provém de outro, mas que também se apresenta como um texto ‘em si’, parece pertinente sugerir a tradução como um processo bastante similar à adaptação. Roman Jakobson (2001) propõe, em 1959, um modelo básico para a tradução, dizendo que ela pode ser intralingual, quando signos verbais são interpretados por meio de outros signos verbais no mesmo idioma; interlingual, ou tradução propriamente dita, quando signos verbais são interpretados por outros signos verbais em um idioma distinto; e, por fim, tradução intersemiótica ou transmutação, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.

Segundo Júlio Plaza (2010, p. 39), “fazer tradução toca no que há de mais profundo na criação. Traduzir é por a nu o traduzido, tornar visível o concreto do original, virá-lo pelo avesso”. Segundo ele, a tradução intersemiótica pode ser definida de três formas: tradução como pensamento em signos, como intercurso dos sentidos e como transcrição de formas. Na primeira definição, Plaza explora essa ideia da transformação do signo em outro signo, a partir da cadeia semiótica formulada por Peirce:

Um signo “representa” algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O “resultado” é seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que provoca, o seu interpretante. O objeto da representação é uma representação que a primeira representação interpreta. (...) A significação de uma representação é outra representação. (PEIRCE, 1974, p. 99)

Na segunda definição, tradução intersemiótica como intercurso dos sentidos, Plaza defende que é através dos sentidos que se dá a comunicação humana e que, dentre eles, especialmente a visão, o tato e a audição, foram historicamente responsáveis por ampliar sua função nos sistemas de linguagem disponíveis. Para ele, “muito mais do que o real, o que os nossos sentidos captam é o choque das forças físicas com os receptores sensoriais” (PLAZA, 2010, p. 46).

Na terceira definição, tradução intersemiótica como transcrição de formas, o autor afirma que

[o] que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas (PLAZA 2010, p. 71).

O autor, quando remete à ação de “inteligir estruturas que visam à transformação de formas”, parece referir-se muito precisamente ao objeto dessa pesquisa. Inteligir, refleti-las num ambiente conceitual, intelectual, diferentemente de interagir, criar interfaces tangíveis entre elas. Talvez por isso ele remeta à imagem de uma tradução criativa, o que, novamente, remete à tradução como um processo de criação.

Considerando, portanto, a tradução como um processo básico à adaptação de textos não dramáticos para o teatro, parece que, no caso, duas traduções geralmente tomam curso. Num primeiro momento, um texto não dramático é traduzido para um texto dramático, conduzindo as operações necessárias à sua posterior concretização cênica. Essa primeira tradução será mais à frente identificada como P1, primeiro processo da adaptação. Essa tradução é intralingual ou interlingual.

Depois, esse texto dramático elaborado a partir de fonte não dramática, será encenado por meio de signos verbais e não verbais, operando-se uma tradução intersemiótica do texto produzido a partir do texto original. Esse segundo processo de tradução será identificado no diagrama que será proposto, no próximo capítulo desta pesquisa, como P2. Será evidenciado, também, que nem sempre os processos vêm encadeados da mesma maneira no tempo.

Haroldo de Campos (1977) chama a tradução intersemiótica de tradução criativa, defendendo que cada passo desse processo é um passo de invenção. Para Thaís Flores Diniz (2004):

[o] texto resultante, a tradução, não consiste da incorporação do texto anterior transportado, e sim de um texto que se refere a outro(s) texto(s), que o(s) afeta, que mantém com ele(s) uma determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo. É esse modo pelo qual um representa outro(s), é esse tipo de relação que existe entre eles que é o objeto dos estudos de tradução intersemiótica. (DINIZ, 2004, p. 1001)

Também aqui, há aquela relação suscitada por Hutcheon (2011) ao se referir à adaptação como um processo que incorpora tanto a repetição quanto a diferença. Observa-se, portanto, outro conceito caro à teoria da tradução e também bastante controverso: o conceito de

equivalência. Erika Fischer-Litche (1987), em seu artigo sobre a tradução de textos dramáticos para o teatro, afirma que equivalência

significa que o texto dramático e o texto teatral podem ser interpretados e compreendidos com referência a um sentido comum a ambos. Assim, um julgamento de equivalência não significa uma relação existente que possa ser percebida e afirmada por qualquer um, mas o resultado de um processo hermenêutico no qual a leitura de um texto dramático se relaciona à “leitura” de um texto teatral – dramatização, encenação – com referência aos sentidos que são resgatados por ambos. (FISCHER-LICHTE, 1987, p. 211 *apud* DINIZ, 204, p. 1003)

No entanto, o pensamento da adaptação como tradução pode encontrar alguns contratempos, uma vez que é habitual que se imagine a tradução como um meio exclusivamente linguístico. O senso comum também costuma considerar a tradução uma atividade mais técnica, mais estrita e a adaptação uma atividade mais livre, mais criativa, “uma ‘leitura’ do romance-fonte inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural” (STAM, 2008, p. 21). Refletindo isso, as teorias da tradução cunharam diversos termos para tentar alcançar o tropo da adaptação:

Tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transmogrificação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita, *detournement* – que trazem à luz uma diferente dimensão de adaptação. (STAM, 2008, p. 21)

Em se tratando da adaptação criativa, há, ainda, outro termo que parece bastante relevante: apropriação, o que talvez permita uma leitura mais livre de seu processo. A apropriação conduz a uma ação que ressignifica a obra,

na medida em que um filme adaptado é uma recriação de outro texto (ou textos), ele também re-significa sua fonte em um novo meio, um novo contexto, um novo código de representação e, antes de tudo, uma nova atitude discursiva. Por outro lado, a apropriação, embora semelhante à adaptação na sua capacidade de retrabalhar textos anteriores, consiste na assimilação de alguns aspectos dos textos-fonte, e na consequente recontextualização sociocultural e ideológica desses aspectos. (SILVA e FREIRE, 2012)

Genette (2006, p. 07), investigando a relação entre textos diferentes, propõe, a partir do “dialogismo” de Bakhtin e da “intertextualidade” de Kristeva, o termo “transtextualidade ou transcendência textual do texto”, definindo-o como “tudo o que o coloca em relação manifesta ou secreta com outros textos”. O autor, então, se debruça sobre a relação de textos, definindo

cinco categorias de transtextualidade, entre as quais Robert Stam (2008) seleciona a categoria “hipertextualidade”, dizendo que esta “parece ser particularmente produtiva no que tange à adaptação” (STAM, 2008, p. 21). A hipertextualidade se constrói numa relação de um texto que Genette (2006) denomina de “hipertexto” e um outro anterior, “hipotexto”, “que o primeiro transforma, modifica, elabora, ou amplia” (STAM, 2008, p. 22).

É a partir da ideia de convivência de textos diferentes que se situa a definição de adaptação defendida pela presente pesquisa, ideia incutida nos termos apresentados – tradução, apropriação, transcrição, etc. Sem se propor a defender qual desses termos parece mais adequado – mais uma vez parece pertinente que uma definição mais criteriosa deva se deter em adaptações de caso a caso – esta pesquisa precisa propor e definir a existência desse campo comum, esse universo interno que define e sustenta a adaptação como um processo particular.

2.5. Fidelidade

É dentro da ideia de equivalência que reside o conceito de fidelidade entre textos, como se houvesse uma norma segundo a qual os textos devam se equivaler. Essa norma, ainda, da fidelidade, define seus parâmetros no texto de origem, o qual deve ser percebido e, numa aceção comum, respeitado na obra adaptada. A ideia de respeito e mesmo de fidelidade imprimem uma relação ética ao fenômeno, como um regulador da liberdade artística a lembrar, a todo instante, sua ligação com a obra de origem, “uma espécie de regra imanente, retomada incessantemente, jamais efetivamente aplicada, um princípio que não marca a escrita como resultado, mas a domina como prática” (FOUCAULT, 2001, p. 08).

Para Hutcheon (2011), no entanto, há muito a perseguição pela fidelidade deixou de se configurar como eixo de uma teoria das adaptações, porque uma adaptação traz implícita, concomitantemente a ideia da homenagem ao texto adaptado e uma tentativa de consumi-lo, apagando-o da memória. Para a autora questionar ou contestar uma obra é um motivo tão comum quanto prestar-lhe homenagem. Portanto, para ela é possível que o parâmetro de uma adaptação seja o de uma infidelidade, uma tentativa de melhorar a obra da qual se originou. Refletindo sobre a fidelidade, Stam (2008) propõe:

A noção de “fidelidade” contém, não se pode negar, uma parcela de verdade. Quando dizemos que uma adaptação foi “infidel” ao original, a própria violência do termo expressa a grande decepção que sentimos quando uma adaptação fílmica não consegue captar aquilo que entendemos ser a narrativa, temática e características estéticas fundamentais encontradas em sua fonte literária. (STAM, 2008, p. 20)

Ou seja, para esse autor, a fidelidade aponta, no caso das adaptações, para um jogo de expectativas entre produção e recepção de uma obra de arte. Segundo Stam, a noção de fidelidade é corroborada quando se percebe que algumas adaptações não conseguem captar o que mais se aprecia em determinado romance, ou quando se percebe que algumas adaptações realmente são melhores que as outras e que algumas características dos textos fontes são realmente perdidas. No entanto, ele também questiona o seguinte:

A mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da “fidelidade” não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico. Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é possível. Uma adaptação é automaticamente diferente do original devido à mudança do meio de comunicação. (STAM, 2008, p. 20)

No entanto, embora não pareça razoável pensar a fidelidade como um princípio metodológico que possa regular sua aplicação, ou seja, delimitar que uma adaptação deva, necessariamente, ser fiel ao seu texto de origem, ou, pelo menos, que uma boa adaptação deva sempre buscar a fidelidade, não se pode negar que a opção por ela seja uma recorrência tanto da produção de adaptações quanto da recepção das mesmas.

O que parece discutível, em sua proposição, entretanto, é a ideia de certa preponderância da obra de origem num processo de adaptação, como se houvesse uma hierarquia entre textos. Talvez seja por isso que a fidelidade soe um tanto ultrapassada como parâmetro regulador, porque, como se verá nos capítulos seguintes, parece muito mais produtivo vislumbrar-se os textos envolvidos no processo de adaptação em sua interdependência e através de suas particularidades.

2.6. Por uma noção de lastro

No entanto, se não é no campo “moralmente carregado de fidelidade” (HUTCHEON, 2011, p. 28) que se situa o ponto de interseção entre obras distintas, será necessário, aqui, estabelecer-se um campo comum que norteie sua definição.

Em Economia, a ideia de lastro definia, no passado, que a quantidade de dinheiro em fluxo em um determinado país deveria ter o seu correspondente em ouro guardado pela instituição financeira central. A questão da fidelidade traz implícita, também, uma espécie de lastro, como se fosse necessária a manutenção de aspectos formais e/ou o conteúdo da obra de origem, de forma que fosse possível a sua identificação, quando da transposição. Contudo, a ideia de fidelidade remete a uma necessária manutenção de traços específicos de uma obra na outra; ou seja: de uma predominância da obra de origem no processo.

O lastro, como aqui se propõe, é uma espécie de traço de equivalência; ou seja: de um campo de interseção entre textos e conteúdos diferentes. A ideia de lastro faz menção, ainda, à ideia de interseção de conjuntos, como na Matemática, conforme se observa no Diagrama1:

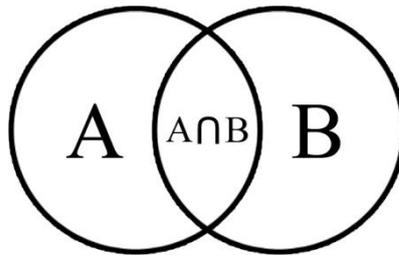


Diagrama 2: Teoria dos conjuntos – uma visualização da metáfora ‘lastro’.

Se A fosse um texto específico e B outro, o campo em que há uma interseção entre eles – $A \cap B$ (A interseção com B, no jargão matemático) – seria o que aqui se propõe chamar de lastro. A imagem sugerida, oriunda da Economia, também é útil à proposta devido à noção de atribuição de valores que encerra. A proposta de que o valor atribuído seja variável na Economia, sujeito às intempéries do mercado econômico, também fornece a mesma variabilidade ao processo artístico, sujeito ao próprio ato criativo e às intenções dos artistas adaptadores.

O lastro seria, portanto, um espaço conceitual e anunciado entre os três textos componentes do processo de adaptação, que serão esmiuçados nos capítulos 4, 5 e 6 deste trabalho de pesquisa.

Fazendo analogia com a Física, lastro seria um campo de força magnético, uma espécie de órbita na qual o processo da adaptação gravita. Sua proposição, aqui, no entanto, não significa que não haja, no arcabouço da Teoria da Tradução, proposições congêneres, que poderiam também representar esse campo de força. A ideia de intertexto, por exemplo, também seria eficiente; no entanto, no processo de adaptação há relações de equivalência entre texto e imagem, texto e forma, texto e som, e, também entre texto e texto. A própria ideia de um campo de equivalência também pareceria suficiente, mas, uma vez que, como já foi exposto, é útil considerar esse campo um traço específico do processo de adaptação de obras não dramáticas para o teatro, será pertinente a esta pesquisa que ela lance mão de uma imagem nova: o lastro.

Para esta pesquisa, considera-se que, se não há lastro, seja através de uma referência temática comum ou de uma tentativa de aproximação de textos ou, mesmo, de uma intenção declarada de determinado artista, não há o processo específico de adaptação. Determinada montagem pode ter, como referência, um grande número de textos não dramáticos, mas, uma vez que rompa este lastro, ou seja, que não torne possível o reconhecimento dessas referências à luz de sua recepção, ou que os artistas adaptadores não comuniquem sua intenção, para a presente pesquisa tal montagem não será considerada adaptação, embora seja possível reconhecer e isolar traços desta, naquela, “[s]e conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que uma obra é adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s)” (HUTCHEON, 2011, p. 27).

A importação de um conceito de economia, erigido, portanto, sobre padrões matemáticos, pode dar a ideia de que, à luz da intertextualidade, seja possível se mensurar a área de encontro dos textos. Naturalmente não, embora traços de coincidência possam ser isolados, como a repetição de títulos, “temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens e assim por diante” (HUTCHEON, 2011, p. 32). A busca pelo lastro, em maior ou menor grau, portanto, é uma espécie de regulação do processo de adaptação.

A ideia, entretanto, um tanto controversa, de uma regulação ética à liberdade de criação vai encontrar eco quando há adaptações de obras de autores vivos. Como pode ser conferido nos capítulos extras do DVD do filme *Blindness*, adaptação do cineasta brasileiro Fernando Meirelles para *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2001), ao final da primeira projeção, a tensão gerada entre o autor e o diretor é um exemplo pertinente. Nas declarações de ambos, logo após a primeira projeção – e declarações de artistas em meios audiovisuais e escritos normalmente são boas pistas para a identificação do lastro de determinado processo de adaptação –, fica claro que há, por parte de Meirelles, uma tendência a se postar diante da obra adaptada como um admirador declarado dela, buscando, uma relação de fidelidade com a obra do escritor português. Contudo, a melhor maneira de ser fiel a uma obra de arte, não seria interpretá-la livremente? Uma regulação aqui é necessária? E mais, como o propôs Stam (2008): é possível?

Para Plaza (2010), a fidelidade é uma questão mais ideológica, porque não é possível uma relação de fidelidade ou infidelidade entre signo e objeto, pois, como um substitui o outro, só pode apontar para este. A relação entre obra fonte e obra alvo, a partir desse problema, vai se dar de diversas formas e os termos usados para definir o fenômeno – *adaptado de*, *baseado em*, *inspirado em*, *a partir de*, etc. – vão, normalmente, regular, o grau dessa fidelidade. Essa regulação é usada em termos legais, definindo aqueles termos dos direitos autorais envolvidos no processo.

Para a SBAT - Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais, a regulação é necessária para balizar processos legais de adaptação teatral. Para essa entidade, qualquer tentativa de se amenizar a adaptação, criando-se graus que permitam o não recolhimento de direitos autorais sobre a obra adaptada, é uma forma de burlar a lei.

2.7. Direitos autorais

Há um tratado internacional, do qual o Brasil é signatário, que regula os direitos sobre a propriedade intelectual. É a Convenção de Berna, norma internacional base de todo o sistema de direito autoral. Em recente discussão sobre a revisão dos direitos autorais brasileiros, o Ministério da Cultura, por meio de uma série de consultas públicas, fez uso da Convenção de

Berna¹⁰ para regular seu entendimento do que é uma adaptação: “Convenção de Berna: Artigo 2: São protegidas como obras originais, sem prejuízo dos direitos do autor da obra original, as traduções, adaptações, arranjos musicais e outras transformações de uma obra literária ou artística”.

No documento, o Ministério da Cultura reconhece a adaptação como uma obra derivada, subordinada de uma obra original, caracterizando-se por promover a adequação dessa obra a outra linguagem. Nesse trânsito, qualquer ação derivativa não invalidaria a autoria original, estando a adaptação forçosamente obrigada a recolher os direitos autorais devidos. Novamente, citando a Convenção de Berna: “[a]rtigo 12: Os autores de obras literárias ou artísticas gozam do direito de autorizar as adaptações, arranjos e outras transformações das mesmas obras”.

No entanto, o que se percebe é uma liberdade subjetiva regulando o processo de adaptação, ou seja, a experiência, a competência, o desejo, a inclinação do adaptador, seja ele dramaturgo, diretor ou grupo, determinando a forma segundo a qual a adaptação acontece. Situar-se no campo das subjetividades na liberdade de que o artista tem direito ao criar uma obra com sua assinatura pessoal, suscita no fenômeno uma natureza ainda mais fugidia. O que, para um adaptador, pode ser a busca pela fidelidade, pode ser entendido pelo público, ou pela crítica, ou até mesmo pelo autor da obra, caso vivo, como uma corruptela da obra original, portanto, um desrespeito. Desrespeito a quê?

2.8. Autoria

Para Foucault (2001), a unidade discursiva de uma obra está condicionada a um determinado *status*, que a define, ou que a constitui. Esse *status* é a autoria. Citando São Jerônimo, Foucault aponta quatro características do autor que apontam para a ideia de um discurso pessoal:

10 Convenção de Berna. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/02/cv_berna.pdf.

[s]e, entre vários livros atribuídos a um autor, um é inferior aos outros, é preciso retirá-lo da lista de suas obras (o autor é então definido como um certo nível constante de valor); além disso, se certos textos estão em contradição de doutrina com as outras obras de um autor (o autor é então definido como um certo campo de coerência conceitual ou teórica); é preciso igualmente excluir as obras que estão escritas em um estilo diferente, com palavras e formas de expressão não encontradas usualmente sob a pena do escritor (e o autor como unidade estilística); devem, enfim, ser considerados como interpolados os textos que se referem a acontecimentos ou que citam personagens posteriores a morte do autor (o autor é então momento histórico definido e ponto de encontro de um certo número de acontecimentos). (FOUCAULT, 2001, p. 17)

Para esse teórico, essas quatro unidades apontadas por São Jerônimo, sintetizadas como a “biografia do autor, a localização de sua perspectiva individual, a análise de sua situação social ou de sua posição de classe, a revelação do seu projeto fundamental” (FOUCAULT, 2001, p. 18), constituem-se, ainda, como bases da crítica contemporânea. O autor é um certo *ser de razão* do texto, e apenas o intuito psicologizante da sociedade contemporânea tende a considerá-lo um indivíduo. O que se chama de indivíduo é, para ele, a percepção “do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam” (FOUCAULT, 2001, p. 16). Ou seja, o autor pode ser apreendido como função. Para Barthes (1987), não é, afinal, um autor que fala, em um texto, mas a linguagem. O autor faz uso dessa linguagem, o “isso que fala”, e muito raramente faz uso de palavras que ainda não foram ditas.

A instância da autoria é um ponto-chave da presente pesquisa, porque é exatamente aí que se permite, conforme já citado, a adaptação de textos exclusivamente literários para os universos da moda ou da dança. Guimarães Rosa já não se encerra na figura de um homem com óculos, andando sobre um burro no sertão mineiro. Ele representa um discurso específico, limitado pelas unidades atribuídas, por Foucault, a São Jerônimo.

Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*. (FOUCAULT, 2001, p. 13)

Então, no caso de adaptação de obras não dramáticas para o teatro, como se determinar a autoria? Um adaptador é um autor? Coautor? Há a prática de se determinar a autoria a partir de uma noção muito volátil de gradação, que diz que, se há apenas uma inspiração em determinado autor, sem se ater especificamente a determinada obra, ou uma referência à obra do autor como um todo, o autor da adaptação assina a autoria da obra adaptada. E, no caso de referências diretas, como quando há repetição do título entre obras, quando há uso de trechos completos da obra de origem, o autor da obra original assina a autoria da obra adaptada.

Considere-se, ainda, que estas duas instâncias da adaptação são extremas: ou seja, que há entre elas diversas gradações, como os já citados ‘adaptado de’, ‘a partir de’, ‘baseado em’, etc. Muitas vezes, a adoção de nomenclatura configura-se como uma estratégia de mercado, destinada a evitar o pagamento de direitos autorais, ou a submeter a própria condição de existência de um projeto artístico ao, como o nomeia Foucault (2001), “ser supremo” chamado autor, apropriando-se de seu sucesso.

Acredita-se que há, nesse último caso, a possibilidade de o espetáculo adaptado atrair um público leitor da obra de origem. Tal implicação é notada quando, por exemplo, do aniversário de nascimento ou de morte de determinado autor, em que há tendência a um maior número de montagens adaptadas de seus textos. Em 2008, a Fundação Clóvis Salgado¹¹ estreou a cantata cênica *Sertão: Sertões*, com música e libreto de Rufo Herrera¹², dirigida por Carlos Rocha¹³ e Carmen Paternostro,¹⁴ adaptação de *Grande Sertão: Veredas*, nas comemorações do centenário de nascimento de seu autor, João Guimarães Rosa (1986). Nesse mesmo ano, pôde-se perceber uma série de espetáculos e produções audiovisuais em homenagem ao artista.

Contudo, essa relação pode, inclusive, ser dada sem, necessariamente, propor-se uma espécie de homenagem à obra do autor, mas também como forma de achincalhe, comparação com outros autores, ou até revisão da obra, como nos casos de montagens de textos indicados em

11 Fundação com sede em Belo Horizonte, mantenedora do *Palácio das Artes*, principal espaço teatral mineiro.

12 Bandoneonista, compositor e educador musical nascido em Córdoba, na Argentina, radicado no Brasil desde 1963.

13 Diretor, iluminador, produtor e preparador corporal mineiro, nascido em Belo Horizonte em 1953.

14 Diretora, coreógrafa e bailarina baiana, fundadora do Grupo Intercena, nascida em 1948, na cidade de Belmonte, na Bahia.

vestibulares, nos quais estudantes vão buscar, na apresentação, uma espécie de resumo sobre a obra em foco.

Como, no entanto, numa prática que tende sempre a uma espécie de sacralização do autor, se configura o papel do adaptador? Investigando a questão, porém com um foco sobre a tradução, Venutti (2002, p. 5) defende que há um preconceito que permeia a questão da autoria. Segundo ele, “a autoria é comumente definida como originalidade, auto expressão num texto único, a tradução é derivada, nem auto expressão, nem única: ela imita outro texto”. Sendo, como já foi visto, a adaptação um processo semelhante à tradução, adaptador e tradutor assumem posições próximas. Ambos trabalham sob derivação. Para Venutti (2002), o fato de que seja possível a existência de “pseudotraduções”, ou seja, falsas traduções que são atribuídas a determinado autor, apropriando-se de um estilo, ou de uma característica bastante peculiar a ele, endossa a ação traduzir como atividade autoral, criativa. Em se tratando de um objeto estético, esta relação entre autores, no caso o autor da obra de origem e o autor da adaptação, é a pista mais forte sobre a existência ou não de lastro em determinado processo.

Contudo, uma relação entre autores não quer dizer, necessariamente, uma relação entre pessoas. Porque há casos, delineados por Foucault, de textos que não são identificados por um autor:

Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor. A função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 2001, p. 14)

Imerso, portanto, na tarefa de adaptar um texto não dramático para o teatro, o adaptador, que, repetindo, pode ser uma pessoa ou um grupo de pessoas, também vai exercer seu papel como uma função do processo. Seria, portanto, pertinente delineá-lo, à luz de Foucault, como função-adaptador, exercendo, também ele, uma atividade de criação, compondo posteriormente, com o diretor ou com o grupo dedicado à montagem cênica do texto transposto, uma espécie de tríade autoral, onde as fronteiras – quem é mais autor? – serão determinadas no próprio processo ou balizadas por leis autorais, práticas internas de grupos ou por aspectos mercadológicos. Questões pertinentes à autoria da adaptação serão investigadas no capítulo 6 desta pesquisa, quando for tratado quem é o adaptador de uma obra.

Sobre esses últimos aspectos, cabe dizer que é habitual, no mercado, que a assinatura de uma adaptação obedeça a um desejo de viabilizar a produção de uma montagem de texto adaptado, sem onerar seu orçamento. Essa mesma opção também é vista como uma forma de driblar a lei dos direitos autorais. Sendo um, ou outro, percebe-se que ainda não é de todo clara a questão da autoria em uma adaptação, não havendo um consenso, fazendo que haja uma investigação caso a caso quando há litígio entre as partes envolvidas. O limiar entre legalidade e crime, nesses casos, constantemente é objeto de contendas judiciais ou mesmo de imbróglios públicos, cabendo, para a correta avaliação de um ou outro, um exame atento de caso a caso.

2.9. Diagrama geral das adaptações

Apresentados, portanto, os seis tópicos iniciais desta pesquisa – (1) a natureza heterogênea da adaptação que comporta processo e produto, (2) a mudança de suporte, (3) a Série de Concretizações, (4) a tradução intersemiótica, (5) a ideia do lastro, (6) a autoria – e sabendo-se que seria possível eles próprios converterem-se em capítulos inteiros, ou até mesmo converterem-se em objetos focais de uma pesquisa, reconhecendo, portanto, uma apropriação inconsistente de seus conteúdos, apresenta-se agora o cerne dessa pesquisa, onde as primeiras ideias convergem. Para tanto, propõe-se o seguinte diagrama, que representa o processo de adaptação como um fenômeno desencadeado no tempo.

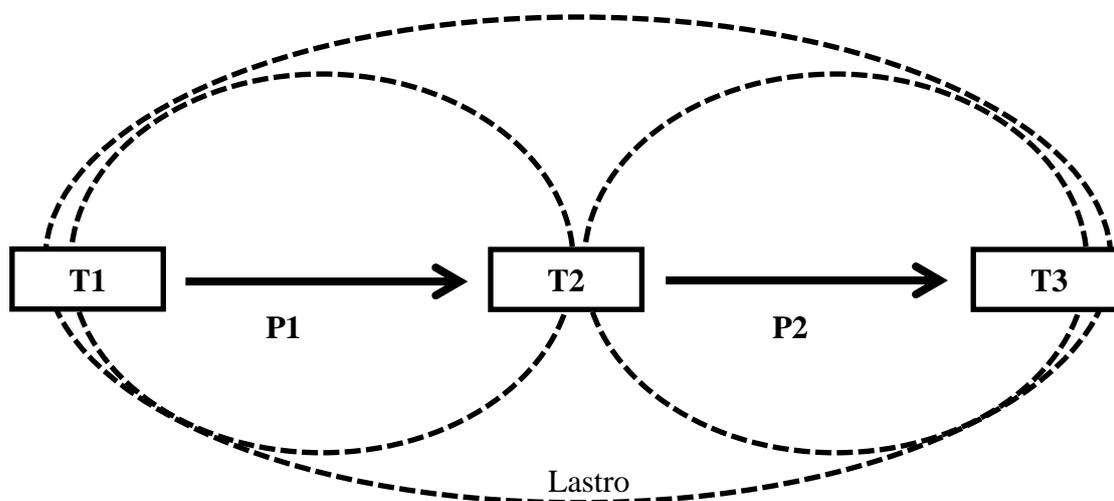


Diagrama 3: Diagrama geral das adaptações

T1 representa o texto adaptado, de base não dramática; **T2** representa o texto-adaptação construído para sua futura encenação a partir do texto adaptado e **T3** representa a encenação do texto-adaptação e, em maior ou menor medida, também concretização cênica do texto adaptado, ou seja, a adaptação em si. **P1** e **P2** representam, como já foi anteriormente discutido, os processos de tradução de textos, sendo **P2** melhor representado pela ideia de tradução intersemiótica, porque envolve uma mudança de sistema de signos. O campo interno da linha pontilhada representa o que aqui se trata por lastro, o traço de equivalência entre os três textos, em que um não para de fazer referência a outro, mas que cobra, também, sua parcela de independência.

Apesar de se desenvolver no tempo, a representação gráfica da adaptação não significa que as setas assinaladas por **P1** e **P2** sejam equidistantes, porque é comum que os processos que originam **T2** e **T3** sejam concomitantes, com a elaboração das cenas gerando novas possibilidades de construção do texto adaptado e vice-versa. Normalmente, no entanto, o **T2** é concluído antes da estreia do espetáculo, recebendo, posteriormente, contribuições oriundas das apresentações.

Há trabalhos, no entanto, que, atuando a partir de uma proposta mais performática, optam por um desenvolvimento chamado “*work in progress*”, onde a obra não tem, em sua estreia, o ponto culminante de seu processo criativo. Há, portanto, um texto que não cessa de ser construído e destruído, que lida mais radicalmente com a noção do aqui-agora, das volatilidades emocionais dos integrantes do processo. Não há, portanto, a concretização desse processo em texto. Contudo, para efeito de elaboração de um referencial teórico que possa prestar-se às posteriores análises de processos práticos de adaptação, esta pesquisa terá foco sobre produções que obedeçam à cadeia de acontecimentos apresentada pelo Diagrama 3.

Cabe salientar, ainda, que este processo configura-se a partir do viés da produção de uma montagem teatral, sendo similar a produção de filmes, espetáculos de dança, óperas. Quando mudamos o viés para a recepção, a direção pode não ser esta, uma vez que é muito comum que o público tenha acesso, primeiramente, à versão cinematográfica de uma obra adaptada, sendo o cinema um poderoso meio de difusão cultural em massa. Um *best-seller* terá tido centenas de milhares de leitores. Um sucesso de bilheteria, milhões.

Portanto, à luz da recepção, o diagrama poderia ter, a partir da visão de determinado espectador, um aspecto contrário ao apresentado. Contudo, mesmo aí permanece a noção de lastro, que permite que este espectador, posteriormente, procure sua versão exclusivamente literária para posterior apreciação. No Teatro, embora sem o vertiginoso potencial do Cinema de aumentar, consideravelmente, as vendas de determinado livro, também se percebe um desejo do espectador de, eventualmente, procurar conhecer a obra adaptada a partir de sua montagem teatral. É exatamente esse comportamento do público, essa busca, numa adaptação, tanto da repetição quanto da diferença, que sugere que, embora tenhamos obras em que uma é oriunda da outra, elas, principalmente as que no Diagrama 3 são tratadas por **T1** e **T3**, possuem também uma necessária identidade *per se*. Não é muito usual que o **T2** tenha, também, vida independente da obra que lhe deu origem, nem daquela para a qual foi um dos elementos da criação. Se já é rara a publicação de roteiros adaptados, quando convertidos em livros, raramente esses mesmos roteiros dão origem a um novo filme. Mas T1 e T3 assumem essa natureza dúbia em um processo de adaptação: estão, ao mesmo tempo, lastreados e têm identidade *per se*.

Sendo assim, cabe, no próximo capítulo, isolar os três textos, produtos do processo de adaptação, para tentar compreender as implicações do lastro na produção e recepção teatral.

3. O TEXTO ADAPTADO - T1

Há uma consideração a ser reforçada: a adoção do termo ‘texto adaptado’, proposto por Linda Hutcheon (2010) gera um duplo sentido. Confunde-se o texto a ser adaptado com o texto que foi adaptado; ou seja, como se delimitaram aqui três textos, seria como se o texto adaptado pudesse se referir também ao T3. Contudo, é muito claro em sua obra que, quando ela se refere ao texto adaptado, ela está tratando da obra de origem, de onde a adaptação partiu. Portanto, essa nomenclatura será adotada, referindo-se sempre à obra que foi adaptada no processo aqui isolado.

3.1 Palavra e discurso

Embora seja possível que se gerem adaptações de fontes que não verbais, como quando se adaptam obras pictóricas, extraíndo delas narrativas internas, esta pesquisa tomará por base experiências cuja linguagem seja necessariamente verbal: romances, contos, poemas, reportagens e mesmo narrativas orais, histórias, memórias; mesmo histórias em quadrinhos, que são obras híbridas, porque são, ao mesmo tempo, pictóricas e narrativas. Na presente pesquisa, a única prerrogativa é que esse material não tenha sido concebido para ser encenado. Contudo, uma vez que se tenha aportado na palavra como eixo dessa pesquisa, a primeira pergunta que se propõe é o que da palavra adaptar? Segundo Todorov (1980),

[a] o nível mais geral, a obra literária tem dois aspectos: é ao mesmo tempo uma história[histoire] e um discurso[discours]. É história, no sentido em que evoca uma certa realidade[...]. Mas a obra é, ao mesmo tempo, discurso[...]. Nesse nível, não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos dá acesso a eles.. (TODOROV, 1980, p. 7)¹⁵

O que é considerado, então, num processo de adaptação de obras não dramáticas para o teatro, a história ou o discurso? A história, como a percebe Todorov, como a sequência dos acontecimentos narrados, ou o discurso, aquele traço estilístico que marca cada autor, ou que

15 Minha tradução livre para: “[a]t the most general level, the literary work has two aspects: it is at the same time a story [histoire] and a discourse [discours]. It is story, in the sense that it evokes a certain reality [...]. But the work is at the same time discourse [...]. At this level, it is not the events reported which count but the manner in which the narrator makes them known to us”.

ele imprime em suas personagens? Embora não seja muito clara tal cisão entre história e discurso, a adaptação como prática encontra, ainda, outros motes: o tema, o autor, os personagens, o estilo, o contexto, a forma, o tom.

Sobre as adaptações do Festival de Teatro de Curitiba, citadas no capítulo introdutório deste trabalho, há obras que se inspiraram em pareceres de censores (por exemplo, o espetáculo *DDP4469*, do Núcleo Cênico Projeto Bazar, de São Paulo); notas sensacionalistas publicadas em jornais (*Crimes e Comédias*, do Núcleo de Profissionalização Teatral, de Curitiba); Literatura de Cordel (*Amores de Jezebel*, da Teatratividade Cia. Teatral, de Curitiba); poemas, prosas, cartas e diários (*Um navio no Espaço ou Ana Cristina César*, da Caravana Produções, do Rio de Janeiro), além, naturalmente, de adaptações de romances, de coleções de contos, de obra de determinado autor, etc. E, mesmo em obras que se inspiraram em romances, por exemplo, há montagens que tomaram o personagem principal por foco ou alguma situação específica do todo.

É possível a proposição de universais em todos esses processos? Numa prática crivada de pessoalidades, em que alguém decide adaptar determinada obra segundo parâmetros e convenções particulares – o que faz que para um seja possível adaptar, como aqui já se disse, poemas de Carlos Drummond para uma coleção de moda – até mesmo nessa prática é possível supor, se não generalizações, processos aproximados. O primeiro desses processos, este mesmo, já citado: a pessoalidade:

Contudo, as razões profundamente pessoais – bem como cultural e historicamente condicionadas – dos adaptadores para selecionar certa obra para adaptar, e o modo particular de fazê-lo, deveriam ser seriamente consideradas por uma teoria da adaptação, ainda que isso signifique reavaliar todo o papel da intencionalidade em nosso pensamento crítico sobre as artes em geral. (HUTCHEON, 2011, p. 136)

Quando Hutcheon (2011) sugere que uma teoria das adaptações deva ser capaz de integrar os motivos pessoais, ela propõe que a geração de regulações internas de determinado processo de adaptação seja percebido, também, como um ato criativo. Ou seja, adaptações e adaptadores tornam-se objetos muito próximos para fins de análise.

Reconhecer, no entanto, a adaptação como um processo subjetivo, não é afirmar que ela não possa encontrar regulações, ser expressa em termos teóricos. Se, como afirma Hutcheon

(2011), nem todo processo de reprodução de elementos textuais num outro texto pode ser considerado adaptação, isto significa que há um campo limítrofe que define toda obra adaptada. Há uma definição óbvia desse limite e sua obviedade corrobora a convicção em uma regulação: toda adaptação deriva do desejo de determinado artista ou grupo de artistas de revisitar uma obra anteriormente elaborada, seja ela textual, imagética, poética, histórica, cultural, folclórica, etc. Toda adaptação pressupõe, portanto, uma inclinação e uma obra de origem.

Para denominar esta obra de origem, no caso de fontes textuais, Hutcheon (2011) prefere “texto adaptado” ao termo “texto-fonte”, referindo-se ao que, nesta pesquisa, trata-se por T1, porque, para ela, à luz da recepção, é comum que se tenha acesso à adaptação como processo através, por exemplo, de um filme. E, depois de ter assistido ao filme, opte-se pela leitura do livro adaptado para o roteiro da obra audiovisual. É comum, para a autora, que filmes adaptados bem sucedidos comercialmente alavanquem as vendas das obras nas quais tiveram origem. Portanto, o filme seria a obra fonte para este espectador, que lhe permitiu o acesso à obra adaptada.

Mesmo entendendo que o emprego do termo ‘texto adaptado’, no sentido de ‘texto a partir do qual a adaptação foi realizada’, gera uma confusão com a ideia de ‘texto que foi adaptado a partir de outro texto-fonte’, o termo será empregado aqui. Porque, assim, a adaptação se configura como esse processo circular, como o propõe o diagrama geral das adaptações, o Diagrama 3 (p. 39) em que textos diferentes convivem. A adaptação, para Hutcheon (2011), desafia qualquer processo de prioridade e autoridade, noções incutidas na ideia de texto-fonte, como se ele permanecesse, infinitamente, abastecendo o conteúdo das obras posteriores.

Sendo assim, parece que já não se trata de se perguntar o que adaptar, simplesmente, mas observar o que impulsiona um processo de adaptação. Ou seja, por que adaptar?

3.2. Por que adaptar?

Linda Hutcheon (2011) conclui sua teoria da adaptação defendendo que recontar histórias é próprio do ser humano, propondo, para explicar a popularidade da adaptação, que talvez se

devesse voltar à teoria da narrativa, sendo esta última, a narrativa, “um traço humano universal” (HUTCHEON, 2011, p. 233).

Para ela, adapta-se por diferentes razões. Sem intentar uma generalização, ela apresenta motivos usuais, buscando apresentar exemplos práticos para ilustrá-los. Um dos motivos mais relevantes, segundo a autora, é que, para o mercado cultural, a adaptação funciona como um atrativo econômico, como se uma obra pudesse herdar o sucesso da obra adaptada, encontrando, como já foi dito, entre os leitores ou apreciadores da primeira, futuros espectadores ou, para usar um termo caro à área econômica, consumidores da segunda. Isso explica por que, principalmente na indústria cinematográfica, seja habitual a adaptação de *bestsellers* pelos grandes estúdios dos Estados Unidos. De outro ângulo, o econômico, as formas de arte colaborativas de alto custo, como óperas, musicais e filmes, buscarão apostas seguras num público já pronto – “e isso geralmente significa adaptar” (HUTCHEON, 2011, p. 126).

Grande parte dos exemplos apresentados pela autora versa sobre o ambiente cinematográfico, embora ela investigue a adaptação em diferentes espectros, no teatro, na ópera, nos jogos de videogame interativos, na dança. Sendo, no entanto, a presente pesquisa focada nas adaptações teatrais, e realizada no Brasil, cabe deduzir aqui que o Teatro brasileiro é, em grande maioria, muito menos viável que o cinema estadunidense como atividade econômica destinada ao lucro. Uma adaptação teatral, normalmente, não alavanca, como no cinema, as vendas de uma obra literária da qual teve origem. Ainda assim, a escolha de uma obra literária de sucesso tende a representar, para o espetáculo criado, um desejo de seus realizadores de maior difusão de sua obra, de um público mais numeroso.

Evidentemente, este público, se conhecedor da obra adaptada, T1, quando vai assistir à adaptação, deseja reconhecer uma em outra, uma espécie de concretização da primeira na segunda. Em termos práticos, este desejo ganha contornos de exigência, tanto por parte desse público quanto por parte dos produtores da adaptação. Intenta-se uma coexistência de obras, em que a obra adaptada – T1 – seja uma espécie de obra principal, que esta tenha importância maior que as outras.

E é exatamente este potencial dialético da adaptação, esta convivência necessária de duas ou mais obras em um mesmo objeto, que parece ser mais um dos atrativos de sua produção. “A

mistura da repetição com diferença, de familiaridade com novidade” (HUTCHEON, 2011, p. 158), que permite a seus receptores o acesso a uma obra por meio de outra. Valor que, segundo Duquesnay, “estimula o prazer intelectual e estético” (DUQUESNAY, 1979, p. 68, *apud* HUTCHEON, 2011, p. 161), embora, segundo Hutcheon (2011), seja um valor elitista, sectário, que pressuponha públicos conhecedores das obras envolvidas, habitualmente chamado de público iniciado.

Para a autora, sem um público conhecedor, é possível que determinada adaptação seja recebida como uma não adaptação. Não é, evidentemente, um fato que altera o *status* da obra; ou seja, ela não deixa de ser uma adaptação, mas ocorre uma descontinuidade na relação de produção/recepção de uma adaptação, por que: “[s]e não sabemos que o nosso objeto é de fato uma representação, ou se não estamos de fato familiarizados com a obra específica que é adaptada, simplesmente vivenciamos a adaptação como vivenciaríamos uma obra qualquer” (HUTCHEON, 2011, p. 166).

Pressupor um público iniciado à obra adaptada acarreta uma relação de cobranças e expectativas que se convertem em risco para os artistas produtores da adaptação. Cria-se a necessidade que uma obra faça frente à outra, numa relação de correspondência em que o reconhecimento de uma em outra passa ser a regulação primária do processo. E não só o reconhecimento, mas certa obediência a pressupostos estéticos desenhados pelo criador da obra adaptada, perseguindo o que a teoria hermenêutica entende por “horizonte de expectativas” (JAUSS, 1994). Para Jauss, todo leitor já possui, em contato com determinada obra, um determinado ‘horizonte de expectativas’, que vai definir sua relação com esta obra. O autor não se refere, especificamente, às adaptações. Mas, nesse caso, o foco dessa pesquisa, é exatamente no ‘horizonte de expectativas’ de um espectador conhecedor da obra adaptada, que se erige, mais radicalmente, a ideia de fidelidade.

Contudo, é razoável pensar – e propor – que até este público conhecedor possa ser surpreendido, que ele possa ver, numa obra bem diferente daquela que ele imaginaria, uma leitura eficiente, uma construção relevante da obra adaptada. Porque é este confronto entre o que o público imagina quando lê um livro, por exemplo, e a imagem proposta pelo espetáculo criado a partir desse livro, um dos grandes desafios – e um dos grandes prazeres – da adaptação.

É habitual, em alguns casos, que adaptadores contem com o conhecimento prévio do público de determinada obra. Para Hutcheon (2011), o público conhecedor preenche lacunas, presentes na encenação, com extratos da obra adaptada:

A rigor, os adaptadores contam com essa habilidade de preencher lacunas quando passam da expansão discursiva do modo contar para as limitações do tempo performativo e espaço do mostrar. Por vezes contam demais com isso e a adaptação resultante não faz sentido algum sem referência ao texto adaptado, sem seu conhecimento prévio. (HUTCHEON, 2011, p. 167)

A adaptação precisa considerar este público conhecedor sem, no entanto, render-se a ele, sem pressupor uma espécie de adaptação ideal que deve ser perseguida por qualquer adaptador. Como dito no início deste capítulo, a pessoalidade da adaptação, em que cada processo vai obedecer a parâmetros e pressupostos pertinentes ao próprio adaptador, é indissociável de qualquer teoria da adaptação. Assim, não é possível considerar uma adaptação ideal, mas uma adaptação eficiente ou, conforme Hutcheon (2011), uma adaptação bem sucedida. Segundo a autora, “para que uma adaptação seja bem-sucedida em si mesma, ela deve satisfazer tanto ao público conhecedor quanto ao desconhecido” (HUTCHEON, 2011, p. 166).

Inclusive porque, para esse público desconhecido, a adaptação é muitas vezes uma porta de entrada para obras às quais normalmente não teria acesso. Há exemplos disso, desde adaptações de obras canônicas para o público juvenil, infanto-juvenil, até a encenação de obras selecionadas para concursos públicos, como vestibulares. Adaptar pode ser sinônimo, portanto, de aproximar, facilitar. Esse potencial educativo é, portanto, contraponto do potencial elitista anteriormente discutido, conforme o sustenta Linda Hutcheon (2011, p. 163): [a]s adaptações de livros, entretanto, são muitas vezes consideradas educacionalmente importantes para as crianças, pois um filme (ou uma peça) divertido(a) pode incentivá-las a ler o livro que lhe serviu de base.

Como objeto de estudo, o já citado potencial dialético de uma adaptação pode funcionar como material de investigação em sala de aula, amplificando, portanto, seu potencial educativo. É possível, por exemplo, lançar luzes sobre adaptações diferentes da mesma obra, de adaptações com suporte distinto. A simples comparação da obra adaptada com a adaptação pode oferecer inúmeras oportunidades de estudo, a ponto de se entender melhor uma ou outra ainda mais profundamente do que sua análise isolada.

Muitas vezes, observa-se uma desaprovação a tal emprego da adaptação, porque “para muitos, elas são apenas oportunidades comerciais” (HUTCHEON, 2011, p. 14). Essa modalidade de adaptação é mais comumente empregada segundo critérios de facilitação, como se fosse necessário, por exemplo, amainar determinados traços estilísticos de um autor, para torná-lo mais palatável a determinado público.

Quando a televisão decide, por exemplo, adaptar *O Sítio do Pica Pau Amarelo*, de Monteiro Lobato (2005), seus produtores precisam amainar alguns traços mais radicais do seu autor, como as insinuações que, hoje, alguns consideram racistas. Esse amainar, no entanto, pode soar como uma ação preconceituosa que, embora possa ter a intenção de introduzir autores específicos, acabe por afastá-los dos públicos a que se destinam. Determinados autores ganham adjetivos de empolados, difíceis, elitistas. Somente após uma ação facilitadora, eles se tornam acessíveis. Cria-se um público acomodado, que carece de um adaptador para se aventurar convenientemente no difícil universo da sua compreensão.

Há, no entanto, a possibilidade de se facilitar o acesso sem se banalizar a linguagem. No caso de adaptação de obras canônicas para o público infantil ou infanto-juvenil, há algumas transposições de gênero que, embora se destinem a facilitar o acesso às obras selecionadas, optam por proposições estéticas também elaboradas.

A série em vídeo produzida pela BBC de Londres, *Shakespeare, The Animated Tales*, como o demonstra Hutcheon (2011), ofereceu versões de trinta minutos das peças centrais do dramaturgo inglês. “Obviamente, cada episódio operou cortes significativos no texto da peça, mas manteve sua linguagem”. Cada episódio vinha acompanhado de textos impressos e a própria configuração das animações indicava apuro na produção da série. A linguagem empregada pelos personagens ou pela narração mantém o caráter erudito da linguagem shakespeariana, mas há, através da própria linguagem adotada – a do cinema de animação, normalmente associada a públicos infantis – a tentativa de aproximação, o que naturalmente implica em sua facilitação, mas não de uma facilitação *a priori*.

Embora seja possível reconhecer tais potenciais da adaptação – (1) o potencial econômico, que busca garantir o sucesso de determinada produção a partir do sucesso de outra, (2) o dialético, que propõe a convivência de duas ou mais obras distintas em uma só, (3) o potencial erudito, que confirma e endossa um conhecimento anterior do público da obra adaptada e (4)

o potencial educativo, que permite que obras de difícil acesso sejam apresentadas a novos públicos, além de um escrutínio mais aprofundado de obra e/ou de obras – todos eles, normalmente, estão condicionados a uma opção pessoal, a um desejo de determinado artista de escolher uma obra para ser adaptada.

Para tal desejo, não é possível uma regulação, porque são motivos naturalmente condicionados à história pessoal dos adaptadores. Um artista pode adaptar porque conhece tal obra desde a infância. Outro, porque considera o intento da adaptação um desafio particular, uma dificuldade a ser enfrentada. Nesse caso, portanto, uma generalização só seria possível se, para a pergunta ‘por que você adaptou?’ houvesse, entre as respostas possíveis, a lacuna ‘motivos pessoais’ para ser marcada com um ‘x’.

3.3. Motivos pessoais

É claro que os adaptadores devem ter suas próprias razões pessoais, primeiro para decidir fazer uma adaptação, depois para escolher que obra adaptar e em qual mídia fazê-lo. Eles não apenas interpretam essa obra como também assumem uma posição diante dela. (HUTCHEON, 2011, p. 133)

Assim, portanto, uma investigação dos motivos pessoais da adaptação deveria se constituir a partir da opinião de pessoas que optaram por ela. O Teatro brasileiro é, historicamente, palco de diversas adaptações. Grandes diretores do Brasil já se debruçaram sobre a tarefa, como Aderbal Freire Filho, José Celso Martinez Corrêa, Moacir Góes, Ulisses Cruz. Uma das mais aclamadas montagens teatrais brasileiras, como já citado, é *Macunaíma*, de 1978, a partir de romance homônimo de Mário de Andrade (1978), montagem realizada pelo Centro Pesquisas Teatrais, o CPT de Antunes Filho.

Dentro do processo de criação do Grupo Residência, a opção pelas adaptações não nasceu como uma derivação natural ao processo. Não havia um desejo, *a priori*, de adaptar, mas um desejo de encontrar boas histórias, ou temas relevantes ao grupo. Isso é um exemplo do que já foi citado na introdução desta dissertação: a Literatura como manancial de histórias, um estoque disponível de prováveis futuras encenações.

Também o acesso às condições de viabilização da empreitada, ou seja, condições humanas para a composição de uma equipe necessária, condições técnicas e financeiras, também vão conduzir ou não uma opção pessoal pela adaptação. Há a probabilidade, no entanto, de que, algumas vezes, exatamente a dificuldade de viabilizar determinada adaptação vá impulsionar o artista a encontrar soluções artísticas: "[a]s dificuldades formais da dramatização são com frequência vistas pelos adaptadores como desafios, e não como desestímulos" (HUTCHEON, 2011, p. 70).

Em entrevista ao jornal on-line *Diarioweb*¹⁶, José Celso Martinez Corrêa (2012) revela que, quando optou pela montagem dos quatro tomos de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (1905), já conhecia a obra desde a juventude, graças a um presente de seu pai. Revela, ainda, que, durante todo esse tempo, a montagem era desejo recorrente. Contudo, o que o inspirou a propor definitivamente a montagem foi uma disputa judicial que o diretor travou com o Grupo Sílvia Santos, em que o segundo queria construir um *shopping center* ao lado do Teatro Oficina, ponto tradicional das artes cênicas paulistas, sede do Grupo Oficina, de José Celso. Segundo o diretor, somente uma obra de vulto, de peso, poderia fazer frente à ameaça consumista que os rondava. Daí a opção pela montagem, pela relevância cultural da obra e pela grandiosidade da empreitada:

Decidimos fazer Sertões porque só o Sertões teria essa força. Nós também estávamos sendo ameaçados de um massacre, um massacre ordenado por uma ação judicial, e Sertões trata de um massacre; decidimos fazer Sertões para ter inspiração, energia, como transporte para atravessar essa situação e estabilizar nossa força, para lutar, para criar. (CORREA, 2011)

Percebe-se, assim, que os motivos pessoais tendem a ser diversos, subjetivos, conduzindo tanto a uma liberdade de criação e escolha por parte do artista, quanto a posicionamentos políticos e estéticos perante a sociedade. Uma obra adaptada, assim, pode representar tanto um fim de um processo quanto um meio de expressão do adaptador. Endossa-se, portanto, a definição dos motivos pessoais como reguladores da adaptação, cada um adapta o que quer, mas reconhece-se, no entanto, que não é um motivo regulável em si.

16

http://www.diarioweb.com.br/teatro/corpo_noticia.asp?idGrupo=7&idCategoria=40&idNoticia=48715

3.4. O que adaptar?

Como se percebe, portanto, *porque* adaptar está intimamente associado a *o que* adaptar. Mais do que uma opção pela adaptação em si, pode-se inferir um desejo de investigação de determinadas obras. Mas, basta o desejo? Toda obra é adaptável? É possível, a partir da ideia de ‘traduzibilidade’, condição de viabilidade e até da necessidade de um texto de ser traduzido, de Walter Benjamin (2008), considerar-se que alguns textos são mais facilmente adaptáveis que outros? Para esse teórico traduzibilidade

pode significar: dentre a totalidade de seus leitores, tal obra encontrará, em algum momento, tradutor adequado? Ou, e mais precisamente: por sua própria essência, a obra permite e, em consequência – conforme o significado dessa forma –, também exige tradução? (BENJAMIN, 2008, p. 52)

O filósofo sugere que a traduzibilidade seja uma condição intrínseca a determinadas obras, uma espécie de devir que garanta sua difusão e, por conseguinte, sua sobrevivência. Segundo Plaza, “a tradução mantém uma relação íntima com seu original ao qual deve sua existência” (2008, p. 32), e, citando Benjamin, completa: “mas é nela que a vida do original alcança expansão póstuma mais vasta e sempre renovada” (BENJAMIN *apud* PLAZA, 2008, p. 32). O que os autores sugerem é que a tradução pode lançar luzes sobre a obra traduzida, criar uma relação permanente de reciprocidades, em que uma obra, para usar um termo benjaminiano, sobreviva junto à sua tradução, [...] “porque a tradução é posterior ao original, e, como os tradutores predestinados nunca as encontram na época da sua formação e nascimento, a tradução indica, no caso das obras importantes, a fase em que se prolonga e continua a vida destas” (BENJAMIN, 2008, p. 27).

A adaptação também obedece àquelas reciprocidades. Como já citado, uma obra literária que tem suas vendas incentivadas por uma adaptação, sublinha isso. A imagem utilizada por Linda Hutcheon (2011) para nortear a adaptação é o palimpsesto.

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. (GENETTE, 2006, p. 06)

Um texto encontra-se sob o outro. Essa imagem ilustra, para a autora, a convivência de dois textos, a “repetição sem replicação” (HUTCHEON, 2011, p. 28).

A adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue de sua fonte, abandonando-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida que a obra adaptada. Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira. (HUTCHEON, 2011, p. 234)

Mas, há uma sensação de que existem textos que se oferecem mais facilmente a tal relação. Uma obra literária, por exemplo, pode apresentar elementos facilitadores à sua adaptação para as artes performativas. Uma obra construída em diálogo, ou onde não há grandes complicações espaciais, ou seja, para cuja representação não seria necessária a recriação de diversos espaços geográficos, pode simplificar uma provável adaptação. Obras como *O Código Da Vinci*, romance policial de Dan Brown, deixam a impressão de que já foram construídas para serem adaptadas, de que o autor já visualizava, em sua produção, sua posterior conversão em roteiro fílmico.

Por outro lado, obras como *Finnegans Wake*, de James Joyce (1992), ou *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (1986), apresentam complicadores para uma adaptação, seja pela proposição de uma linguagem verbal bastante particular, seja pela grandiosidade de empreitada. Ainda assim, ambas as obras já foram alvo de adaptações, tanto para o teatro quanto para a televisão e o cinema.

Na adaptação para o cinema de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa (1986), dirigida por Nelson Pereira dos Santos, assim como na sua adaptação para televisão, com direção de Walter Avancini, a locação para a filmagem acontece em locais geograficamente aproximados dos descritos no romance. O que representa o sertão, nessas obras, é o próprio sertão.

Na já citada adaptação para o teatro, *Sertão: Sertões*, produzida pela Fundação Clóvis Salgado, em 2007, dirigida por Carlos Rocha e Carmen Paternostro, o cenógrafo, André Cortez,¹⁷ optou por construir imensas paredes cobertas por centenas de milhares de pequenos pedaços de espuma branca, pintando todo o chão do grande teatro do Palácio das Artes

17 Cenógrafo e arquiteto mineiro.

também de branco, de forma que a caixa cênica era uma imensa caixa branca. Sob o chão, viam-se dezenas de pés, como se toda estrutura cênica estivesse sobre o corpo de homens, literalmente oprimidos pelo sertão. Em lugar de uma representação figurativa, optou-se pela representação simbólica.

O uso do símbolo como estratégia de criação, aliás, é uma prática bastante recorrente e que talvez diga muito sobre as particularidades do teatro: “[a]s limitações físicas do palco também acrescentam restrições às possibilidades de ação e caracterização” (HUTCHEON, 2011, p. 72). Essas limitações podem, a princípio, apresentar desafios à adaptação de obras que se passam em diversos lugares diferentes, de obras com muitos personagens ou muito extensas, etc.

Parece, assim, que, em função dos potenciais de cada linguagem, é possível pensar em textos mais adaptáveis ao teatro, ao cinema ou à televisão. Contudo, não seria a perversão dos sentidos comuns o terreno mais corriqueiro da Arte? Muitas vezes, é exatamente a dificuldade de adaptar que vai impulsionar determinado artista à adaptação. Peter Brook encenou, em 1985 e, posteriormente, em 1989, filmou *O Mahabarata*, longo poema épico indiano. José Celso Martinez Correa adaptou, a partir de 2002, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (1905). O músico Tom Zé, no disco *Imprensa Cantada* (2003), incluiu uma música, *Requerimento à Censura*, com o parecer negativo de uma de suas composições por um censor do estado. Eis sua letra:

Ilustríssimo Senhor Diretor
 Da Divisão de Censura de Diversões Públicas
 Do Departamento de Polícia Federal, Brasília
 Antônio José Martins, brasileiro,
 Avenida Brigadeiro Faria Lima, 1857, 1º andar,
 Conjunto 112 e 113 e 114, São Paulo, Capital,
 Vem mui respeitosamente solicitar
 A Vossa Senhoria
 Que se digne mandar
 Censurar as letras musicais anexas.
 São Paulo, 10 de fevereiro
 De mil novecentos e 2010.
 Nestes termos, nestes termos, nestes termos
 Pede, pede defédefé
 De fede fedefede
 De-fe-ri-men-to.

Considerando-se tais exemplos, não é exagero propor que tudo é adaptável. A adaptabilidade vai depender mais do processo de adaptação do que dos produtos em si. Isso reforça a ideia de que adaptar é um ato criativo e pessoal. O que, para um artista, pode ser inviável, para outro pode ser fácil. Bastará que um desenvolva um processo particular de adaptação, no qual busque equivalências e diferenças, entendendo que, à mercê do objetivo estético, o desenvolvimento de regulações internas também pertence ao ato criativo:

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p. 20)

Ou seja, não é possível adaptar sem se posicionar perante uma obra. Novamente se alude à proposta de Hutcheon (2011) da fusão das ações de interpretação e de criação num mesmo objeto. Conjugam-se comoção e desejo de subversão. Esta última, aliás, a subversão, sugere que a adaptação não se presta somente à homenagem. Sátiras, releituras, contestações, são algumas possibilidades de um texto adaptado. Para diversos artistas, adaptar, por exemplo, é investir contra a própria ideia de canonicidade, de um sistema regulador da literatura que classifica obras segundo sua importância: “[e]m resumo, há inúmeros motivos para querer adaptar. As adaptações de Shakespeare, em particular, podem ser concebidas tanto como tributos quanto como tentativas de suplantar a autoridade cultural canônica” (HUTCHEON, 2011, p. 134).

Nesse sentido, as adaptações também se prestam a atualizar as peças, torná-las mais acessíveis ao contexto histórico contemporâneo, muitas vezes, por uma reconstrução vocabular, ou mesmo por uma revisão de contextos geográficos, políticos, culturais. A *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque (1978), é uma adaptação de *A Ópera de Três Vinténs*, de Bertolt Brecht (1992), que, por sua vez, adapta *A Ópera dos Mendigos*, de John Gay (1987). A adaptação do compositor carioca se apropria da figura do bandido elegante da dramaturgia brechtiana, mais associada aos grupos mafiosos europeus, convertendo-a em um malandro carioca, ambientando a cena nos arredores do famoso bairro da Lapa. Não há um contrato, mesmo implícito, que reja a adaptação. Na adaptação artística, o modo da adaptação é também um ato criativo.

3.5. Direitos autorais como regulação legal

No entanto, embora não haja regulação nem para o desejo nem para a criação, nem toda obra é adaptável *a priori*. Há um conjunto de obras protegidas por direitos autorais, que buscam salvaguardar a propriedade intelectual sobre elas.

As adaptações não são apenas produzidas pelo desejo capitalista de lucrar; elas também são controladas legalmente por esse mesmo desejo, pois constituem uma ameaça à propriedade cultural e intelectual. É por isso que os contratos buscam absolver as editoras e os estúdios de quaisquer consequências legais de uma adaptação. (HUTCHEON, 2011, p. 129)

Contudo, dizer que uma obra não é ‘adaptável a priori’ não é dizer que uma obra não é adaptável. Seguindo procedimentos legais, em muitas ocasiões pagando os direitos autorais, pode-se adaptar tudo. Na prática, muitas vezes, essas restrições nem são observadas, seja porque uma produção não tem fins lucrativos, ou tem um caráter experimental ou porque escolhe a informalidade.

Há, também, tentativas de revisão na forma e no conteúdo que descaracterizam de tal maneira a obra original que já não se pode falar em adaptação – e evita-se o pagamento de direitos autorais.

Mas seria possível mensurar-se o grau de adaptação? Supor, se não exatamente, mas aproximadamente, ‘quanto’ de uma obra permanece na outra, como se fosse possível um exame de DNA na obra adaptada para reconhecimento de sua ascendência familiar? Há diversos exemplos deste tipo de escrutínio em vias legais, com adaptadores e detentores de direitos autorais defendendo seu quinhão de razão (e, logicamente, dos lucros):

O que a lei protege em se tratando de adaptações? Nos Estados Unidos, as normas de violação dos direitos autorais cobrem somente os casos de cópia literal das palavras, prova disso são os processos fracassados movidos por romancistas cujas obras deram origem a filmes como *Conduzindo Miss Daisy* [*Driving Miss Daisy*] (1989) e *Feitiço do Tempo* [*Groundhog Day*] (1993). (HUTCHEON, 2011, p. 130)

Segundo a autora, há, normalmente, um acordo de cavalheiros entre produtores e autores, uma vez que a produção cinematográfica, nos Estados Unidos, costuma amplificar as vendas da

obra adaptada. Não há, no entanto, um consenso. O que é um complicador no universo jurídico também é um desafio ao campo teórico. Como Kamilla Elliott observou,

[a] adaptação tem sido a ovelha negra da crítica interartes e foi considerada arte ‘inartística’ por mais de um século, não somente porque ela ofusca as categorias da arte, turvando sua pureza virginal na primeira metade do século vinte e impedindo sua independência na segunda metade, mas também porque ela comete duas heresias centrais contra a estética e as teorias semióticas principais do século XX. Primeiro, ela sugere que palavras e imagens podem, sim, ser traduzíveis. Quando a maioria dos estudiosos afirma que palavras e imagens não se traduzem, o que resta para ser transferido entre um romance e um filme em uma adaptação? Na mais comum resposta a essa questão reside a segunda heresia da adaptação: a forma se separa do conteúdo (ELLIOT, 2003, p. 133).¹⁸

Heresia porque, para a autora, a separação entre forma e conteúdo foi historicamente negada ou questionada pelas teorias estéticas e semióticas. Conforme a proposição jurídica da penúltima citação reconhece, é possível adaptar a forma para que o conteúdo permaneça. É possível a tentativa de preservação de estruturas formais, como quando textos em verso são mantidos em verso, quando textos narrativos permanecem narrativos e assim por diante. Contudo, o embate entre forma e conteúdo reside no centro da questão de *o que* adaptar.

Ao deparar-se com determinada obra, o adaptador terá diversos elementos adaptáveis. Hutcheon (2011) discute diversos desses elementos, como noções evasivas de espírito, tom, estilo de determinado autor, para discutir possíveis adaptações baseadas em obras e pessoas, até conceitos mais objetivos, como temas, personagens, ponto de partida ou conclusão de uma obra, ou mesmo unidades isoladas. A autora sugere, no entanto que

A maioria das teorias de adaptação presume, entretanto, que a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual a trabalhando em diferentes vias formais e, eu acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento – contar, mostrar ou interagir. (HUTCHEON, 2011, p. 32)

18 Minha tradução livre para: “[a]daptation has been the bad boy of interart criticism and decreed inartistic art for over a century now, not only because it blurs categorizations of the arts, muddying their virginal purity in the first half of the twentieth century and precluding their independence in the second half, but also because it commits two central heresies against mainstream twentieth-century aesthetic and semiotic theories. First, it suggests that words and images may be translatable after all. When most scholars assert that words and images do not translate, what remains to transfer between a novel and a film in adaptation? In the answer most commonly posed to this question lies adaptation’s second heresy: the form separates from content”.

No entanto, como já se disse, a enorme gama de possibilidades de *o que* adaptar, no campo artístico, está condicionada ao desejo particular do adaptador, ao contexto sociocultural e às necessidades práticas, como o lucro, uma maior difusão, ou a homenagem a determinado autor em datas comemorativas. Retorna-se, portanto, ao que se afirmou acima, ao conectar, intrinsecamente, ‘o que’ e ‘porque’ adaptar. Contudo, uma vez que se tenha claro o desejo pela adaptação, cabe investigar então, como adaptar.

3.6. Como adaptar?

Para Linda Hutcheon (2011), um dos principais motes da adaptação é a noção de mudança no modo de engajamento das obras.

No modo contar – na literatura narrativa, por exemplo – nosso engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos pelo auditivo ou visual. Nós não apenas podemos parar a leitura a qualquer momento, como seguramos o livro em nossas mãos e sentimos e vemos quanto da história ainda falta para ler; de resto, podemos reler ou pular passagens. Mas com a travessia para o modo mostrar, como em filmes e adaptações teatrais, somos capturados por uma história inexorável, que sempre segue adiante. Além disso, passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo. O modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. (HUTCHEON, 2011, p. 48)

O modo interagir, para a autora, é, hoje, mais facilmente percebido nas adaptações de obras literárias ou de filmes para o universo dos jogos, dos *videogames*. Nessas adaptações, o espectador assume a posição de um personagem e passa a viver a história. Há diversas experiências do teatro contemporâneo que propõem a interatividade no relacionamento com o espectador. Em *Hysteria*, primeira e premiada montagem do Grupo XIX,¹⁹ de São Paulo, o público é dividido em homens e mulheres. A peça apresenta a história de cinco mulheres internas de um hospital psiquiátrico, diagnosticadas com histeria. A montagem foi construída a partir das fichas de internação dessas pacientes. Os homens ficam na posição tradicional de espectadores da peça. As mulheres transformam-se nas demais pacientes do hospital, interagindo com as cinco atrizes.

19 Grupo Paulista fundado em 2001, que tem como eixo de criação a geração de novas dramaturgias, a intervenção em prédios históricos e a interação com a plateia.



FIGURA 5 - Evelin Klen, Janaína Leite, Mara Helleno e Tatiana Catalbiano em cena de *Hysteria*, de 2004.

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/portabelohorizonte/4755890472/>

Não é possível, no entanto, limitar os modos de interação às linguagens, como se o modo contar fosse próprio da literatura e o mostrar próprio das artes performativas, estas últimas já tão distintas entre si: “nenhum modo é inerentemente bom para uma coisa e não para outra; cada qual tem à sua disposição diferentes meios de expressão – mídias e gêneros – e, portanto, pode mirar e conquistar coisas mais facilmente que outras” (HUTCHEON, 2011, p. 49).

Na adaptação, por exemplo, realizada por Robert Rodriguez²⁰ e Frank Miller²¹ para o cinema da série em quadrinhos *Sin Cities*, a questão apresentada para a adaptação era como representar o ‘mostrar’ dos quadrinhos no ‘mostrar’ do cinema. O resultado final é um híbrido entre cinema convencional e cinema de animação, com atores interagindo com cenários desenhados. Cabe ressaltar que um dos diretores do filme adaptado, Frank Miller, é autor da série em quadrinhos. Sua simples presença na direção parece confirmar o desejo de uma obra fazer referência à outra, no sentido de homenagem, reverência.

Como adaptar, assim, vai exigir que os adaptadores sejam, ao mesmo tempo, intérpretes e criadores, analistas e artistas, confirmando o já ressaltado caráter dialético da adaptação:

O que está envolvido na adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento. Portanto, os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores. (HUTCHEON, 2011, p. 43)

²⁰ Cineasta estadunidense, famoso pelo estilo de filmes violentos e de baixo orçamento, como *El Mariachi*.

²¹ Premiada autor e ilustrador de histórias em quadrinhos estadunidense.

Depois de ter acesso à obra adaptada, portanto, será necessária uma decupagem dessa obra, para expor os elementos internos adaptáveis, “o reservatório de instruções – diegéticas, narrativas e axiológicas – que podem ser utilizadas ou ignoradas” (GARDIES, 1998, p. 68-71, *apud* HUTCHEON, 2011, p. 123).

Uma boa decupagem, entretanto, não é garantia de construção de um bom espetáculo. Nem é fundamental que se decupe a obra. Às vezes, o adaptador vai se valer exatamente de suas primeiras impressões para compor a obra adaptada. Dar voz à sua intuição. Contudo, mesmo submetendo a obra a uma análise detalhada, a intuição permanece fundamental quando da realização da adaptação. No entanto, a decupagem é, no mínimo, razoável. Até porque ela não é, necessariamente, um trabalho maçante. Pelo contrário, pode revelar-se um trabalho altamente criativo, ou mesmo uma fonte de inspiração para o trabalho de criação.

É comum que, nessa fase, os adaptadores lancem mão de ações paralelas, como conferências, palestras com especialistas, debates, filmes, eventos acadêmicos, etc.. Aprofunda-se não somente na obra, mas no universo da obra. Muitas vezes, os produtores da adaptação vão realizar viagens a locais geográfica ou culturalmente pertinentes à obra que será adaptada. Quando Luís Fernando Carvalho²² decidiu adaptar o romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar (1989), para o cinema, optou por locar um imóvel no interior de Minas Gerais que se aproximava das descrições do romance e levar para lá todo o elenco e grande parte da equipe técnica durante quatro meses de vivência antes da gravação do longa-metragem.

O que se trata aqui por decupagem não é uma leitura fria da obra, uma separação técnica dos elementos adaptáveis. É uma ação coordenada que se destina a responder perguntas úteis ao processo de adaptação. *O que me interessa nessa obra? O que eu quero dizer a partir dessa obra? O que eu quero contestar nessa obra? O que não me interessa nessa obra? Qual a pertinência contemporânea dessa obra? Por que adaptar essa obra?* A decupagem pode não só apresentar respostas, mas também cunhar perguntas. Não é possível estabelecer-se um questionário estanque porque obras diferentes vão exigir perguntas diferentes.

22 Luis Fernando Carvalho (Rio de Janeiro, *1960) é diretor de televisão e cinema.

3.7. A ampulheta de Pavis

Patrice Pavis (2008), investigando o interculturalismo na encenação contemporânea, tendo como foco, dentre outras, a montagem *Mahabharata*, de Peter Brook, adaptação de Jean Claude Carrière, realizada em 1986, propõe um diagrama para se tentar entender como um elemento inscrito apenas na cultura fonte pode perdurar em um espetáculo inscrito na cultura-alvo.

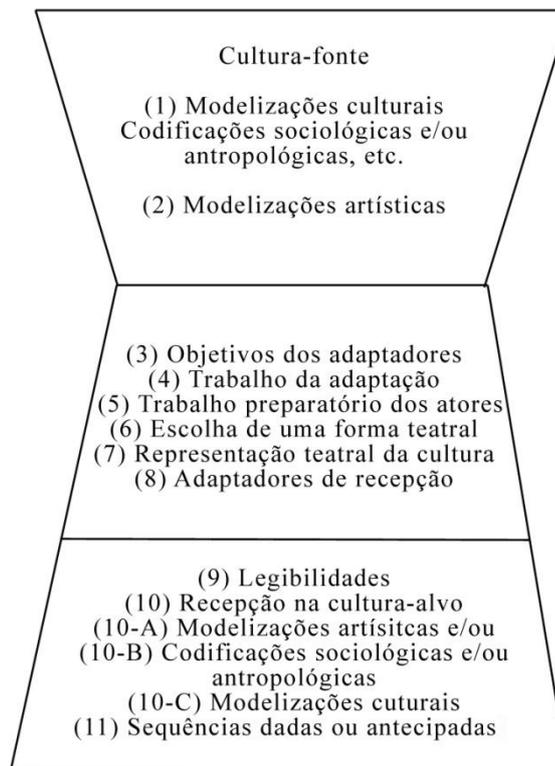


Diagrama 4 (PAVIS, 2008, p. 179): A ampulheta de Pavis

A imagem, que Pavis (2008) chama de “ampulheta”, compreende:

- em (1) e (2) uma bola “superior”, a da cultura fonte, de tal forma que se possa concebê-la e formalizá-la antes que o trabalho de adaptação propriamente dito comece e antes que projetem sobre ela as categorias [de (3) a (8)] da cultura alvo.
- de (3) a (11), uma bola “inferior” que se subdivide em:
 - (3) a (8): ou nível da produção teatral (a qual antecipa, apesar disso, a recepção);

- (9) a (11): ou nível das operações de recepção pelo público e pela cultura em que ele se inscreve (PAVIS, 2008, p. 179).

A ampulheta de Pavis apresenta um modelo geral de análise da encenação de textos interculturais: ou seja, ela pressupõe que o espetáculo já esteja montado, para que seja analisado. Seu fim, como sugere o autor, é avaliar elementos resistentes da cultura-alvo na montagem. Contudo, representa uma possibilidade de visualização de um projeto de decupagem, ou seja, uma modelização teórica que se destina a compreender uma prática. Sua divisão em três ‘bolas’, para usar um termo do autor, também funciona para se visualizar a divisão da adaptação que aqui se demonstra. Um primeiro momento de entendimento da obra de origem, outro de apropriação e o terceiro de recepção.

A primeira parte da ampulheta, a primeira ‘bola’, aponta para a necessidade do entendimento da cultura fonte, através do que ele chama de modelizações e codificações artísticas e culturais. Aprender tais modelos e códigos seria, para o autor, ter acesso a produtos artísticos específicos daquela cultura.

Para o autor, quando o diretor britânico Peter Brook realizou a montagem *Mahabaratha* a partir de um longo poema épico indiano, ungiu, à natural apreciação e análise do próprio poema, a longa tradição dos contadores de história indianos que recitam trechos da obra. Ou seja, paralelamente à pesquisa de montagem, o diretor e o adaptador Jean-Claude Carrière, aprofundaram-se na cultura em que a obra foi produzida. Naturalmente, pode-se concluir que, apesar de um aprofundamento quase antropológico dos criadores, eles não estavam interessados em se tornar especialistas em cultura indiana, mas em encontrar subsídios criativos para a montagem teatral – e posteriormente para a adaptação cinematográfica.

São muitos os elementos que, assim como a cultura, são investigáveis numa obra de referência: o autor, a linguagem, o tema, o contexto histórico, o conteúdo sócio-político, a ideologia, os personagens e demais características intrínsecas a cada texto que se escolha. Perscrutá-las significa buscar elementos criativos para uma futura composição cênica; ou seja: a decupagem não oferece subsídios apenas para o adaptador do texto, mas para toda equipe do processo. Cenário, figurino, atuação, música, identidade visual, direção e os demais elementos estéticos do futuro espetáculo podem fazer do momento de decupagem um manancial de inspirações.

É aqui que se evidencia a decupagem como atividade teórica integrante do processo criativo. A teoria e a prática encontram outras conexões. O modelo teórico empregado para decupagem pode ser definido em função da obra escolhida, em função das características estéticas do grupo para quem o texto será adaptado. O exemplo aqui tratado, a ‘ampulheta’ de Pavis, funciona mais como um diagrama possível do que como um método necessariamente aplicável.

3.8. Olhar geral – T1.

Neste capítulo, discutiram-se aspectos do texto adaptado, T1, texto que deflagra o processo de adaptação. Por meio de três perguntas básicas – por que, o quê e como adaptar – investigou-se desde a escolha do texto a ser adaptado até as características intrínsecas a este texto que permitem, facilitam ou dificultam sua adaptação para o teatro. No fim, chegou-se à conclusão que, uma vez que sejam obedecidas as restrições legais vigentes, que sejam encontrados os parâmetros internos e criativos de transposição de uma obra em outra, toda obra é adaptável. A ampulheta de Pavis, diagrama que se propõe a esmiuçar o processo de adaptação cultural na encenação contemporânea, contribuiu para, mais uma vez, se visualizar a adaptação como um processo compartimentado, estruturado em etapas mais ou menos exprimíveis no tempo. Além disso, a ampulheta de Pavis deu a entender que não só o texto é adaptado, mas a cultura na qual aquele texto se insere, sugerindo, ao adaptador, uma importante ação de decupagem no texto que será adaptado, que, além de permitir a construção do texto dramaturgico da futura montagem, também forneça substrato criativo para a futura encenação.

Contudo, ao começar a considerar o que aqui se chamou de ‘as necessidades específicas de montagem’; ou seja, número de atores da futura encenação, história estética dos artistas envolvidos no processo, opções e escolas artísticas empregadas na montagem, além dos itens inscritos na segunda ‘bola’ da ‘ampulheta’ de Pavis, inicia-se o universo próprio do processo de adaptação, a construção do texto-base, a definição de escolhas estéticas e de definições práticas; ou seja: o início do que aqui se trata por T2.

4. O TEXTO-ADAPTAÇÃO - T2

4.1. Um barco à deriva

Registro, roteiro, esboço, memória, anotação, falas, indicações. Não é simples definir-se o estatuto do T2. Alocado entre a obra de origem e a encenação, o texto dramático adaptado de uma obra que será depois encenada não é condição *sine qua non* para a adaptação. Há exemplos de processos que se valem diretamente do original e tomam-no por material textual a ser adaptado, sem, contudo, elaborar um texto que será guia da encenação.

Esse texto também pode existir, mas ser implícito; ou seja: não ser configurado materialmente. Pode existir como um registro mental do diretor, ou mesmo dos atores de um determinado processo. Mesmo acreditando que até esse registro mental possa ser mais ou menos convertido em texto, acreditando ainda que, quando não há uma elaboração textual implícita, há um conjunto de regras e determinações que funcionam como condicionais – e como texto – as experiências investigadas aqui serão as que tenham a palavra escrita como suporte. Sem negar o desenvolvimento de novas proposições de registro, como o uso de vídeo ou de propostas que trabalhem mais com sensações, estímulos, percepções e outros elementos que não se orientem pelo uso da palavra, serão discutidos aqui experimentos que tenham se convertido em texto.

Como um barco à deriva – para o qual um observador apenas quisesse investigar de onde ele veio ou para onde ele vai, não interessando muito onde ele está –, o texto dramático resultante de um processo de adaptação não encontra muito facilmente uma definição. Oriundo de um texto original, sucumbido pela encenação, o T2 é, talvez, a parte mais controversa desta pesquisa, não necessariamente por sua fugacidade, mas porque, para o texto-adaptação, não se encontra literatura suficiente. Ou ele é mais discutido enquanto processo – a materialidade do processo de adaptação – ou como um texto de teatro qualquer, ou seja, uma obra que normalmente pressuponha sua encenação. Portanto, para discutir sua especificidade, será necessário trabalhar por aproximações.

Seguindo as indicações de Linda Hutcheon (2011), que prefere a expressão “texto adaptado” para se referir ao que, normalmente, se denomina “texto de origem”, é conveniente que se denomine o T2 por texto-adaptação. Primeiro, para deixar claro que o foco da pesquisa é a constituição cênica do texto adaptado. Segundo, para se ressaltar, entre os três textos isolados para este estudo, o grau de parentesco entre os dois primeiros.

O processo de criação do texto-adaptação pode ou não coincidir com o processo de construção do espetáculo; ou seja: ele pode ser realizado paralela ou anteriormente à montagem. A configuração desse processo vai definir o estatuto do texto-adaptação (T2), ilustrando a dicotomia da adaptação como produto e como processo.

4.2. Texto-adaptação como produto



Diagrama 5: Texto-adaptação como produto

Nesta configuração, muito comum nas adaptações cinematográficas, o T2 se constitui como texto, muitas vezes, publicável; geralmente, trabalho de um adaptador único. P1 é um processo solitário, ou restrito a poucas pessoas. É um processo, inclusive, que prescindem da adaptação final, sendo possível o desenvolvimento do texto-adaptação sem a adaptação. Aqui, o T2 apresenta uma relação de independência, que permite que grupos nem precisem ter, necessariamente, acesso ao texto adaptado para a realização de montagem. Isso significa dizer que, sem o conhecimento do processo de adaptação, o texto-adaptação pode ser, muitas vezes, recebido como um texto de teatro qualquer.

Pereira Alves (1992) apresenta, em sua tese, o texto *Em nome do macho*, peça teatral adaptada do romance *Crônica de uma Morte Anunciada*, de Gabriel García Márquez (1982). Há uma

característica desse texto que pode muito bem ilustrar o que aqui é tratado como independência do texto-adaptação em relação a uma futura (e provável) encenação: é um texto com vinte e seis personagens, além de personagens coletivos como ‘amigas de Ângela’, ‘pessoas do povo’, etc.. Sem a seleção de um elenco específico, com muitos atores e figurantes, ou sem o desenvolvimento de uma técnica que permita que atores interpretem mais de um personagem, a montagem desse texto dramático vai demandar um novo texto-adaptação, para prepará-lo convenientemente à encenação.

Sendo possível, portanto, considerar-se o T2 um texto de teatro qualquer, cabe avaliá-lo, dentro do processo de adaptação, como tal. Ryngaert (1996), a partir de três perguntas básicas – “Existe uma especificidade do texto de teatro?”, “O texto pode dispensar a representação?” e “O teatro pode dispensar o texto?” – se propõe a investigar o que é um texto de teatro: [u]m bom texto de teatro é um formidável potencial de representação. Esse potencial existe independentemente da representação e antes dela. Portanto, esta não vem completar o que estava incompleto, tornar inteligível o que não o era (RYNGAERT, 1995, p. 25).

O autor considera o texto teatral uma obra de arte em si, refutando a ideia de que a representação socorre o texto. Para Pavis (2007), é muito difícil apresentar uma definição geral do texto teatral, uma vez que encenações contemporâneas têm representado diversas fontes textuais. Segundo ele, todo texto, uma vez encenado, é um texto teatralizável. Sem propor uma generalização, ele apresenta quatro possíveis critérios delimitadores do texto dramático, quais sejam:

a) *“Texto principal, textos secundários: a alternância entre o texto a ser dito e as didascálias, rubricas ou indicações cênicas”*. Para ele, no entanto, a encenação não pressupõe o uso dessas indicações, ficando sua aplicação a critério do encenador;

b) *Ficcionalidade*: mesmo que se quisesse usar um texto comum no palco, ou um texto real, a própria colocação em cena já o reveste de ficcionalidade e o diferencia dos textos que pretendem descrever o mundo real;

c) *Relacionamentos de contextos*: Para uma evolução da encenação no mesmo universo dramático, as personagens “devem ao menos ter uma porção do

universo, do discurso em comum” (PAVIS, 2007, p. 405). Aqui ele trata também do texto e de seu contexto, quer histórico, cultural, ideológico.

d) *Texto lido, texto representado*: “Para analisar o texto, convém sabermos se o lemos como uma obra literária ou se o recebemos no interior de uma encenação.” (PAVIS, 2007, p. 405). Ou seja: o autor está propondo que a materialidade do texto-adaptação possa ser recebida como literatura, independentemente de sua concretização cênica.

Esses critérios podem ser suscitados para se propor uma definição para o texto-adaptação, faltando, naturalmente, um critério próprio das adaptações, das paródias, das versões, das releituras, dos comentários: a intertextualidade, as “relações dialógicas entre textos” (HUTCHEON, 2011, p. 12). Segundo Pavis (2007), a teoria da intertextualidade propõe que só se compreenda um texto pelos textos que o precedem, influenciando-o, alterando-o. Portanto, para o texto-adaptação, será acrescentado o item ‘*e) Relação Intertextual*’ ao rol de critérios acima; ou seja: o texto dramático construído para sua encenação, que está alocado dentro do lastro do processo de adaptação.

Note-se que se prefere a expressão ‘relação intertextual’ ao termo ‘intertextualidade’, porque esse termo, segundo Julia Kristeva (1974), apresenta o texto como uma rede de signos; ou seja, cada texto, em si, já se constrói a partir de um mosaico de citações. A intertextualidade, portanto, é intrínseca a todo texto. No caso das adaptações, o que se ressalta é que há uma relação explícita entre dois ou mais textos: [q]uando dizemos que uma obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s). É isso que Gerard Genette (1982, p. 5) entende por um texto em “segundo grau”, criado e então recebido em conexão com um texto anterior. (HUTCHEON, 2011, p. 27).

Há duas maneiras mais comuns de se observar esta ‘relação declarada com outras obras’, a saber:

a) Quando o(s) autor(es) anuncia(m) a adaptação, deixando claro sua derivação. Este anúncio pode ser percebido no material gráfico da adaptação, nas entrevistas, nas matérias jornalísticas ou em contato direto com o adaptador.

b) Quando é possível perceber a adaptação quando de sua recepção; ou seja: quando há elementos que permitam ao espectador identificar ecos de uma obra em outra.

Naturalmente, essas duas condições não são definitivas. O fato, por exemplo, de um espectador desconhecer a obra adaptada, não torna a adaptação uma não adaptação. A declaração dos autores pode também não se constituir como uma verdade para se considerar determinada obra uma adaptação, porque, como foi visto no capítulo dos direitos autorais, o adaptador pode mentir. Contudo, é exatamente nesse cruzamento entre produção e recepção de uma adaptação que o seu real *status* será definido.

O texto-adaptação (T2) como produto seria, nesse sentido, o local em que a relação entre os textos constituintes de determinada adaptação poderá ser explicitada. Porque, ao ser elaborado, o T2 se destina, normalmente, a colocar todos os sujeitos envolvidos em sintonia; ou seja: explicitar as escolhas internas que serão aplicadas diretamente numa futura montagem. É, nesse sentido, que se pode compreender o T2 como registro da encenação.

É, portanto, no texto-adaptação que normalmente se percebem pistas para se elucidar o processo de adaptação, as escolhas dos adaptadores, os motes. Muitas vezes, essas pistas podem estar mais claras nele do que na adaptação em si, porque a última se destina mais diretamente ao público, à obra final em si. O texto-adaptação é um valioso regulador do circuito criativo.

Entretanto, mesmo o texto-adaptação sendo, potencialmente, um texto de teatro como qualquer outro, não é muito comum sua publicação, principalmente quando inserido diretamente em um processo de encenação. Propõe-se, aqui, uma maior propagação desse texto, tanto como plataforma de montagem para outras encenações quanto como plataforma de análise e estudos das obras envolvidas no processo. Sua publicação ofereceria acesso a escolhas dramaturgias que ainda podem ser consideradas como pré-cênicas. Ofereceria, também, o acesso à adaptação como prática, para, posteriormente, condicioná-la a teorias vigentes, validando-as e validando os processos como adaptação.

Para observar isso, será apresentado um exemplo de texto-adaptação que foi escrito anteriormente ao processo de montagem. *O Quadraturin*, do polonês, que escrevia em Russo,

Sigismund Krzyzanovski (1997), e da adaptação para teatro de mesmo título, produzida pelo Grupo Residência. Um ponto importante a se notar é a coincidência de nomes. A opção pela homonímia, por essa coincidência de nomes, normalmente significa um desejo dos adaptadores de explicitar a relação com o texto adaptado e de indicar, para o público conhecedor, que a adaptação deseja corresponder a aquele, encontrar uma relação de equivalência que possa fazer com que este público reconheça uma obra na outra. Buscou-se a fidelidade como um parâmetro norteador do processo de adaptação. Dar o mesmo nome às duas peças textuais, portanto, é a primeira e talvez a mais forte indicação das intenções do adaptador e daquilo que o público pode esperar da adaptação na recepção.

Outra montagem – *Rato do Subsolo ou o Ódio Impotente* – traz nos materiais publicitários do espetáculo, folder, cartaz e *blog*, logo após o título, a frase “Inspirado em Memórias do Subsolo, de Fiódor Dostoievski (2000)”. Ao se transpor o título original do romance, desejou-se que se informasse ao público que aquela adaptação não se propunha fiel ao texto literário. Essa opção foi amplificada pelo uso do adjetivo ‘inspirado’, em lugar de ‘adaptado’.

Como se verá mais à frente, o romance de Dostoievski (2000) foi matéria fundamental para se deflagrar o processo de adaptação. Contudo, já no seu início, os adaptadores optaram por não ilustrar o romance, usando as imagens e ações ali apresentadas, mas por focar no personagem central, narrador em primeira pessoa da história apresentada. Na frase que acompanhava o título, podia-se ler, ainda, o termo ‘ódio impotente’, referência à *Genealogia da Moral*, de Nietzsche (2009), informando, portanto, que o livro do romancista russo já não era a única fonte de inspiração para a construção do espetáculo.

A heteronímia pode, também, ser associada a uma estratégia comercial de mascarar uma adaptação, com fins de arrefecer o recolhimento de direitos autorais. O subtítulo também. Expressões como ‘inspirado em’, ‘livremente adaptado de’ e ‘baseado em’, por exemplo, pretendem comunicar que há um grau de liberdade criativa que, possivelmente, tenha rompido o lastro, o que, na prática, desobrigaria a produção do pagamento de direitos autorais. Para a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais - SBAT, no entanto, não existe tal gradação. Essa entidade considera apenas duas formas de relação entre obras, tradução e adaptação, sendo a primeira a transposição linguística de uma obra em outra e, a segunda, o envolvimento de uma mudança de suporte. O que a SBAT indica é que, independentemente do grau de envolvimento entre obras, há sempre a obrigação do recolhimento de direitos.

Contudo, uma vez que se pressuponha que as intenções da adaptação obedecem às normas legais vigentes, o título e o subtítulo de uma adaptação oferecem pistas fundamentais para a sua análise. Eles podem ser o começo do entendimento de como os adaptadores relacionaram textos distintos, como criaram e ofereceram à leitura dos receptores as regulações internas e particulares do processo em foco.

4.3. Relações intertextuais

Há diversas proposições teóricas que investigam a relação entre textos, entre as quais a intertextualidade, proposta por Kristeva (1974) e, depois, desenvolvida por Barthes (1987), além dos conceitos de dialogismo e polifonia de Bakhtin (1987). Estes conceitos, no entanto, embora possam ser percebidos num processo de adaptação, são mais gerais que o objeto aqui isolado, a adaptação de textos não dramáticos para o teatro.

Assim, tomando novamente a montagem *O Quadraturin* como exemplo e considerando a natureza textual dos dois primeiros objetos do processo de adaptação – T1 e T2 – cabe, agora, investigar algumas relações possíveis entre eles.

O texto-adaptação *O Quadraturin* obedece à mesma sequência lógica de acontecimentos do conto. É o que Pereira Alves (1992) chama de “isotopia sintagmática”. Para essa autora, a isotopia sintagmática – ou a condição de intertextualidade de textos pela palavra – pode se dar segundo duas disposições básicas: a expansão ou a distorção (além de uma terceira, alternância) (PEREIRA ALVES, 1992, p. 41).

Em *O Quadraturin* há o caso da expansão, “quando o desenvolvimento se faz por justaposição de unidades sem quebra da linearidade lógica” (PEREIRA ALVES, 1992, p. 41). A distorção é quando há uma alteração na estrutura lógica da obra adaptada. A alternância ocorre quando se observa tanto distorção quanto expansão em uma mesma obra.

Evidentemente, em se tratando de objetos estéticos, haverá casos em que não é possível uma comparação de tamanhos de textos, como em casos em que toda uma descrição literária é transportada para uma ação em mímica, ou quando uma coreografia representa determinada passagem de texto.

Contudo, uma vez que há um hábito em se produzir espetáculos mais ou menos enquadrados em duração inferior a três horas, o tamanho do texto adaptado será, sim, uma questão considerável. Muitas vezes o trabalho do adaptador, em contato com longos romances, é de subtrair, contrair um texto, ou, conforme assevera Abbott (2008) “A adaptação para as mais curtas e contínuas formas do palco e da tela é, então, uma arte cirúrgica” (p. 115).²³

Ao adaptar a trilogia de romances de Phillip Pullman, intitulada *Fronteiras do Universo* [*His Dark Materials*], de 1300 páginas, para duas peças de três horas cada, Nicholas Wright precisou cortar personagens centrais (a cientista da Oxford Mary Malone, por exemplo) e, assim, os mundos que eles habitam [...]; foi necessário acelerar a ação [...]. (HUTCHEON, 2011, p. 43).

Subtrair um texto é, nesse caso, um ato necessariamente criativo. Quais personagens cortar? Quais manter e por quê? Como rearticular a história? Haverá alguma maneira de informar ao público o porquê das opções estéticas? Evidentemente, essa não é apenas uma questão de tamanho de textos, mas de possibilidades de desenvolvimento de enredos, tramas, intrigas.

Ao adaptador cabe a tarefa de escolher e justificar suas escolhas. As justificativas, normalmente, têm que ser desenvolvidas em duas esferas: a primeira é o relacionamento interno da equipe de criação do espetáculo, para clarear os mecanismos intrínsecos àquela produção, conduzindo interpretação de atores, criação dos elementos estéticos e demais instâncias da criação teatral. A segunda esfera é a externa, o contato com o público e com a crítica.

É comum, também, a adaptação de contos, o que, naturalmente, já não condiciona o corte como ação fundamental da adaptação. “As adaptações de contos por vezes são obrigadas a expandir as fontes consideravelmente” (HUTCHEON, 2011, p. 44). A relação entre o conto *O Quadraturin* e o seu texto-adaptação homônimo ilustra isso.

Eis um trecho do conto.

Sem se levantar da cama, Sutúlin espichou, com um gesto costumeiro, a perna na direção do ruído e empurrou a maçaneta da porta com o pé. A porta abriu com força. Na soleira, a cabeça tocando a verga da porta, estava um homem alto, cinzento como a claridade crepuscular que entrava pela janela.

23 Minha tradução livre para: “Adaptation to the shorter, continuous forms of stage and screen is, then, a surgical art.”

Sutúlin nem teve tempo de tirar os pés da cama e o visitante já havia entrado e fechado sem ruído a porta. Esbarrou com a pasta que trazia embaixo do seu braço longo e simiesco numa parede, depois na outra, e disse:

- É o que eu pensava: uma caixa de fósforos.

- Como?

- Estou dizendo que seu quarto é uma caixa de fósforos.

Quantos metros tem?

- Oito e alguma coisa.

- Pois é isso. Me permite? (KRZYZANOVSKI, 1997, p. 9)

Trecho do texto-adaptação, sem publicação oficial, de minha autoria:

Cena 4: O Homem misterioso

Entra em cena um homem misterioso, andando como quem traz algo muito importante, confidencial e valioso. Observa o espaço como se estivesse sendo seguido. Para em frente à porta de Sutúlin. Bate na porta. Sutúlin revira-se na cama. O homem bate novamente. Sutúlin, idem. Bate com mais força, já com certa impaciência, porque é difícil coordenar as ações de bater na porta e segurar a mala. Sem se levantar da cama, Sutúlin empurra com o pé a maçaneta da porta. O homem entra sem fazer ruído e fecha a porta, apressadamente. Fica examinando a casa.

Homem

Na mosca!

Sutúlin

Na perna.

Homem

Eu disse na mosca, cheguei ao lugar certo.

Sutúlin

E eu disse na perna, o senhor está com a mão na minha perna.

Homem

Oh! Me desculpe, mas é que é exatamente o que eu pensava: uma caixa de fósforos!

Sutúlin

Minha perna?

Homem

Não, seu quarto. Uma caixa de fósforos!

Sutúlin

Hein?

Homem

Uma gaiola!

Sutúlin

O quê?

Homem

Um quadrado!

Homem

Sua casa é uma gaiola
Apertada, sem graça?
Um quadrado empoeirado
Tem piolho, pulga, traça?

Uma caixa de fósforos
Pequena, esmirrada?
Puída, esmilingüida
Onde nunca coube nada?

Você mora num cubículo
Um quartinho apertado?
Sou o que você precisa
E o que sempre tem sonhado

Sou sua janela
Para um mundo bem maior
Sem fronteiras, sem barreiras
Sua vida, meu amigo
Será melhor
Será melhor

Homem

Quantos metros tem?

Sutúlin

Eu?

Homem

O quarto!

Sutúlin

Deixa ver...

Homem

Deixo.

Sutúlin

Oito...

Homem

Só oito?

Sutúlin

... talvez nem isso.

Homem

E cabe?

Sutúlin

Eu?

Homem

Tudo.

Sutúlin

Tudo o quê?

Homem

Tudo o que é seu! Cabe aqui dentro?

Sutúlin

Depende.

Homem

Depende do quê?

Sutúlin

De que tudo estamos falando.

Homem

Estamos falando de tudo tudo.

Sutúlin

Como assim tudo tudo?

Homem

Tudo! Tudo tudo.

Sutúlin

Tudo tudo?

Homem

É!

Sutúlin

Digamos assim, cabe. Meu tudo é muito...

Homem

Muito?

Sutúlin

Muito pouco.

Homem

Quase nada.

Sutúlin

Depende.

Homem

Depende de quê?

Sutúlin

De que nada estamos falando.

Homem

E de que nada estamos falando?

Sutúlin

O que pra você pode ser nada, pra mim pode ser tudo.

Homem

Eu se eu lhe trouxesse tudo?

Sutúlin

Eu lhe retribuiria com nada.

Homem

Pois, meu caro, eu aceito a troca. E você?

Sutúlin

Talvez.

Homem

Talvez sim ou talvez não.

Sutúlin

E que diferença isso faz?

Homem

Toda.

Sutúlin

Toda toda?

Homem

Toda, mas sem nenhum radicalismo.

Sutúlin

Talvez...

Homem

Sim!

Sutúlin

Não!

Homem

Não?

Sutúlin

Sim!

Homem

Pois é isto! Você é o nosso homem.

Sutúlin

Vosso o quê?

Homem

Homem, homem. Me permite?

Observa-se, nos trechos selecionados, a conversão de descrições espaciais do conto em indicações cênicas no texto-adaptação. Ações substituem descrições, mas apenas repetir a ação não basta. Por exemplo, se, no conto, é possível que o ‘homem misterioso’ surja apenas no momento em que o personagem central abre, com um pé, a porta, na transposição cênica supõe-se que o ator que interpreta o ‘homem misterioso’ deva, primeiro, aparecer em cena, para, depois, se dirigir à porta. Supõe-se, ainda, que esta ação contenha um conteúdo dramático relevante para o entendimento da ação subsequente.

A frase do texto-adaptação “*Observa o espaço como se estivesse sendo seguido*” aprofunda uma relação de mistério que no conto é apenas sugerido. O mistério, portanto, surge não como uma condição interpretativa do conto, mas como uma sugestão que indique possibilidades cênicas à sua concretização teatral. Essa relação perdura também na escolha do nome da personagem: “homem misterioso”. O “homem alto, cinzento como a claridade crepuscular que entrava pela janela” do conto seria uma indicação cênica demasiadamente fugidia. O adaptador julgou necessário, embora não condicional, que houvesse uma indicação mais objetiva. É comum que, no processo de adaptação, o T2 seja exatamente o local de registro dessa objetivação: “[a] tradução destinada ao palco conhece ainda melhor o que “alivia” frequentemente o texto fonte: traduzirá, por exemplo, “Eu quero que você ponha o chapéu na mesa” por “Coloque isso aí”, ao acompanhar por um olhar ou por um gesto a frase reduzida aos seus dêiticos” (PAVIS, 2008, p. 131).

Pavis (2008) chama de alívio essa potencialidade que texto e gesto têm de sintetizar informações que a Literatura precisaria de tempo para desenvolver. Há, no entanto, autores que defendem que a passagem do literário para o visual seja uma passagem para “uma forma de cognição deliberadamente inferior” (NEWMAN, 1985, p. 129, *apud* HUTCHEON, 2011, p. 23). Talvez seja exatamente essa necessidade de objetivação, de enfraquecimento das possíveis nuances interpretativas concernentes à literatura, que instaure essa opinião: “[j]á em 1926, Virginia Woolf, comentando a arte incipiente do cinema, lamentou a simplificação da

obra literária que inevitavelmente ocorre em sua transposição para a nova mídia visual, considerando o filme um parasita e a literatura sua “presa” e “vítima” (HUTCHEON, 2011, p. 23).

Contudo, Virginia Woolf também afirma que o cinema tem suas próprias e autênticas potencialidades, inacessíveis à literatura. Pavis (2008), tratando das artes cênicas, enumera algumas dessas potencialidades:

Entram em jogo, dessa forma, toda intervenção rítmica do ator no texto dramático, a sua entonação que fala mais do que no decorrer do discurso, o seu fraseado, que encurta ou prolonga à vontade suas tiradas, que estrutura ou desestrutura o texto: na mesma proporção que os procedimentos gestuais, que asseguram uma circulação entre a palavra e o corpo (PAVIS, 2008, p. 132).

Evidentemente o rol das possibilidades intrínsecas ao teatro que podem ser objeto da adaptação é maior: a música, a iluminação, o figurino, a cenografia, etc. O que num romance pode estar escrito ‘estamos em 1830’, no palco pode ser traduzido pelo uso de um figurino de época, por exemplo. Nas encenações contemporâneas tem sido comum o uso do elemento audiovisual constituindo a encenação, algumas vezes proporcionando saltos no espaço e no tempo, como a projeção de um *flashback*, por exemplo.

Por isso, por considerar que não há, necessariamente, uma perda inserida no processo de adaptação – às vezes pode ocorrer até o contrário, como um ganho em subjetividade, amplificação no teor poético – é que aqui não será proposto um processo único que regule ou que condicione a adaptação. Até porque, numa mesma montagem, é comum que diversos processos de adaptação sejam necessários para criação do espetáculo. A primeira cena pode ser a transcrição, *ipsis litteris*, das palavras propostas no conto. A segunda pode ser uma coreografia. Na montagem *Sertão: Sertões*, por exemplo, produzida, em 2007, pela Fundação Clóvis Salgado, a primeira cena de *Grande Sertão Veredas*, o bezerro erroso que nasce com cara de gente, foi construída pelo corpo de baile do Palácio das Artes. Seguiu-se uma narrativa, em primeira pessoa, de voz em *off*, introduzindo o espetáculo. Dança e narração são processos de adaptação diferentes. Ambos, no entanto, constituem o texto-adaptação como produto.

No texto-adaptação de *Quadraturin*, ocorreu outro processo que também é comum, a conversão de uma estrutura narrativa em uma estrutura épico-dramática. O texto-adaptação cria números musicais, e os narradores ali são chamados de ‘cantoras’.

Conto:

Cansado, agarrou-se à parede (à esquerda, os descontentes novamente se agitavam), reuniu suas últimas forças e recolocou as coisas nos seus lugares. Depois meteu-se de roupa e tudo na cama. Imediatamente um sono pesado desabou sobre ele: a bisnaga e o homem estavam vazios. (KRZYZANOVSKI, 1997, p. 13)

Na adaptação:

Cantoras

Bisnaga estava vazia
 Homem estava vazio
 Vazia estava vazia
 Vazio estava vazio
 Homem estava bisnaga
 Homem estava bisnaga
 Homem estava bisnaga
 Homem estava bisnaga.

Isso ilustra o que Linda Hutcheon (2011) sugere ao afirmar que a relação dos modos de engajamento não é estanque, ou seja, o modo contar não é somente afeito à literatura e sua transposição para o palco não é simplesmente uma conversão para o modo mostrar. É o conjunto de decisões do adaptador que vai apontar o caminho como essa conversão se dará.

O texto-adaptação, assim, mesmo desconectado de sua futura encenação, funciona como registro textual do que será falado ou feito em cena, mas também como registro dos modos de engajamento da futura encenação. É nele que se articula o conjunto de decisões dramaturgias necessárias à montagem. Algumas vezes, este conjunto de decisões não vai obedecer unicamente às características do texto adaptado – T1 – mas também as condições práticas da futura montagem, com o número de atores, viabilidade financeira, local da representação – rua ou palco – linguagem cênica adotada, etc. Ou seja, quando a adaptação é concomitante à própria montagem do espetáculo.

4.4. Texto-adaptação como processo.

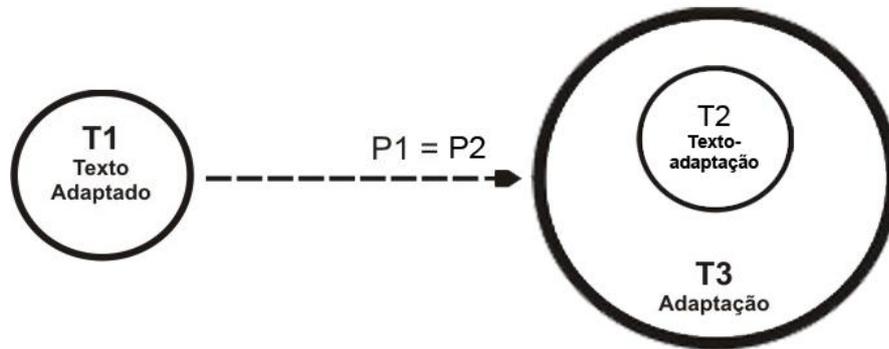


Diagrama 6: Texto-adaptação como processo

Durante o processo de montagem, é comum que a elaboração do texto-adaptação ocorra paralelamente à construção do espetáculo. Ou seja, desenvolve-se ao mesmo tempo a encenação e o texto-adaptação (T2). Se, na ideia de texto-adaptação como produto, o texto adaptado (T1), pode ser abandonado durante a constituição da encenação (T3), na ideia de texto adaptação como processo, o T1 é, a princípio, objeto indissociável da encenação. No texto-adaptação como produto, é possível, embora pouco recomendável, que somente o adaptador do texto-adaptado o leia e os demais integrantes leiam apenas o texto-adaptação. No texto-adaptação como processo, o texto adaptado deve, a princípio, ser compartilhado por todos os sujeitos envolvidos na adaptação.

Nenhuma das duas ideias, nem a adaptação como processo nem como produto, é estanque, generalizável. Porque tanto é possível que, mesmo num processo que tenha um texto-adaptação como produto, o texto adaptado seja um objeto constante da encenação, a ponto do T2 sofrer revisões e reescritas, quanto uma adaptação num processo em que apenas o encenador e o dramaturgo tenham acesso ao T1, valendo-se mais de improvisações e da espontaneidade de seu elenco, por exemplo. Há, também, a modalidade mútua, ou seja, um mesmo processo que comporta o texto adaptação como processo e como produto. Em *Delírios de Will*, montagem do Grupo Mambembe,²⁴ da Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP, de que escrevi a dramaturgia em 2009, foi feito um primeiro período de trabalho, em que se desenvolveram diversos exercícios laboratoriais, para criação de personagens e temas. Logo

²⁴ Grupo, vinculado ao Departamento de Artes da Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP, que propõe a adaptação de grandes obras da Literatura universal para o Teatro de rua.

depois, o processo foi interrompido por quase dois meses para que eu compusesse o texto final. Somente quando o texto estava pronto, os ensaios foram retomados.

O que se pode supor é que, em sua modalidade processual, o texto-adaptação esteja mais radicalmente inserido num processo de montagem e que, por isso, considere muito mais a constituição material da encenação, como número de atores, disponibilidade financeira, histórico do grupo e outras. Assim, uma adaptação realizada para/com o Grupo Galpão, por exemplo, será diferente de uma realizada para a Intrépida Trupe²⁵. A própria ideia de processo já confere a essa modalidade de adaptação uma maior referência não só às constituições materiais da encenação, mas, também, às condições histórico-sociais da montagem:

Processo opõe-se a estado ou situação fixada; é o corolário de uma visão transformadora do homem “em processo”, pressupõe um esquema global dos movimentos psicológicos e sociais, um conjunto de regras de transformação, e de interação: eis por que esse conceito é empregado sobretudo numa dramaturgia aberta, dialética e até mesmo marxista. (PAVIS, 2007, p. 306-307)

O texto-adaptação em processo não somente perde um *status* de regulador principal da encenação, mas converte-se num documento de memória do processo criativo. É muito pouco comum que textos elaborados nessa modalidade de adaptação cênica sejam publicados, exatamente porque, como memória, ele se preste mais a balizar procedimentos internos da encenação do que a ser lido fora de seu contexto cênico. Nesse sentido, o texto-adaptação funciona como um registro do processo criativo, inclusive do texto a ser falado.

Há um deslocamento do fundamento básico de constituição do espetáculo. O que, no T2, como produto, focava no texto, passa a focar na cena: “[t]odo material criativo (ideias, imagens, sensações, conceitos) devem ter expressão na forma de cena – escrita ou improvisada/representada” (ABREU e NICOLETE, 2003, p. 34). O desenvolvimento da adaptação em processo é, como se verá adiante, uma prática recente no Teatro brasileiro.

25 Grupo carioca, formado em 1998, que propõe a utilização de movimentos acrobáticos e o uso de objetos cênicos em sua estética teatral.

4.5. Processo colaborativo

Na montagem *Meninos e Monstros*, da Cia. Lunática,²⁶ dramaturgia de Elvina Caetano,²⁷ que teve como texto de origem o livro *Noites Circenses*, de Regina Horta (1995), que investiga o tráfego de companhias mambembes de circo e teatro pelo interior de Minas Gerais, foram elaboradas, durante o ensaio do espetáculo, doze versões do texto anteriores à sua conclusão. E, logo depois da estreia, esse texto continuou a ser modificado com a sequência das apresentações. Essa montagem foi processual. Além disso, o texto-adaptação elaborado durante a encenação deixa latente o fato de que ele não é um receptáculo somente da palavra que será falada ou das ações indicadas pela direção cênica. Sua natureza caótica, o que corrobora as dificuldades de sua publicação, compõe-se de comentários, jargões internos da equipe de produção, reflexões individuais dos componentes da equipe de criação e pesquisa, outras referências textuais complementares, além de uma infinidade de fontes não textuais como o uso de imagens e objetos.

Há diretores que usam e incentivam o uso de cadernos de anotação pela equipe de trabalho. O acesso a todas as anotações de processo de toda equipe de criação pode constituir-se num poderoso instrumento de análise tanto da adaptação teatral, quanto do próprio ato criativo.

Na década de 1990, espocou um movimento que tendeu exatamente a diluir as vozes do dramaturgo e do diretor na encenação teatral. Esse movimento de dramaturgia, encabeçado pelos experimentos cênicos do Teatro da Vertigem,²⁸ de São Paulo, e de dramaturgos como Luís Alberto de Abreu²⁹ e Adélia Nicolete,³⁰ ficou conhecido como Processo Colaborativo.

O processo colaborativo é, fundamentalmente, uma experiência de grupo. Superou-se o reinado do autor do texto. O foco no trabalho do ator foi ampliado, e o encenador soberano cedeu lugar ao coordenador do processo. Busca-se agora, como na criação coletiva, um espaço de igualdade que garanta a todos os envolvidos terem suas ideias expostas, debatidas e dirigidas à produção da obra. O quanto cada um vai colaborar depende de

26 Cia. teatral mineira, com sede em Passagem de Mariana, distrito de Mariana, Minas Gerais.

27 Professora do Departamento de Artes Cênicas da UFOP, dramaturga e atriz.

28 Grupo paulista, formado em 1991, responsável pela criação de diversos espetáculos emblemáticos do Teatro contemporâneo brasileiro, entre os quais se destaca a Trilogia Bíblica, formada pelos espetáculos *Paraíso Perdido* (1991), *O Livro de Jó* (1995) e *Apocalipse I.II* (2000).

29 Nascido em São Bernardo do Campo, SP, em 1952, é autor, roteirista de cinema e TV, professor, consultor de dramaturgia e roteiro.

30 Dramaturga e escritora paulista, nascida em Santo André.

sua experiência, seu conhecimento, seu desejo. O importante é que, embora preservadas e delimitadas suas funções, nenhuma área tenha um destaque maior que as outras, ao menos idealmente. (NICOLETE, 2005, p. 43)

Luís Alberto de Abreu, dramaturgo e teórico do movimento, sustenta que um dos principais norteadores do processo colaborativo é a efemeridade da arte teatral. Para ele, “O texto dramático não existe *a priori*, vai sendo construído juntamente com a cena” (ABREU e NICOLETE, 2003), exatamente porque o texto dramático já não é mais o conjunto de falas a serem pronunciadas numa encenação, mas a memória da encenação, constituída pelo processo, composta, inclusive, pelas falas.

Como se observa, o processo não propõe a extinção do dramaturgo, mas um deslocamento de sua função, de uma esfera central para uma esfera participativa. Ele sugere que o dramaturgo participe ativamente do processo de encenação, apresentando pré-roteiros de ação. Numa referência às encenações de *commedia dell'arte*, Abreu (2003) chama tais pré-roteiros de *Cannovaccio*:

Antes de se chegar à cena, porém, existe todo um trabalho de definição de tema, mote ou assunto do espetáculo, pesquisa teórica ou de campo e, mesmo, discussões das primeiras imagens, ideias, improvisações dos atores ou de textos da dramaturgia. Após esse período exploratório, onde todo material de pesquisa é tornado comum a todo o grupo, cabe à dramaturgia propor uma estruturação básica das ações de ações e personagens. (ABREU, 2003, p. 35)

Embora não seja uma prerrogativa do processo colaborativo, encenações emblemáticas do Teatro brasileiro que se utilizaram do método partiram de material não dramático, como a trilogia bíblica do Teatro da Vertigem, composta pelos espetáculos *Paraíso Perdido*, de 1991, *O Livro de Jó*, de 1995 e *Apocalipse I.11*, de 2000. A obra original funciona como um balizador inicial do processo, contribuindo para colocar toda a equipe em sintonia inicial.

No entanto, não é necessário vincular-se ao processo colaborativo para se instituírem textos processuais. *eIE o Outro*, (2002) do Grupo Residência, é um exemplo de montagem que, desconhecendo, inclusive, as prerrogativas colaborativas dos teatrólogos paulistas, optou por um desenvolvimento concomitante de texto e cena.

eIE, o Outro foi um texto concebido sob encomenda, em 2002. Em parceria com a escritora ouro-pretana Guiomar de Grammont, o grupo desenvolveu o desejo de tomar o demônio por

tema da montagem. Os ensaios, tendo por base o conto *O Jogador Generoso*, presente no *Spleen de Paris*, de Baudelaire (1991), iniciaram-se paralelamente ao desenvolvimento do texto. A princípio, desejava-se a construção de um monólogo, repetindo a fórmula de *Os Cadernos*, montagem anterior. O primeiro material apresentado pela autora era um conto, gênero praticado por ela e que lhe valera, em 1993, o prêmio do Governo de Cuba *Casa de Las Americas*. Havia ali um desenvolvimento narrativo que não estava preocupado com sua concretização cênica. Não havia didascálias, indicações espaciais sobre a movimentação. Não havia uma formulação corriqueira de textos dramáticos, com o nome do personagem precedendo um texto que representasse sua fala. Embora a divisão dos capítulos sugerisse uma divisão de cenas, não havia uma indicação textual que propusesse isto, como “cena I”, “cena II”. O primeiro texto apresentava-se em forma narrativa, emulando do conto baudelairiano um homem inconformado com sua finitude, buscando, como Fausto, respostas para sua inevitável morte. Sua sede por conhecimento o conduzia a um sonho fantástico:

Atravessei, em um único e longo pesadelo, os rios que nos separam do Inferno: o Estige, águas onde reluzia o ódio; o Aqueronte, rio da dor, impenetrável aos olhos, as águas negras cruzaram meu corpo com suas espadas invisíveis. Eu gritava ainda, o corpo dilacerado, quando meus ouvidos ensurdeceram com os lamentos sem nome e sem rosto do Cócito. Mas foi no Flegeton, o rio da insatisfação – *o meu rio* – onde quase me deixei ficar, enlouquecido de ira e revolta.

Então, de repente, deixei-o pra trás. Foi como se tudo estivesse imóvel: fui tomado por uma melancolia infinita, tão infinita que esqueci meu nome, minha identidade. Atravessava o Lethes. Só então senti que alcançava, semi-desmaiado, terra firme. (GRAMMONT, 2006, p. 125)

Ou seja, esse material textual não era, ainda, o texto-adaptação. Era necessário conformá-lo, ainda, à sua versão dramaturgic. O primeiro processo de adaptação textual foi conduzido na sala de ensaio, com a equipe de criação operando transformações internas na estrutura narrativa. Quase nunca introduziram-se novas palavras ao texto proposto pela autora, mas trabalhou-se a partir de recortes, repetições, mudança na estrutura interna, de forma que se intercambiassem, na montagem, passado, presente e futuro do texto.

O ritual de passagem do mito do herói, que, no conto, era representado pelo sonho no qual o personagem central atravessava os rios do inferno, no texto-adaptação foi representado por uma viagem de trem. No conto, o homem era acordado do sonho pelo demônio que, mais

tarde, lhe proporia a compra da alma. No espetáculo, homem e demônio tomavam o mesmo trem, iguais em sua insatisfação, e era o jogo entre eles que conduzia o drama.

Não havia o desejo de que o trem fosse uma leitura cênica dos rios. A mesma descrição do sonho poderia ser repetida em cena. Com recursos cenográficos e cenotécnicos interessantes, era possível que a própria travessia dos rios fosse recriada sem, necessariamente, o uso de pirotécnicas cênicas, mas com o uso de tecidos, por exemplo, para sugerir a agitação das águas. Isso demonstra que a adaptação não busca uma relação direta entre signos adaptados, mas busca equivalentes que possam colocá-los em interação.

No entanto, como já foi visto, não se fala mais da equivalência tradicional, que pode ser “percebida e afirmada por qualquer um”, mas de uma equivalência condicionada às especificidades teatrais. Não é um fenômeno que se restrinja a questões linguísticas, mas a diversos elementos extralinguísticos, como número de atores, possibilidades financeiras, linguagem cênica a que se adapta e diversos outros; ou seja: o equivalente será criado, e não descoberto, como se já houvesse um equivalente ideal, anterior à adaptação. Adaptar é um ato criativo.

4.6. Memória – Por um material informativo complementar

O T2, no entanto, não funciona somente como memória do material textual a ser proferido no espetáculo. Nem da memória das equivalências e das diferenças entre obras. Ele é um registro poderoso de todo o processo de adaptação. Sua natureza caótica, como já foi dito, compõe-se de diferentes extratos textuais; ou seja, anotações, referências, lembretes e até de fontes não textuais utilizadas pelos integrantes do processo criativo para a construção de personagens, enredo, inspirações estéticas para cenário ou figurino, etc..

Em *Rato do Subsolo ou o Ódio Impotente*, adaptação de *Memórias do Subsolo*, de Fiódor Dostoiévski (2000), o mote para adaptação não foi o enredo, nem a situação, mas o personagem central do romance. Como o autor não lhe nomeia ao longo da obra, *Memórias do Subsolo* é uma narrativa em primeira pessoa, o nome adotado para o personagem foi “Rato”, a partir de um artigo da filósofa potiguar Iracema Macedo intitulado *Dostoiévski, Nietzsche e o Rato do Subsolo*. Assim, o método de adaptação partiu de uma sugestão aos

quatro atores do espetáculo que cada um buscasse desenvolver seu *Rato*, mesclando as situações dramáticas do personagem dostoiévskiano a situações pessoais.

Nessa montagem o texto foi processual, ou seja, surgiu de meu convívio diário, como diretor e dramaturgo, com os atores. Esporadicamente, solicitava-se aos atores que, experimentando situações de improvisação, produzissem textos pessoais, como se fossem escritos pelo personagem que desenvolviam:

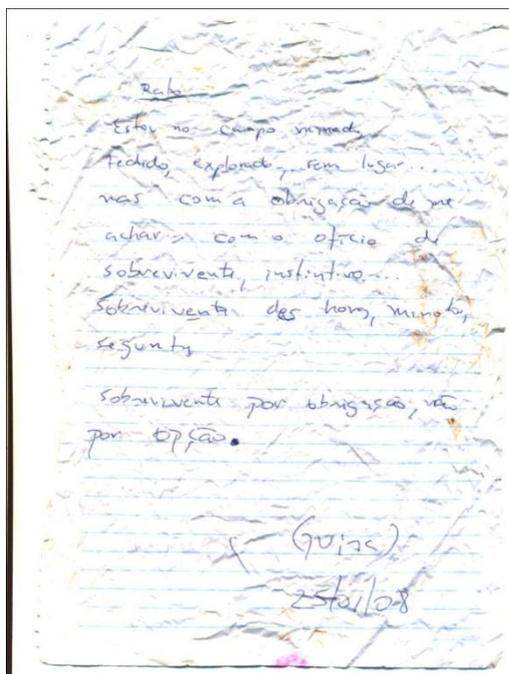


FIGURA 8 - Cópia de texto produzido por Aguinaldo Elias em processo de criação de *Rato do Subsolo ou o Ódio Impotente*, de 2009.³¹

Fonte: Acervo pessoal.

Este material não foi convertido em dramaturgia, ou seja, ele não foi pronunciado pelo ator que o produziu durante a encenação, mas foi fundamento para a criação dramaturgicamente. Contudo, mesmo não sendo proferido na encenação, é um texto básico para a fundamentação do espetáculo. O conjunto dos textos produzidos em improvisações corroborou não somente a criação das personagens – talvez sua função mais pronunciada – mas também a construção da dramaturgia final. Quando é possível a junção de todo material textual básico integrante de um processo de adaptação, tem-se acesso a toda uma genealogia daquela encenação

³¹ Transcrição: Rato, estou no campo minado, fedido, explorado, sem lugar mas com a obrigação de me achar, com o ofício de sobrevivente, instintivo... sobrevivente das horas, minutos, segundos. Sobrevivente por obrigação, não por opção. 25/01/08.

específica. Esse acesso é importante tanto para entendimento do próprio ato criativo no teatro como um processo – e não como um produto que se inicia junto à apresentação do espetáculo – como, também para fins analíticos, para se aprofundar nas teorias de adaptação genuinamente teatral que aqui se investigam.

Daí a importância de um material gráfico que nem sempre acompanha, devidamente, o espetáculo teatral: o programa. É ali que se pode informar ao público sobre o processo constitutivo da encenação, oferecendo-lhe pistas que possam, em maior ou menor grau, ser reconstituídas pelo espectador. O que pode levá-lo, por exemplo, sendo ele um público desconhecedor, a se inteirar da obra adaptada ou a conhecer as demais referências do processo de adaptação. Por isso, seria pertinente considerar que, em toda montagem – mesmo as não-adaptações – devesse ser publicado um caderno de encenação, para informar ao público do seu processo.

Em *Rato do Subsolo ou o Ódio Impotente*, o programa criado para acompanhamento do espetáculo era uma história em quadrinhos intitulada *Ratos*, com um enredo que não repetia a trama da montagem, mas que funcionava como um enredo paralelo, sob um desejo de amplificar a discussão dramaturgica anunciada.

Evidentemente, há que se considerar o custo de uma publicação, muitas vezes oneroso, em função de um conteúdo vasto, uma vez que se deseje a demonstração do processo de criação dramaturgica. Há, porém, a prática de se vender o programa do espetáculo, em tentativa de que essa venda ajude a diminuir os custos da produção. Em todo caso, esse texto-adaptação, convertido em produto, pode ajudar a entender, com mais profundidade, o espetáculo em questão.

Hoje em dia, no entanto, nem é necessário mais que se imprima esse material. Há diversas experiências de publicação do processo em *sites* e *blogs*, o que permite ao público o acompanhamento do processo ao longo do mesmo. O grupo teatral Peripatéticos, de Ouro Preto, quando montou o espetáculo de rua *Em um lugar de La Mancha*, adaptação de *Dom Quixote*, disponibilizou, em seu *blog* (www.grupoperipateticos.blogspot.com), impressões dos atores sobre a obra de Cervantes (1987), trechos de filmes e textos pertinentes à montagem, fotografias de ensaio. Hoje, depois do espetáculo já ter estreado, continua a publicar experiências vividas pela produção nas apresentações que vem realizando.

O texto-adaptação, portanto, é dos três textos isolados nesse processo, o mais amplo, porque, dependendo do processo de adaptação, muda de gênero. Além do mais, como se viu, ele pode, num mesmo processo, ter funções diferentes – notas, memória, texto, registro, etc. Seu estatuto, portanto, dependerá de uma análise do processo de adaptação empregado: em um, pode ser que seja publicável; em outro, só se o alcança tendo acesso a materiais paralelos usados no processo. Há, ainda, a possibilidade de que o texto-adaptação seja ininteligível fora da encenação, ou porque não foi registrado, materializado como texto, ou porque é tão caótico que já não pode mais ser reunido, a ponto de compor um material único. Entretanto, repetindo para reforçar, o acesso a ele pode permitir o acesso ao próprio ato criativo da adaptação como adaptação, e não como uma montagem qualquer.

4.7. Olhar geral – T2.

Neste capítulo o foco foi o texto dramático produzido no processo de adaptação, o texto-adaptação – T2. Discutiu-se a dificuldade de enquadrá-lo dentro de um gênero específico porque, em função de sua fugacidade, o T2 pode ser considerado roteiro de ações, ou registro do processo, ou memória, dentre outras definições. Foi proposta a imagem de um barco a deriva, perdido entre seu destino e sua origem, como uma metáfora conveniente à ideia do texto-adaptação. O T2 foi investigado em suas duas modalidades, (1) quando não pressupõe um processo de montagem, caracterizando-se como produto ou (2) quando está inserido na montagem no espetáculo, com texto e cena sendo produzidos concomitantemente, caracterizando-se como processo. Discutiu-se, rapidamente, o processo colaborativo, prática de criação dramática surgida no movimento paulista de teatro, como exemplo do desenvolvimento de texto-adaptação como processo. E, no fim, foi feita uma sugestão de uma maior difusão do texto-adaptação dos processos de montagem, para que se possam realizar análises mais precisas do próprio ato de adaptar.

Uma vez que já se tenha explorado as potencialidades do texto-adaptação, parte-se, agora, para o estudo da adaptação, em si.

5. A ADAPTAÇÃO EM SI - T3

5.1. A *performance*

A primeira questão a ser explorada aqui é a pertinência de se considerar a encenação como um texto. Porque, na cena, não estão envolvidas questões exclusivamente linguísticas, mas, também, o gesto, o corpo do ator – seus atributos físicos e vocais, sua técnica – e os elementos estéticos do espetáculo, como a iluminação, a cenografia e o figurino, dentre outros. No entanto, para Erika Fischer-Lichte,

[s]e, no nível da fala, o código teatral regula a escolha e a realização daqueles signos e combinações de signos que, como uma unidade, constituem a *performance* concreta individual, então a *performance* pode, nesse respeito, ser definida em termos gerais como um complexo estruturado de signos (FISCHER-LICHTE, 1992, p. 173).³²

Para essa autora, a *performance* pode ser definida como um conjunto de signos que se justapõem. Assim, é possível pensar o texto, os aspectos estéticos como o cenário, o figurino e a iluminação, o espaço, a música, como prováveis componentes desse conjunto de signos, ao qual podem se integrar diversos outros. É, portanto, esse encadeamento de signos e, paralelamente, sua finalidade, ou seja, configurar-se como um objeto estético, que permite, em detrimento dos diferentes suportes envolvidos, que a encenação possa ser estudada como um texto, contudo, um texto específico, que a autora chama de texto teatral: “[e]m termos epistemológicos, a *performance* pode, então, ser definida como um texto e, desde que os signos que ela usa tenham sido considerados signos teatrais, ela pode ser definida como um texto teatral” (FISCHER-LICHTE, 1992, p. 173).³³

Uma vez que a encenação teatral é constituída de diversas linguagens agregadas – atuação, música, iluminação, cenografia, figurino, etc. –, esse texto teatral seria de natureza polifônica, podendo encadear signos e significados simultaneamente.

32 Minha tradução livre para: “[i]f, at the level of speech, the theatrical code regulates the choice and realization of those signs and combinations of signs which as a unit constitute the concrete individual performance, then the performance can in this respect be defined generally as a structured complex of signs”.

33 Minha tradução livre para: “[i]n epistemological terms, the performance can thus be defined as a text and, since the signs it uses have been found to the theatrical signs, it can be defined as a theatrical text”.

A adaptação para cinema de *Romeu e Julieta*, dirigida por Baz Luhrman, ambientou a famosa tragédia shakespeariana em uma Verona Beach contemporânea. Contudo, o texto do roteiro é praticamente aquele escrito pelo dramaturgo inglês, com algumas pequenas adaptações. A fricção entre o ambiente contemporâneo e o texto elisabetano cria uma sensação nova à fruição do filme. No teatro, esse tipo de encadeamento também é prática corrente. A versão do Grupo Galpão, com direção de Gabriel Vilela, para a mesma peça, desloca ainda mais elementos, introduzindo canções populares e elementos culturais tipicamente mineiros. Em ambas as adaptações, no entanto, não há o rompimento do lastro com o texto-fonte, tanto que as duas produções optam por preservar o título original da montagem. O encadeamento das linguagens, embora permita novas leituras, tem, nas duas produções, o objetivo de se contar a mesma história, de um casal de jovens que, mesmo vivendo sob a tutela de duas famílias inimigas mortais, leva ao extremo a força de seu amor.

O texto teatral – não o texto dramático, mas esse texto proferido pela cena, encenado – portanto, é esse texto que, embora constituído por diversas linguagens, ou camadas, se destina à construção de significados pelo espectador. É por isso que alguns teóricos preferem adotar o termo “tessitura cênica” para denominar esse texto. A imagem, remissão direta à ideia de tecido – de algo que embora seja reconhecido como um todo em si, também é perceptível a partir das partes que o integram – corrobora a proposta da identificação do texto teatral como um conjunto de signos. Fischer-Lichte aponta três formas gerais de combinação, ou encadeamento, realizadas no texto teatral, entre as quais aqui se destaca:

Cada signo em um sistema de signos pode ser combinado com todos os outros signos do mesmo sistema e de todos os outros sistemas. *Performances* devem então ser examinadas buscando-se estabelecer quais signos são factualmente combinados nelas. Assim, por exemplo, signos linguísticos, paralinguísticos, mímicos, gestuais e proxêmicos, assim como os signos dos sistemas de máscaras, cabelo e figurino podem ser combinados entre si – e todos apontam para o mesmo significado, *por exemplo*, uma emoção particular e, assim, apoiam e reforçam um ao outro. (FISCHER-LICHTE, 1992, p. 173)³⁴

34 Minha tradução livre para: “Each sign within a system can be combined with every other signs of the same and every other system. Performances must then be examined with a view to establishing which signs are factually combined in them. Thus, for example, linguistic, paralinguistic, mimic, gestural and proxemics signs are as well as signs from the systems for mask, hair and costume may be combined with one another – and all point to the same meaning, e.g., a particular emotion, and, thus support and reinforce one another”.

Para melhor visualização do encadeamento de signos representados pela encenação, Fischer-Lichte (1992) propõe o seguinte quadro (QUAD. 1), em minha tradução livre:

Sons	acústicos	transitórios	relacionados ao espaço
Música			relacionados ao ator
Signos Linguísticos			
Signos Para-linguísticos			
Signos mímicos	visuais	de longa duração	
Signos gestuais			
Signos proxêmicos			
Máscara			
Cabelo			
Figurino			
Concepção do palco			
Decoração do palco			
Adereços			
Iluminação			

QUADRO 1 - Decupagem da encenação de Erika Fischer-Lichte.
Fonte: FISCHER-LICHTE, 1992, p. 15.

É possível se supor, a partir dessa tabela, uma extensa série de combinações entre os sistemas de signos diferentes que compõem a encenação como um todo organizado. Para Fischer-Lichte (1992), uma semiótica do teatro deveria, portanto, compreender uma semiótica do figurino, uma semiótica da música, etc. A imagem da encenação como tecido poderia, desta forma, ser composta de fios que são compostos por outros fios.

Para Plaza, no entanto, há um risco deliberado que tal estratificação acabe por impossibilitar a análise da tradução intersemiótica:

mas também estamos evitando deliberadamente pensar a Tradução nos diversos meios a partir de uma estratificação prévia ou demarcação de fronteiras nítidas entre os diversos e diferenciados sistemas sígnicos, dividindo-os em códigos separados, tais como: verbal, pictórico, fotográfico, fílmico, televisivo, gráfico, musical, etc. Assim procedemos porque essas divisões nos levariam a um número enorme de subdivisões que tornariam praticamente impossível se pensar os processos de interação sígnicos que se realizam na Tradução Intersemiótica. (PLAZA, 2010, p. 67)

É a proposição da encenação como um sistema de signos que permite sua análise como um texto, embora um texto específico. São tantas as variáveis possíveis na articulação dos signos e são tão diversas as combinações entre eles – relação entre T1 e o texto proferido na

representação, entre T1 e a interpretação dos atores, entre T1 e o figurino, etc. – que a encenação só pode ser considerada como objeto de análise se for recebida como esse todo articulado, como esse texto composto de diversas outras estruturas. Mesmo porque, quando de sua recepção, a encenação não é decomposta; o público a recebe mais ou menos como recebe um texto: “[a] imagem pode, ela própria, ser traduzida em um significado sem, ao mesmo tempo, perder o seu valor de imagem” (PAVIS, 2008, p. 29).

Fischer-Lichte (1992) aponta que

Em sua *Linguística Textual*, Coseriu oferece uma definição do conceito de texto que é aplicável a todos os textos: “Todo texto tem um sentido”. Ele diz que o problema básico da *Linguística Textual* é a seguinte questão: “Como o ‘sentido’ surge e como nós o entendemos?” (FISCHER-LICHTE, 1992, p. 173)³⁵

Essa autora defende, com isso, que tais questões podem ser diretamente aplicadas à *performance*, ao que ela chama de texto teatral. Ela continua:

A abordagem geral a ser considerada na análise da *performance* pode ser resumida nos termos da principal questão de como a *performance* gera sentido, quais procedimentos para a criação de sentido estão envolvidos e, finalmente, qual sentido possível é constituído pela *performance* (FISCHER-LICHTE, 1992, p. 173).³⁶

Ou seja, só é possível considerar a *performance* como texto partindo já de sua recepção, analisando como o seu ‘todo’ se articula para gerar a obra. Dentro do processo de adaptação, a definição da adaptação como texto também é útil para que a *performance* não seja considerada uma mera “realização performativa do texto” (PAVIS, 2008, p. 26). Primeiro, porque encenadores diferentes irão produzir encenações diferentes. E mais: Encenações diferentes, principalmente em épocas diferentes, como o defende Pavis (2008), produzirão diferentes leituras do mesmo texto que lhes deu origem: “[a] encenação é uma leitura em ação: o texto dramático é uma leitura em ação: o texto dramático não possui um leitor

35 Minha tradução livre para: “In his *Textual Linguistics* Coseriu offers a definition of the concept of text that is applicable do all texts: “Every text has meaning.” He holds the basic problem of textual linguistics to be the following question: “How does ‘meaning’ arise and how do we understand it?”

36 Minha tradução livre para: “The general approach to be taken by performance analysis can thus be summarized in terms of the main question as to how the performance generates meaning, what procedures for creating meaning are involved, and finally what possible meaning is constituted by the performance”.

individual, porém se trata de uma leitura possível e coletiva proposta pela encenação” (PAVIS, 2008, p. 28).

Ou seja, a encenação pode ser, enfim, considerada um texto, embora um texto, na grande maioria das vezes, de leitura coletiva. Há exceções. O titereteiro argentino Catin Nardi,³⁷ desenvolveu, por exemplo, encenações destinadas a apenas um espectador por apresentação. Ainda assim, é uma apresentação rápida, repetida várias vezes ao dia.

Embora tenha sido útil considerar a encenação como texto, para ambientá-la em um mesmo campo teórico com os outros textos propostos, sob o que aqui se denominou lastro, há que se considerar, também, algumas outras características específicas que a definam e que dialoguem com os outros textos envolvidos no processo de adaptar.

5.2 Teoria do *Verbo-corpo*

Para regular a relação entre o texto falado e o gesto do ator, Pavis (2008) propõe a Teoria do *Verbo-corpo*, “a aliança da representação da coisa e da representação da palavra” (PAVIS, 2008, p. 139), ou, para ser mais fiel ao enunciado teatral, “a aliança do texto pronunciado e gestos (vocais e físicos) que acompanha sua enunciação” (*Idem, ibidem*, p. 139).

O *verbo-corpo* é, ao mesmo tempo, “uma ação falada e uma palavra em ação” (PAVIS, 2008, p. 139).

O autor enumera outros teóricos que se dedicaram ao tema, ou seja, a uma teoria do gesto traduzido: *Wortbewegung* (movimento da palavra) em Freud, *império de significantes*, de Barthes; o *Gestus* brechitiano, a *pantomima do texto*, ou o *físico de uma língua* de Jean-Loup Rivièrre; o *tempo ritmo*, de Stanislavski.

O que é comum a todas estas abordagens é a hipótese de uma regulação texto/corpo que é própria de uma língua e dada cultura, e que se deveria não

37 Marionetista nascido em Santa Fé, na Argentina, em 1966. Ator-manipulador e diretor da Cia. Navegante - Teatro de Marionetes, de Mariana, Minas Gerais.

imitar, ao transferi-la para a língua alvo, porém adaptá-la ao manter a relação do *verbo-corpo*. (PAVIS, 2008, p. 142)

O *verbo-corpo* é uma regulação contida, inclusive, no texto dramático, ou seja, não necessariamente uma condição intrínseca à encenação. Assim, por exemplo, diversos tradutores envolvidos diretamente com a encenação de obras clássicas se debruçam sobre a tarefa de traduzir não somente o texto dramático, mas também o *verbo-corpo* do texto dramático.

Tomando traduções de alguns textos de Shakespeare realizadas por J. C. Carrière como exemplo, Patrice Pavis (2008) afirma que o autor não hesita em cortar, fragmentar a obra, no intuito de torná-la mais acessível ao público a que se destina. O que o tradutor toma por objeto não é o texto shakespeariano, mas o *verbo-corpo* do texto shakespeariano:

Em todos estes exemplos de tradução do texto dramático pela intermediação de uma colocação em jogo do texto e uma identificação de seu *verbo-corpo*, a hipótese subjacente é que a palavra e o gesto formam, no teatro, uma unidade dialética que não teríamos como desunir, a menos que nos arrisquemos a desfazer o texto dramático e tornar-lhe impossível a tradução. (PAVIS, 2008, p. 145)

Contudo, a teoria do *verbo-corpo* de Pavis não permanece apenas regulada pela dialética texto/gesto. Sua teoria se encontra com a proposta de Fischer-Licthe (1992), do texto como uma rede de signos, quando ele propõe alargar o conceito de *verbo-corpo*, da ideia de uma réplica, na qual verbo e corpo estão intimamente relacionados, para o “plano global da representação” (PAVIS, 2008):

Uma nova tradução pode, por certo, existir independentemente de uma encenação, porém não adquire seu sentido, não se verifica a não ser com relação a todos os signos da encenação: interpretação do ator, cenografia, ruídos, iluminação, etc. O *verbo-corpo* encontra-se, portanto, confirmado e definitivamente constituído pela função e pela estrutura de sistemas cênicos. (PAVIS, 2008, p. 144)

Ou seja, o *Verbo-corpo* é o que, segundo o autor, determina a especificidade da encenação como sistema de signos. Ele pressupõe a encenação. Um texto sem encenação é um texto sem *Verbo-corpo*.

O que aqui se sublinha, na aplicação da Teoria do *Verbo-corpo* à adaptação teatral, e mesmo na proposição do T3 como um texto composto, um sistema de signos em si, é a possibilidade de reforçar o que, no primeiro capítulo dessa pesquisa, chamou-se de lastro. A proposição de uma força que não simplesmente determina a orientação dos diversos fios que compõem a adaptação, mas que também força a coesão destes fios. Talvez assim se possa configurar a ideia de lastro dentro dessa rede de signos. O *Verbo-corpo*, nessa lógica, pode ser entendido como sua unidade fundamental, assim como a palavra funciona para o texto.

No caso da adaptação e da citada comparação entre a obra adaptada – T1 – e a adaptação em si – T3 – surge uma questão bastante pertinente para a pesquisa em questão. Analisando a teoria do *gestus* brechtiano, Pavis (2008) propõe que seria necessário resgatar não apenas a relação de corporeidade inscrita no texto dramático, seu *Verbo-Corpo*, mas também traços de ideologia do autor.

Mais a frente, Pavis (2008) discorre sobre a famosa contenda entre dois grandes diretores russos, Meyerhold e Stanislavski, sobre o ritmo de representação do texto de Tchekov, com o “primeiro reprovando ao segundo ter diminuído exageradamente o ritmo do texto para criar uma atmosfera nostálgica e um teatro do inexprimível” (PAVIS, 2008, p. 143). Para Meyerhold, parece, haveria, no texto de Tchekov, um ritmo próprio, uma característica intrínseca a ele que não foi observada por Stanislavski. Uma inscrição interna que conduziria à sua encenação. Ou seja: como se houvesse um *Verbo-corpo* específico dos textos de Beckett, Shakespeare, Molière e os demais. Talvez exatamente porque o devir desses textos é a encenação. Mas, e no caso dos textos não dramáticos?

Um texto não dramático seria, a princípio, um texto que não conteria em sua estrutura interna o *verbo-corpo*, exigindo que o processo de adaptação, portanto, não simplesmente reescreva o texto de origem, traduzindo-o à cena, mas que inscreva o *verbo-corpo* da obra, numa ação, aí sim, primária; ou seja: um ato de criação que não permite, a princípio, qualquer questão sobre ser derivativo ou original. Ele precisa ser original. Pode-se, até, inferir o Verbo-corpo de uma obra não dramática, ou seja, que não se destine à sua encenação, usando justificativas inculcadas no próprio texto, obedecendo ao lastro proposto para regular o processo. Seria até recomendável, mas até aí se proporá uma ação para uma instância que, a princípio, não existe, que demandará, como já foi discutido, ações concomitantes de interpretação e de criação.

Talvez, inclusive, o velho desconforto sentido, com relação à encenação ou à filmagem de obras literárias, por parte de leitores contumazes dessas mesmas obras, provenha exatamente do fato de que foi necessário criar uma estrutura interna que a obra não continha. O que, no olhar geral, se trata por perversão de uma obra, seja um elemento necessariamente agregado; ou seja: não será possível encenar essa obra sem atribuir-lhe uma representação específica a partir de uma interpretação específica, sem inscrever nela o *Verbo-corpo*.

Uma constante desta pesquisa, conforme já se estabelece desde a exposição de seus objetivos, é a defesa da adaptação como um ato criativo, a não existência de gradações de criatividade. A adaptação não é uma criação em segundo grau, porque quando é contruída a partir de obras não dramáticas, ela exige que seja, necessariamente, criado o que Pavis (2008) denomina *verbo-corpo* – e que Fischer-Lichte (1992) chama de *body-text*. Adaptar é, como foi visto, um ato criativo em primeiro grau.

Evidentemente, há outros termos que poderiam explicitar, convenientemente, as particularidades da encenação em comparação com a obra adaptada: corporeidade, atuação, marcação de cenas, o próprio conceito de encenação, entre outros. Parece, porém, que a Teoria do *Verbo-Corpo* se inscreve no caso em questão como uma teoria que ao mesmo tempo regula e permite novas adaptações do processo, que é uma teoria que se adapta caso a caso.

Contudo, é uma proposição nova, elaborada exatamente para supor uma ação criativa em primeiro grau no ato de adaptar. Assim, embora se perceba que seria necessário um maior desenvolvimento nesta proposição, será importante que se avance a pesquisa para outros pontos ainda não discutidos, para reafirmar a adaptação como ação autoral, um dos objetivos dessa dissertação. A exploração da teoria do *Verbo-Corpo*, de Pavis, como indutor do processo de adaptação de textos não dramáticos, poderá ser realizada em pesquisas posteriores.

5.3. Intencionalidade

Embora o *verbo-corpo* possa ser esboçado quando do desenvolvimento do texto-adaptação (T2), é no desenvolvimento da adaptação em si (T3) que ele pode ser experimentado. Essa

experiência, como já se discutiu, não é regulada por compêndios técnicos ou normas pré-estabelecidas. Como objeto estético, sua regulação é a imersão dos artistas criadores na obra escolhida. Os processos criativos devem ser responsáveis por definir suas próprias regulações; ou seja: a definição das regulações é um componente indissociável do processo criativo.

Em *Os Cadernos*, adaptação de *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke (1996), primeira montagem do Grupo Residência, de 2001, a genealogia do personagem central da narrativa, imagem fundamental para se alcançar o encadeamento de gerações da família do protagonista que foram diagnosticadas com uma mesma doença hereditária, foi traduzida, cenograficamente, por meio de uma série de pares de sapato que foram espalhados pelo palco, como se um deles pertencesse a seu avô, ou à sua tia, e assim os demais.

A montagem do ano seguinte, *eIE, o Outro*, precisava traduzir a imagem da alegoria da descida do homem ao inferno, normalmente simbolizada pela travessia de diversos rios. No processo de criação do espetáculo, a viagem de barco foi transformada numa viagem de trem. O trem foi construído com os dois atores da peça sentados em duas cadeiras idênticas, sob uma trilha sonora que remetia, embora não simplesmente ilustrasse, aos barulhos de um trem em movimento.

A série de escolhas que permitiu que essas duas imagens últimas fossem alcançadas exprime muito mais a natureza criativa dos artistas envolvidos nos processos do que normas estabelecidas sobre o ato de se adaptar qualquer material literário para o teatro. Segundo Hutcheon (2011, p. 149), “o processo adaptativo é a soma de encontros entre culturas institucionais, sistema de significação e motivações pessoais”. Analisando uma mesma obra adaptada por dois artistas diferentes, conclui essa pesquisadora: “A forma estética específica de cada adaptação dependeu igualmente das habilidades e dos interesses particulares dos diferentes criadores” (HUTCHEON, 2011, p. 150).

Segundo Linda Hutcheon (2011), durante muitos anos, a intencionalidade esteve alijada dos estudos estéticos:

Roland Barthes efetivamente enterrou a intencionalidade em seu célebre ensaio “A Morte do Autor” [“The Death of the Author”], e Michael Foucault a profanou ao direcionar a atenção crítica para a anonimidade do discurso, tornando a posição do “autor”, em seus próprios termos, “um espaço vazio

que pode de fato ser preenchido por diferentes indivíduos”. (HUTCHEON, 2011, p. 150)

Foucault e Barthes, e, de acordo com Linda Hutcheon (2011), a Nova Crítica e os pós-estruturalistas, no entanto, procuravam não destruir o autor como entidade presente no texto, mas deslocar a questão da autoria do centro da análise do discurso, “como árbitro único e garantia do significado e valor de uma obra de arte” (HUTCHEON, 2011, p. 150):

No ato de adaptar, as escolhas são feitas, como visto, com base em diversos fatores, incluindo convenções de gênero ou mídia, engajamento político e história pessoal e pública. As decisões são feitas num contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético. (HUTCHEON, 2011, p.153)

E, talvez, resida aí uma regulação possível para o ato de adaptar, embora possa parecer óbvia: a adaptação é regulada por escolhas, ou seja, o adaptador ou o conjunto de adaptadores vão escolher as normas internas que regem a adaptação. Assim se, para determinado artista, é impossível adaptar uma obra considerada difícil como *Finnegans Wake*, de James Joyce (1992), para outro pode parecer perfeitamente factível.

Portanto, não seria possível falarmos em adaptabilidade como uma regulação exclusiva a determinados textos, mas como uma condição intrínseca aos processos criativos específicos. Como já foi exposto nesta pesquisa, tudo parece ser adaptável, uma vez que se componha o tecido estrutural que condiciona a adaptação. Será possível falar-se em coerência interna na composição desse tecido, mas não em uma coerência externa; ou seja, que obedeça a normas pré-estabelecidas e reconhecíveis a observadores externos ao processo:

Uma obra de arte é algo que emerge da esfera privada individual, dinâmica e intencional da mente e personalidade de seu criador; é, de certa forma [...] feita de intenções ou materiais intencionais. Porém, ao mesmo tempo, quando ela nasce, adentra uma esfera pública e de certo modo objetiva; ela deseja e recebe a atenção de um público; ela convida e recebe discussão sobre seu significado e valor, numa linguagem de intersubjetividade e conceitualização. (WIMSATT, 1976, p. 11-12 *apud* HUTCHEON, 2011, p. 153)

Embora Hutcheon afirme que a intenção de Winsatt era argumentar contrariamente à ideia da autoria como reguladora do processo criativo, para ela essa citação é útil para se repensar a posição do autor na análise da adaptação. Porque mesmo um trabalho que pretenda encontrar

uma relação de fidelidade com a obra adaptada, até mesmo esse trabalho obrigará o adaptador a desenvolver “materiais intencionais” que se destinem à “esfera pública”, o que significa que será preciso, em maior ou menor grau, que o adaptador ou os adaptadores imprimam na adaptação seu ponto de vista, sua maneira particular de compreender a obra adaptada e oferecer esta compreensão ao público a que se destina:

Como consequência, a única regra que deve informar a escolha do diretor e dos atores pode ser descrita assim: os signos escolhidos ou os que serão escolhidos devem, em sua opinião unânime, ser capazes de funcionar para o público em questão e na situação dada como interpretantes adequados para o sentido que os atores e o diretor desejam, *ou seja*, o sentido que eles atribuíram ao elemento do texto literário em questão. Segue-se que há um número virtualmente infinito de signos teatrais que podem ser escolhidos como objetivações e como agentes do sentido no teatro ocidental contemporâneo (FISCHER-LICHTE, 1992, p. 197).³⁸

5.4. Quem é o adaptador?

Nesse sentido, uma vez que se propõe aqui a noção de adaptação como um trabalho de encadeamento, onde uma adaptação se sucede a outra, cabe perguntar, em uma adaptação, quem recebe a assinatura de adaptador dessa obra? O autor do texto-adaptação? O encenador?

Para Linda Hutcheon (2011), “a mudança para os modos performativo e interativo ocasiona a passagem de um modelo individual de criação para uma atividade coletiva” (p. 118). Essa atividade coletiva também alimenta a imagem da adaptação para o teatro de textos não dramáticos como uma ação encadeada, aludindo, novamente, ao que Pavis (2007) chama de *Série de Concretizações*. Somente isso já diluiria o foco da autoria da adaptação, com uma construção textual e cênica concomitantemente corroborando a outra. No entanto, “[j]á que as preocupações características do diretor, seus gostos e sua marca estilística, tanto no teatro como no cinema, são as de maior destaque e visibilidade, talvez todos os diretores devessem ser considerados pelo menos adaptadores em potencial” (HUTCHEON, 2011, p. 122).

38 Minha tradução livre para: “As a consequence, the only rule which must inform the actors and the director’s choice can be described as follows: the chosen sign or the sign to be chosen must, in their unanimous opinion, be capable of functioning for the audience in question and in the given situation as a suitable interpretant for the meaning the actors and the director intend, i.e., the meaning which they have attributed to the element of the literary text in question. It follows that there is a virtually infinite number of theatrical signs that can be chosen as objectifications and agents of a meaning in contemporary Western theater”.

O que essa autora trata por marca estilística é uma espécie de esfera em torno da qual as outras instâncias da criação orbitam. Assim, um mesmo texto adaptado por José Celso Martinez Corrêa ou por Gerald Thomas, sofreria implicações estéticas concernentes ao estilo particular desenvolvido por esses artistas:

O público acaba aprendendo que uma ópera produzida por Harry Kupfer é aquela que, de modo autorreflexivo, coloca em primeiro plano, toda a violência e tensão sexual subjacentes à obra. O mesmo também vale para o cinema, é claro: em dado momento, uma adaptação de Ridley Scott teria focado nos marginalizados e mais fracos, e uma versão de David Lean de um romance clássico, qualquer romance clássico, enfatizaria o tema da repressão romântica e da frustração sexual. (SINYARD, 1986, p. 124 *apud* HUTCHEON, 2011, p. 123)

Refletindo esse fenômeno, Linda Hutcheon (2011) afirma que, nesses casos, os diretores fazem de uma adaptação sua própria obra. Segundo Fellini, seu *Satiricom* é 80% dele e 20% de Petrónio (1987).

Havendo uma marca estilística que regule o processo de adaptação – marca mais notadamente expressa segundo o histórico artístico do diretor, mas que também pode pertencer a um grupo, a um dramaturgo ou roteirista, a um determinado ator, ou a outras instâncias do processo de construção de espetáculos ou filmes –, pode-se pressupor que essa marca funcione como um regulador do que aqui se trata por lastro de uma adaptação. Ou seja, como se processam as escolhas sobre o que adaptar, o que, dentro de uma obra específica, selecionar para adaptação, como conduzir o texto-adaptação, como traduzir esse texto para a cena, tudo isso vai girar em torno dessa marca estilística, a própria identidade artística do adaptador.

No entanto, é um lugar de difícil definição, porque é crivado de subjetividade. Contudo, ao mesmo tempo, parece óbvio afirmar sua presença. Os espetáculos do Grupo Parlapatões, Patifes e Paspalhões³⁹ desenvolvem-se numa mesma esfera estética que une a arte do palhaço e o teatro, assim com as criações da *Intrépida Trupe* tem suas peculiaridades, com uso do universo circense e da pesquisa de objetos, do grupo de teatro de máscaras carioca *Moitará*.⁴⁰

39 Grupo paulistano, fundado em 2001, que se utiliza de técnicas do circo para a composição de espetáculos.

40 Grupo do Rio de Janeiro que desenvolve, desde 1988, uma pesquisa do trabalho do ator, sua arte e sua técnica, com a linguagem da Máscara Teatral.

Assim, uma vez que, mesmo no trabalho dos cenógrafos e figurinistas, do iluminador, dos atores, até dos *designers* gráficos do espetáculo ou das outras instâncias do processo criativo, é possível propor um trabalho de adaptação. Tal trabalho em, normalmente, uma marca estilística que regula as escolhas e criações, podendo-se entender a adaptação de obras não dramáticas para o Teatro, foco dessa pesquisa, como um processo encadeado. Alude-se, novamente, à imagem já proposta de processo em camadas; cada camada se sobrepondo à outra, girando numa órbita (que aqui foi definida por lastro) ao redor da marca estilística daquele grupo de pessoas que adaptam, sendo, todas elas, sujeitos da adaptação.

5.5. Modos de transformação

Se parece pertinente considerarmos, portanto, o processo de adaptação para o Teatro um processo demasiadamente subjetivo, resultando numa dificuldade em encontrar-lhe uma regulação geral – e não só a partir de uma dificuldade, mas também de uma irrelevância, ou seja, encontrar regulações para quê? Para cercear o processo criativo, que é naturalmente caótico e pessoal? – talvez seja possível observar constantes na relação entre os textos isolados nesse processo de adaptação.

Erika Fischer-Lichte (1992), procurando observar o processo de encenação – ou seja, a transformação dos signos linguísticos do texto dramático nos signos cênicos do texto teatral –, propõe três modos de transformação, a saber: (a) linear; (b) estrutural e (c) transformação global. Essa autora afirma que “Estamos preocupados, usualmente, com os processos transformacionais em que os três ou, pelo menos, dois dos modos são usados”⁴¹ (p. 197). É muito raro, para ela, que esses modos de transformação ocorram isoladamente, sendo, na maioria dos casos, elaborada uma combinação desses três, ou de pelo menos dois desses modos para constituição do texto final.

A transformação linear acontece pela tradução do texto linguístico para o texto teatral frase por frase, propondo uma encenação absolutamente calcada no elemento textual. O texto todo é subdividido em subestruturas que serão, uma a uma, transpostas para a cena. Os signos teatrais produzidos buscam configurar-se como interpretantes dos signos linguísticos, segundo

⁴¹ Minha tradução livre para: “We are usually concerned with transformational processes in which all three, or at least two, of the modes are used”.

a concepção artística dos sujeitos da tradução, diretor, atores e demais integrantes: “A transformação linear constitui o texto teatral através do ato de se traduzir os sentidos de frases e passagens individuais nos diálogos transformando-os, sucessivamente, em signos teatrais.” (FISCHER-LICHTE, 1992, p. 199).⁴² Para a autora, esse modo de transformação normalmente é calcado na transposição de diálogos assim como descritos no texto dramático. Assim, portanto, a *performance* é dominada pelos significados dos diálogos.

O modo de transformação estrutural, assim como o linear, também parte de elementos individuais ou de subestruturas do texto linguístico, considerando-o como roteiro das ações a serem desenvolvidas. Mas, aqui, elementos não linguísticos, não necessariamente expressos no texto, como “[a] cor e a forma da cenografia, figurino e iluminação; um arranjo coreográfico específico das figuras e a harmonia musical fina de suas vozes, etc” (FISCHER-LICHTE, 1992, p. 199),⁴³ também se impõem como elementos estruturantes do texto teatral. Para a autora, nesse momento, possíveis subtextos “relativamente independentes” surgem na encenação. Refletindo esses subtextos, ela propõe que sua natureza temporal diferiria da natureza do objeto linguístico.

Assim, se na literatura os significados precisam ser expressos sempre numa cadência linear, numa sequência temporal, em sua transposição teatral tais significados podem ser expressos simultaneamente. Fisher-Lichte (1992) exemplifica isso com os significados que, normalmente, estão associados à própria fisiologia do ator, ao seu tom de voz, seu figurino, significados que são expressos no momento em que o ator pisa em cena. No texto escrito, esses significados, de acordo com a autora, precisariam do curso de várias páginas para serem assimilados pelo leitor.

Já o modo de transformação global é aquele que considera o texto literário como um todo, não partindo de sua subdivisão em estruturas menores para empreender a adaptação. Para Fischer-Lichte (1992), se os dois outros modos de transformação podem, em maior ou menor grau, serem considerados formas subordinadas de transformação, o modo global será sempre propositivo, ou seja, o significado norteador será sempre aquele que os sujeitos da adaptação

42 Minha tradução livre para: “Linear transformation constitutes the theatrical text by translating meanings of the individual sentences or passages in the dialogues successively into theatrical signs”.

43 Minha tradução livre para: “[t]he color and forms of the decorations, costumes, and lighting; a specific choreographic arrangement of the figures and a fine musical harmonization of their voices, etc”.

percebem (ou criam) no texto literário que sofre a tradução e não, necessariamente, de um significado intrínseco ao texto:

O significado do texto literário pode ser reinventado no texto teatral de tal maneira que seus elementos individuais ou subtextos possam ser relacionados a elementos individuais de subestruturas do texto literário, mas apenas com grande dificuldade – de fato, em alguns casos, não é possível estabelecer tal relação. (FISCHER-LICHTE, 1992, p. 200)⁴⁴

Nos três modos expressos pela autora, percebe-se a vigência do texto literário, mesmo quando há o que ela chama de transformação global. O que ela está propondo é que, se há a perda dessa referência, não ocorre mais uma transformação. Para manter a terminologia proposta nesta pesquisa, pode-se dizer que a autora sugere que, para se configurar uma transformação, há que se manter o lastro entre as obras. Esta é a mesma opinião de Hutcheon (2011) tratando da adaptação.

Como se observa, os modos de transformação propostos pela autora obedecem a uma espécie de gradação, como se o modo linear fosse mais preso ao texto e o modo de transformação global menos. Daí se podem tirar as seguintes conclusões:

A primeira é que, mesmo nos extremos dessa transformação, a relação estabelecida é sempre com o texto literário. Ou seja, mesmo a transformação mais radical permanece ainda sob a influência do que aqui se denomina o lastro. Havendo o rompimento desse lastro, já não se trata mais de uma transformação. Evidentemente, não é tarefa simples determinar-se o rompimento desse lastro, principalmente em se tratando do objeto estético, porque um artista pode dizer, embora uma obra não seja, *a priori*, reconhecível numa outra que foi adaptada a partir dela, que a sua intenção foi realizar uma adaptação, que os parâmetros e regulações internas dessa adaptação foram bastante livres e pessoais – e ele realmente pode discorrer com precisão sobre a natureza dessa regulação. Portanto, a partir, inclusive do que foi discutido aqui em capítulos anteriores, pode-se dizer que a intenção do artista será sempre um parâmetro crucial para se determinar o rompimento ou não desse lastro.

44 Minha tradução livre para: “The meaning of the literary text can be created anew in the theatrical text in such a manner that its individual elements or subtexts can be related to individual elements of substructures of the literary text only with great difficulty – indeed, in some cases it is not possible to establish such a relation”.

A segunda conclusão possível a partir de uma noção de gradação dos modos de transformação, é que há, em tais gradações, outra forma de derivação. Parece que os modos diferem segundo a intencionalidade dos agentes da transformação; ou seja: nos modos linear e estrutural, os autores procurariam desvelar sentidos e significados intrínsecos ao texto. No modo global, os sentidos e significados são inferidos pelos autores a partir do texto: “[o] ponto vista a partir do qual a transformação global se realiza é mais abrangente do que o que governa os outros dois modos, na medida em que ele concebe os últimos dois como possíveis formas subordinadas de realização” (FISCHER-LICHTE, 2001, p. 200).⁴⁵

Essa lógica de gradação de transformação também pode ser aplicada ao fenômeno da adaptação, mesmo na relação entre obra adaptada (T1) e a adaptação (T3). Mesmo sem a definição de uma nomenclatura específica, é possível inferir que as adaptações sejam mais ou menos definíveis pelo grau de semelhanças e diferenças com relação à obra adaptada. Para Fischer-Lichte (1992), também existe uma gradação segundo o nível de intencionalidade dos sujeitos da adaptação. Tende do desejo de desvelar a obra ao de interpretá-la livremente, adaptando a partir dessa interpretação pessoal.

Novamente, o que se sugere é atenção às proposições dos sujeitos da adaptação. O uso dos termos “adaptado de”, “livremente adaptado de”, “inspirado em”, “baseado em”, “a partir de”, “apropriação de”, dentre outros, ajuda a compreender a intenção dos adaptadores e os modos de transformação empregados. É importante sempre ressaltar que até o modo de transformação pode ser uma ação criativa; ou seja: determinada proposta pode ser absolutamente pessoal, concernente à poética de um artista em especial e não facilmente exprimível em termos teóricos.

Contudo, dentre as várias possibilidades de transformação entre T1 e T3, há uma que é pertinente discutir, embora de forma breve.

45 Minha tradução livre para: “[t]he view point from which the global transformation is accomplished is more comprehensive than governing the other two modes to the extent that it conceives of the latter two as possible subordinate forms of realization”.

5.6. A palavra escrita *versus* a palavra falada

O texto de teatro tem o bizarro estatuto de uma escrita destinada a ser falada, de uma fala escrita que espera uma voz, um sopro, um ritmo. (RYNGAERT, 1996, p. 46)

Fruir uma obra literária é uma atividade, na maioria das vezes, íntima. Sobre essa intimidade atua um enorme poder de sugestão. Para Barthes, “o reconhecimento é uma desconstrução do texto; e a compreensão, a construção de outro texto, o meu, que toma em consideração o livro e o faz existir” (1987, p. 192). Lido, um personagem tem as características determinadas pela imaginação do leitor e, mesmo quando o autor descreve suas características físicas, cabe ao leitor construí-las, como um desenhista criminal ao ouvir uma descrição de fisionomia para fazer um retrato falado.

O mesmo ocorre com as descrições de ações, ambiente, climas e demais elementos constitutivos da história apresentada. Mesmo quando a ação não é íntima, como quando um texto é lido em voz alta por uma pessoa para outras, também a sugestão atua de modo a proporcionar a cada um dos ouvintes experiências distintas dos demais, embora a entonação e o ritmo do contador sejam cruciais para o estabelecimento dos significados. À força imaginativa cabe uma concomitante força criativa.

Ao Teatro, quando opera a partir de textos não dramáticos, cabe a conversão das diversas sugestões em imagens e textos. Viu-se, durante toda a pesquisa, que essa conversão não é uma ação derivativa, como se revelasse um devir do texto, mas uma ação criativa em primeiro grau. É preciso inventar, passar do universo do dito para, como propõe Pavis (2008), o campo ambíguo e polissêmico da conexão entre o dito e o mostrado”. Segundo esse autor, a encenação faz com que o dito e o mostrado dialoguem. Isto, assim, não configuraria uma diferença fundamental entre Literatura e Teatro, porque a história em quadrinhos também mostra. As ilustrações, em um romance, também.

Há uma cena, na montagem *O Quadraturin*, que sublinha o contrário; ou seja: que nem sempre o mostrado é condição *sine qua non* das artes cênicas. Durante quase três minutos, um dos atores diz seu texto em *blackout*, em completa escuridão. Só o que ele diz interessa. Contudo, o que se espera do teatro é que essa relação dialógica possa se contrapor; ou seja:

que possa haver uma fricção entre o dizer e o mostrar e que tal fricção seja capaz de gerar novos sentidos à sua recepção.

O espectador é submetido a um curioso efeito de estrabismo: o texto desenvolve-se num ritmo próprio, com seus meandros e seus segredos, enquanto que o discurso visual da encenação o acentua, contraria ou antecipa-se a ele, ao introduzir um diálogo direto entre o encenador e o espectador sem passar pelo intérprete do personagem e das palavras que o constituem. (CORVIN, 1985 *apud* PAVIS, 2008, p. 30)

Dentro dessa possível articulação de sentidos, ao transpor um material não dramático para o Teatro, uma vez que o adaptador cênico tem a possibilidade, como já foi dito, de, na encenação, interpretar a obra adaptada, o teatro não correria o risco de imaginar para o espectador? Interpretar para ele?

Uma novela de televisão, por exemplo, não causa a sensação de que é possível assisti-la e realizar outras ações concomitantes que, ainda assim, o entendimento do que está sendo dito e mostrado está tão mastigado, tão facilitado, que seria acessível a todos? No caso da novela, isso é feito tão bem que, em detrimento de uma possível crítica inserida nessa afirmação, isso denotaria mais uma qualidade de sua produção, porque é um produto que se destina a milhões de pessoas ao mesmo tempo, é um produto de consumo em massa. Mas, e no Teatro? Assistir um espetáculo de teatro poderia tornar-se, portanto, uma atitude mais passiva do que ler um livro?

Se a encenação deseja se configurar como um simples reproduzidor de sentidos, pressupondo que o público a que se destina não saberia – e não gostaria de – realizar a tarefa de revelar e inventar sentidos, a resposta poderia ser ‘sim’. Contudo, cabe ao Teatro valer-se de seus próprios instrumentos semióticos para fazer suscitar em seu espectador outro ímpeto criativo de recepção, equivalente ao da literatura, a partir da mesma ideia de que, na encenação, não há um entendimento fixo e que é a partir das informações recebidas e de sua vivência cultural que questões implícitas e mesmo explícitas da obra serão elucidadas. A Semiologia, segundo Pavis (2007, p. 140), “se preocupa com a maneira pela qual o espectador fabrica o sentido a partir das séries de signos da representação, das convergências e distâncias entre os diversos significados”. Ele ainda acrescenta: “[o] trabalho (e o prazer) do espectador consiste em afirmar sem trégua uma série de micro escolhas, de mini ações para focalizar, excluir,

combinar, comparar. Esta atividade repercute na constituição do espetáculo" (PAVIS, 2007, p. 140).

A pergunta que aqui se faz é se é possível intercambiar as experiências de produção e recepção entre literatura e teatro. O ator, por exemplo, quando interpreta o texto ‘ai que dor de cabeça!’ (*Rato do Subsolo ou o Ódio Impotente*, montagem do Grupo Residência, de 2009), tende a fazer acompanhar gesto e palavra – ao mesmo tempo em que fala, leva a mão à cabeça, franze o rosto. Palavra e gesto atuam com sentidos complementares, gerando uma espécie de ‘pleonasmos’.

É possível que essa palavra falada, no Teatro, possa encontrar seu paralelo na Literatura; ou seja: falar sem interpretar? Devotar esta interpretação ao espectador? Fazer, assim, com que a palavra, quando proferida, também funcione como o *Gestus* brechtiano, em que “o *gestus* se situa entre a ação e o caráter (oposição aristotélica de todo teatro): como ação, ele mostra a personagem engajada numa práxis social; como caráter, representa o conjunto de traços próprios a um indivíduo” (PAVIS, 2007, p. 187); ou seja: que haja um deslocamento entre sentido da palavra e intenção. *O que se diz encontrando uma possível fricção com como se diz.*

Isso é apenas uma proposta, e ela se articula na enorme gama de possibilidades criativas existentes na arte de adaptar material não dramático para o teatro. Há diversas outras, exatamente porque a articulação de propostas pode, como se discutiu ao longo desse texto, também representar um ato criativo.

O que se deseja mostrar é que essa articulação entre temas e histórias, personagens e tons pode, também, configurar-se como um intercâmbio de experiências, criando, a partir da imagem de lastro, um universo combinado entre o Teatro e a Literatura. Que a adaptação não seja uma espécie de salto entre uma fronteira e outra das linguagens ou das obras, mas que construa uma ponte em que seja possível atravessar de lá pra cá e de cá pra lá, reafirmando o seu caráter ambíguo, mas também afirmando a identidade de cada uma das obras envolvidas em seu processo.

5.7. Olhar geral – T3.

Neste capítulo investigou-se a encenação oriunda de um processo de adaptação de obras não dramáticas para o teatro como um texto, T3. A primeira discussão realizada foi a viabilidade de se considerar uma performance teatral como um texto, para que ele compusesse o Diagrama Geral das Adaptações proposto na página 39. Para Fisher-Lichte (1992), a performance pode ser definida como um complexo estruturado de signos e, segundo a autora, ela pode ser entendida e recebida como um texto específico, que ela chama de texto teatral. Logo após, a teoria do Verbo-corpo, de Pavis (2008) foi proposta como uma regulação possível que apontasse qual a especificidade de um texto dramático ou dramatúrgico sobre um texto qualquer. Exatamente a existência de um verbo-corpo, um devir para sua encenação, que definiria um texto como dramático ou dramatúrgico. Seria necessário, portanto, que mesmo uma adaptação que buscasse uma relação bastante radical de fidelidade com o texto adaptado – T1 – criasse a relação de *Verbo-corpo* daquele texto. Mais uma vez a adaptação foi defendida como uma obra necessariamente original. Em seguida, a intencionalidade foi apresentada como um parâmetro necessário para se analisar a adaptação criativa, mesmo que seja de difícil regulação, quase nunca generalizável. Após, investigou-se quem é o adaptador do T3, o diretor, o dramaturgo, os atores. Chegou-se a conclusão que não seria possível falar somente em adaptador, mas em sujeitos da adaptação, dentre os quais podem ou não incluírem-se cenógrafo, figurinista, músicos e demais componentes da equipe de criação. Depois, após investigar as relações entre o texto-adaptação e a adaptação em si, através dos Modos de Transformação do texto dramatúrgico para a encenação propostos por Fisher-Lichte (1992) (modo linear, modo estrutural e transformação global), o capítulo foi concluído com uma proposta: que sejam intercambiadas experiências também da recepção da literatura e do teatro. Que se permita ao espectador de teatro interpretar como na fruição de um livro, sem que o ator interprete todas as possibilidades representativas de um personagem para ele.

Pois bem, uma vez que se tenha chegado até aqui, parece pertinente, agora, investigar, um pouco mais detidamente, algumas das adaptações realizadas pelo Grupo Residência que serviram de base de dados ao longo desta pesquisa, tanto para utilizar, brevemente, alguns conceitos teóricos desenvolvidos, quanto para apresentar outros que ainda não tenham sido contemplados.

6. ALGUMAS ANÁLISES

6.1. *Os Cadernos*, 2001. Livre adaptação de *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke.

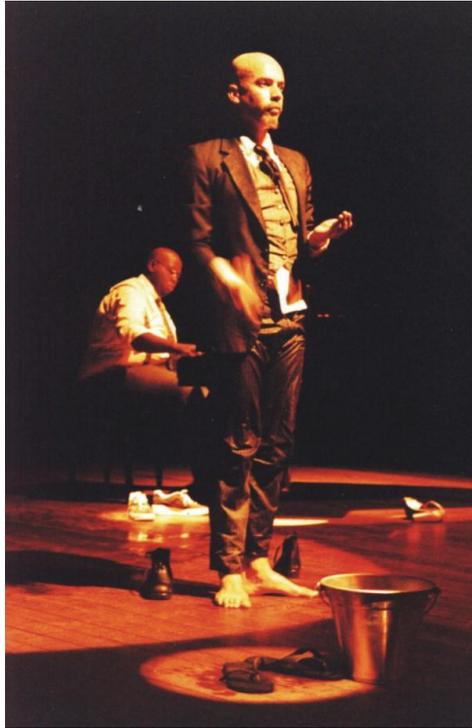


FIGURA 7 - Juliano Mendes e Hazenclever Luís em *Os Cadernos*, de 2001.
Fonte: Acervo pessoal.

6.1.1. Tamanho

O texto adaptado (T1), o romance *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke (1996), é substancialmente maior do que o texto-adaptação (T2). A montagem durava cerca de quarenta e cinco minutos. O processo de adaptação partiu, portanto, da necessidade de diminuir a obra de origem, a fim de que ela coubesse num tempo mais palatável a um espetáculo de teatro. Seria possível um espetáculo de seis, sete horas, tempo relativamente necessário para composição de uma montagem sem cortes? Obviamente sim, há alguns poucos casos em que é prática. Mas não era o desejo; antes, o contrário: havia uma opção por se fazer uma montagem relativamente curta.

Portanto, juntamente com a diminuição radical do texto, diminuiu-se, também, o enredo, as situações dramáticas vividas pelo personagem, as descrições geográficas presentes no romance. Essa diminuição, entretanto, não desconfigurou a estrutura da narrativa, uma vez que, mesmo no livro, não há um encadeamento lógico de ações, opção que se demonstra mesmo no título do romance. Assim, a opção pela palavra ‘*aufzeichnungen*’ (traduzida por Lya Luft por ‘Cadernos’) em lugar de ‘*täglich*’ (diário), já esboça uma tentativa de lidar ao mesmo tempo com memórias e sensações, sem propor, no entanto, uma lógica temporal. Então, uma versão mais curta pôde fazer permanecer essa característica do texto adaptado. O T2 poderia ser considerado, assim, um T1 reduzido e foi exatamente a redução que possibilitou a sua encenação.

A diminuição de tamanho de texto, como já se disse, principalmente quando se tomam romances por obras adaptadas, é uma ação frequente em adaptações e sua necessidade revela a natureza de T1 e T3, como o afirma Abbott:

“Um trabalho de ficção em prosa, como um romance, pode levar qualquer quantidade de tempo para ser lido. Ele é portátil. Você pode interrompê-lo e retomá-lo novamente, ler devagar ou rapidamente, voltar e reler, até ir diretamente para o fim. No teatro, peças e filmes não são portáteis nem interruptíveis”. (ABBOTT, 2008, p. 114)⁴⁶

A experiência de leitura, como o propõe o autor, é potencialmente não linear. Isto permite que se leia um livro no decorrer de quanto tempo o leitor dispuser para tal. A recepção de um espetáculo de teatro é, na maioria das vezes, linear. Na maioria, porque há exemplos de espetáculos que se desenrolam em diversas horas de duração, como o *Fausto de Goethe*, do diretor alemão Peter Stein,⁴⁷ que durava vinte e uma horas, que o público normalmente demandava várias sessões do espetáculo para assisti-lo integralmente, ou, ainda, espetáculos que acontecem em imóveis que permitam que cenas se desenrolem paralelamente para que o público escolha qual cena verá.

Portanto, em maior ou menor grau, a questão do tamanho das obras é uma questão importante, quando há uma opção pela adaptação de romances.

46 Minha tradução livre para: “A work of prose fiction, like a novel, can take any amount of time to read. It is portable. You can put it down and pick up again, read slowly or quickly, go back and reread, even skip ahead to the end. In theater, plays and movies are neither portable nor interruptible”.

47 Diretor de teatro e ópera alemão, fundador do grupo *Schaubühne am Lehniner Platz*.

6.1.2. Palavras

Muito raramente, houve substituição das palavras escritas por Rilke e traduzidas por Lya Luft; isso se deu somente quando improvisos, surgidos durante as apresentações, depois se transformaram em texto. Contudo, a maior parte do texto permaneceu como lida no livro de origem. Essa opção sublinhava tanto um desejo dos sujeitos da adaptação de comunicar seu apreço pela obra adaptada quanto uma forma mais prática de se levar o texto à cena, sem que fosse necessária uma adaptação das palavras a serem pronunciadas. Optou-se, também, pela manutenção da estrutura narrativa do romance; ou seja: o narrador era o próprio personagem central, passando por uma descrição de memórias e por observações, geralmente de cunho poético, a respeito dessas memórias. Assim, o formato monológico da adaptação teatral reforçava as intenções de seu autor original. É preciso que se diga, no entanto, que adaptações que não optem pelo uso das mesmas palavras que o autor escreveu, sejam infiéis. Nem que a fidelidade seja, necessariamente, uma qualidade da adaptação. Cada processo criativo deve apontar suas próprias respostas. É possível um caso absolutamente fiel ao texto verbal de origem que gere um espetáculo bastante infiel. E o contrário. Não há fórmula. Há processo.

Em *Os Cadernos*, espetáculo montado em apenas um mês de ensaios regulares, não havia, conforme já dito, a dimensão teórica das escolhas. Havia um apreço dos sujeitos da adaptação não só pelo romance, mas pela obra de Rainer Maria Rilke e um desejo de fazer jus a ela.

6.1.3. Técnica e linguagem

Embora o T1 e o T2 mantivessem o mesmo tom, uma vez que a modalidade de adaptação utilizada foi o recorte, a atuação conduzia a outros significados, outras propostas de leitura, outros tons. Isto porque a técnica utilizada para a composição de personagem foi a mímica corporal dramática, modalidade de mímica criada e desenvolvida por Etienne Decroux (1898-1991), mímico francês. A mímica corporal dramática encontra-se com o usual estilo da pantomima ao propor um corpo específico, não cotidiano, que parte da codificação dos gestos para composição de um vocabulário próprio. Porém, diferencia-se também dela, porque, na mímica usual, o corpo cria objetos invisíveis e a mímica corporal dramática parte do corpo do ator para propor expressões. Além do mais, essa última se abre para o uso do texto.

O uso da mímica corporal, no espetáculo, funcionava como o que aqui se chamou de ‘fricção’ com o texto. A técnica não era, de forma alguma, um devir do texto. Era uma linguagem, a princípio, própria apenas da encenação. Há diversas outras técnicas de encenação disponíveis, como teatro de bonecos, dança-teatro, teatro de formas animadas, teatro físico, dentre outros. A técnica, como aqui se apresenta, não se configurava como outra espécie de texto, mas como um léxico característico do T3, um vocabulário com o qual a encenação é tecida.

Essa questão pode ser percebida, ainda, quando se foca na linguagem da encenação. A opção por uma encenação realista, por exemplo, já apresenta um caminho bastante delineado para a constituição da interpretação de um texto ou da criação de seus elementos estéticos. Técnica e linguagem, portanto, constituem o vocabulário próprio da encenação, com o qual se constitui a escritura cênica:

A escritura (ou a arte) cênica é o modo de usar o aparelho cênico para por em cena – “em imagens e em carne” – as personagens, o lugar e a ação que aí se desenrola. Esta “escritura” (no sentido atual de estilo ou da maneira pessoal de exprimir-se) evidentemente nada tem de comparável com a escritura do texto: ela designa, por metáfora, a prática da encenação, a qual dispõe de instrumentos, materiais e técnicas específicas para transmitir um sentido ao espectador. (PAVIS, 2007, p. 131)

6.1.4. Autoria

No folder da montagem de *Os Cadernos*, apontou-se a autoria a Rainer Maria Rilke, não entendendo que a ação de recorte e remontagem do texto fosse uma ação autoral. Pelos dois motivos anteriormente apresentados (a manutenção da estrutura externa da narrativa segundo seus caracteres formais – narrativa épico-dramática, formato de registro não selecionado por datas – e a manutenção da estrutura interna segundo parâmetros linguísticos – mesmo arcabouço léxico, preservação do tom poético impetrado pelo autor e pela tradutora) optou-se por não configurar a adaptação do romance como uma ação autoral, como se o texto-adaptação fosse simplesmente parte do texto adaptado. Corrobora essa decisão, novamente, a falta de aprofundamento teórico na ação do recorte, o que a configura mais como uma ação fortuita, desconectada da criação de um discurso em si, a partir do discurso da obra em foco. Houve, naturalmente, critérios que orientaram esses recortes, mas foram critérios mais vinculados às necessidades da cena do que à construção do texto. Assim, optou-se por

estampar, no *folder*, apenas o título do espetáculo, o título do romance do qual foi adaptado, os nomes do diretor e do ator da montagem, os nomes do músico, de um pianista, do produtor e do grupo.

Evidentemente, a ação de recorte pode constituir novos discursos a partir de um discurso pré-existente. Um texto maior não é o mesmo que sua versão reduzida. Excluir uma única frase pode ser uma ação crucial para se perder o sentido de todo um texto. Contudo, no caso em foco, como o romance também é fragmentado, a fragmentação de sua adaptação não o descaracterizou, funcionando como um fractal em que a mínima parte de um todo é, formalmente, igual a esse todo.

6.2. *ele, o Outro*, de Guiomar de Grammont

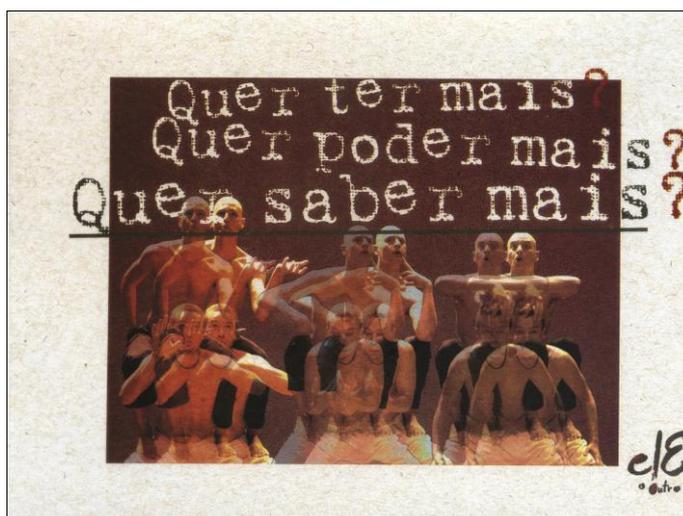


FIGURA 8 - Juliano Mendes de Leonardo Magalhães, cartão postal de divulgação do espetáculo *ele, o Outro*, de 2002.

Fonte: Acervo pessoal.

6.2.1. Exceções

O processo de montagem do espetáculo *e/E, o Outro*, começou concomitantemente à escrita do texto. Como já foi exposto quando se falou do Texto-adaptação como processo, no capítulo 5, o primeiro texto de trabalho de ambas as atividades criativas, a proposição cênica e a dramaturgia, foi o conto *O Jogador Generoso*, de Baudelaire (1991). Contudo, como

também foi exposto, já no início do processo esse conto não se configurou mais como a obra adaptada, T1; ou seja: quebrou-se o lastro do processo geral de adaptação. É possível se afirmar essa quebra do lastro, porque, nesse momento da montagem, esse conto foi deliberadamente abandonado como substrato da adaptação. Os sujeitos da adaptação não retornavam a ele, não lhe faziam referência; ou seja: o texto não foi usado mais como objeto da adaptação, até porque o primeiro material proposto pela autora, conforme já se disse, foi outro conto. O T1 da montagem, portanto, passou a ser esse segundo, que, a princípio, não tinha um título estabelecido. *elE, o Outro* portanto, tem essa particularidade: o processo de adaptação teve, num determinado momento, dois textos adaptados, embora com o *Jogador Generoso*, de Baudelaire (1991), o lastro tenha se rompido já nos primeiros meses do processo, que durou cerca de treze meses.

Em um processo de adaptação, as fronteiras entre os textos podem estar muito mais nebulosas do que esta pesquisa sugere. A pesquisa não se debruça sobre casos que poderiam corresponder a possíveis exceções ao diagrama geral das adaptações, ou poderiam, também, exigir uma nova proposta para o diagrama, como as combinações que se seguem:

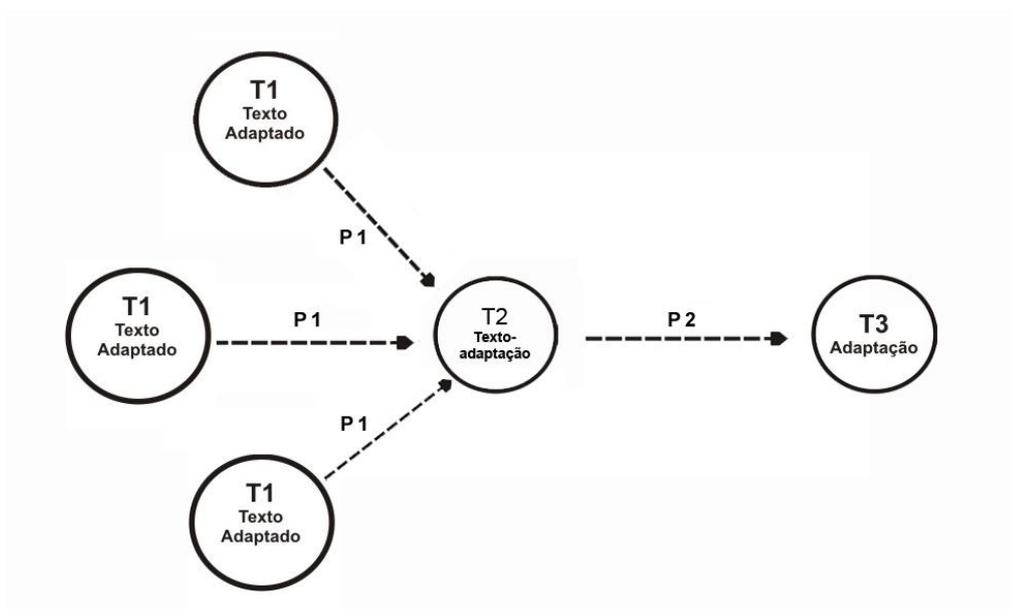


Diagrama 7: Vários textos funcionando como o texto adaptado – T1, como, por exemplo, quando se adapta mais de um romance de determinado autor.



Diagrama 8: Quando o produto final desejado de um processo de adaptação é a construção de um texto-adaptação T2.

Estes dois exemplos, os diagramas 7 e 8, foram apresentados para se entender que não se deve, a princípio, ao se analisar uma adaptação, força-la sobre o Diagrama Geral, mas traçar o diagrama específico dela. Outras vezes, também, não será possível constitui-lo, porque foram feitas tantas versões do texto-adaptação, ou quando há um sem-número de anotações e reflexões por parte dos sujeitos da adaptação, ou mesmo quando é subjetivo demais; ou seja: constituído nas mentes dos adaptadores.

Em *elE, o Outro*, foi tão evidente que o primeiro estudo do T1 do processo deu origem a um novo T1, que, anos depois da estreia do espetáculo, a autora lançou um conto intitulado *O Sudário*. O último conto desse livro intitula-se “*Lúcifer*” e faz uma revisão do texto que funcionou como T1 do processo de adaptação de *elE, o Outro*. Ou seja, mais uma vez, sugere-se, aqui, que uma teoria das adaptações que vislumbre um olhar geral sobre a adaptação como processo deve considerar bastante a análise de adaptações como produtos, principalmente no campo da Estética, em que regulações são objetos de criação.

Nesse sentido, embora se tenha proposto o diagrama geral das adaptações como um universo fechado, em que a imagem do lastro determina seus limites, até no diagrama esses limites são apresentados por linhas pontilhadas, que permitem abrir o processo para outras influências, outras colaborações, outras adaptações. Um circuito, paradoxalmente, fechado e aberto, onde uma obra (re)alimenta a outra – e a si, constantemente.

6.2.2. Adaptação de obra de autor vivo

A adaptação de *elE, o Outro* tem outra particularidade: a adaptação de um autor vivo. Isso normalmente significa que a impressão do autor assume uma dimensão diferenciada, como se agradá-lo fosse um desafio da montagem. Há casos notórios em que a presença do autor causou embaraços à produção, como quando da publicação de sua autobiografia, Truman Capote (2005) revelou que não gostara da adaptação de *Bonequinha de Luxo* para o cinema, e como o apresenta Elliot (2003), a famosa contenda entre o semiólogo italiano Umberto Eco - para quem adaptação é simplesmente uma alucinação cultural coletiva - e o diretor do filme de mesmo nome Jean-Jacques Annaud, em que o estudioso italiano disse que a única coincidência entre as obras era seus títulos.

Contudo, a relação entre adaptação e autor não é, evidentemente, regulável, no sentido de que não é possível afirmar se a presença do autor irá ou não conferir características específicas a uma adaptação. Há, sim, possíveis implicações práticas decorrentes desse fato: o autor será convidado para acompanhar os ensaios? A adaptação está condicionada à aprovação do autor? Como foram observados os recolhimentos dos direitos autorais da adaptação? Há acordos específicos que tanjam a divisão dos lucros? Repetindo que tais reflexões, e tantas outras possíveis, não são – pelo menos não deveriam ser – regulações, em que cada processo observa caso a caso suas necessidades, suas características e, aí sim, seus mecanismos internos de controle.

Em *elE, o Outro*, entretanto, não houve imbróglia ética algum no que diz respeito a autoria, exatamente porque a autora também era responsável pela criação do texto-adaptação (T2), e acompanhou todo o processo de montagem, podendo reavaliar o material textual e interferir nos resultados cênicos alcançados. Muitas vezes, mesmo quando não era possível a presença da autora, o texto foi sendo burilado em processo de ensaio, a partir do conto inicial, e as conclusões do processo cênico retornavam como novas demandas à autora, para que ela aprovasse algumas propostas e readequasse outras.

Portanto, como o conto tomado por obra adaptada e o texto-adaptação são obras da autora, não houve nenhuma dúvida, no material gráfico e de divulgação do espetáculo, em atribuir-lhe a função de autoria. O cartaz da peça trazia “*elE, o Outro*, de Guiomar de Grammont”.

Logo abaixo, registrava-se: “Direção: Julliano Mendes”. Atuação: Julliano Mendes e Leonardo Silva Magalhães”. “Música Original: Chiquinho de Assis”. “Cenários e Figurinos: Ines Linke”. Esses nomes foram dispostos no cartaz e no *banner* que foi postado em frente aos teatros onde a peça foi representada.

Normalmente, esses nomes só se encontram no *folder* do espetáculo, material gráfico entregue ao espectador quando da apresentação. A intenção, ao dispô-los assim, mais publicamente, era para informar que aquelas cinco pessoas eram o que aqui se chama de sujeitos da adaptação. Na montagem, portanto, mesmo as criações de cenário e música, principalmente, foram integradas ao processo de adaptação, à composição do T3 da montagem.

6.2.3. Obras substantivas

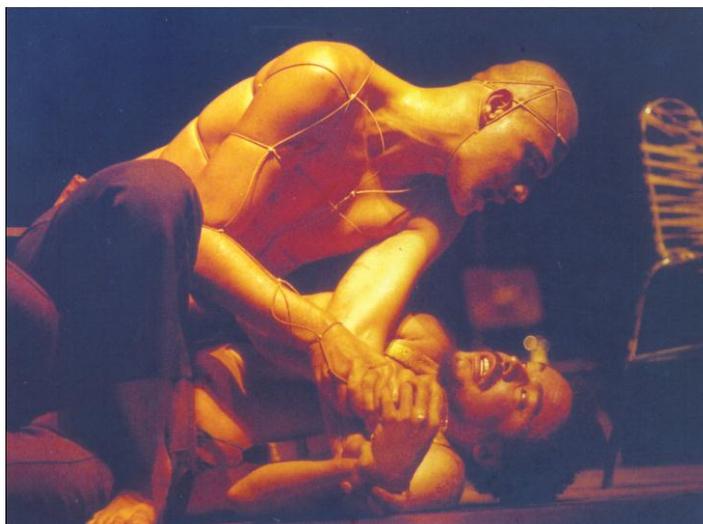


FIGURA 9 - Juliano Mendes e Leonardo Magalhães, em cena de *ele, o Outro*, de 2002.
Fonte: Acervo pessoal.

A montagem *elE, o Outro*, se configurou por um desejo de que os elementos estéticos elaborados para o espetáculo tivessem características substantivas; ou seja: que não simplesmente adjetivassem a encenação, restringindo-se ao acontecimento da mesma. Assim, a música poderia ser convertida em um CD e, caso fosse pertinente, poderia ser aplicada a

outras obras. O cenário configurou-se numa instalação que, enquanto não ocorria o espetáculo, podia ser visitado pelo público, apreciando a cenografia como objeto de arte.

Ao texto do espetáculo foi proposto o mesmo paradigma. Quatro anos depois da estreia, como já se disse, Guiomar de Grammont lançou o conto revisto em um livro. Esse movimento, que permite uma série de revisões nas obras envolvidas, reafirma o caráter multifacetado do processo de adaptação. Determinado aspecto da obra adaptada pode ser tratado independentemente da adaptação, em obras ou em ações concomitantes a ela, como *workshops*, conferências, material textual ou audiovisual produzido durante o processo de criação, etc. Essa proposição – a opção pela criação de obras substantivas –, mais uma vez, conferia a todos os envolvidos diretamente com criação no processo do espetáculo, um caráter necessariamente autoral. *elE*, *o Outro* tornou-se a montagem de autoria mais coletiva do Grupo Residência.

6.2.4. Modo de transformação

O texto-adaptação (T2) do processo e o texto proferido na cena (T3) são textos similares em termos de quantidade de palavras. A leitura corrida de ambos também resulta em tempos aproximados. As palavras faladas na encenação são as mesmas palavras que estão escritas, porque houve cuidado para que, no decorrer das apresentações, não se alterasse a estrutura semântica do texto.

O modo de transformação do texto na cena aqui é, em boa parte do tempo, o que Erika Fischer-Lichte (1992) chama de estrutural, que imiscui a interpretação do texto literário a proposições cênicas. Isso, em parte, pode ser creditado à natureza dessa adaptação, que propõe o desenvolvimento da cena concomitantemente ao desenvolvimento do texto-adaptação. Assim, o texto que é registrado tende a funcionar, também, como um roteiro das ações propostas pela encenação, a fim de se conduzir aquele material textual à sua representação cênica.

Por isso, também é possível concluir que um processo que primeiro constrói o seu texto-adaptação, difere, estruturalmente, de um processo que constrói texto-adaptação e adaptação

concomitantemente. Contudo, não parece razoável supor que essa diferença resulte em generalidades estéticas, como se um processo conduzisse sempre a algum aspecto próprio, diferente do outro, porque as variáveis de um processo de criação – quem faz, como faz, quando faz, etc. – não permitem delimitar características gerais.

6.3. *Rato do Subsolo ou o Ódio Impotente*, inspirado em *Memórias do Subsolo*, de Fiódor Dostoievski.



FIGURA 10 - Juliano Mendes e Aguinaldo Elias em cena de *Rato do Subsolo ou o Ódio Impotente*, de 2009.
Fonte: Acervo pessoal.

6.3.1. Quebras do lastro

Rato do Subsolo ou o Ódio Impotente é, de todas as realizações do Grupo Residência, talvez a obra mais inserida em um processo de adaptação, porque seu ensaio começou pela leitura coletiva, em voz alta, de todo o romance que os sujeitos da adaptação pretendiam adaptar. A leitura corrida de toda obra durou cerca de seis horas, e seguiram-se leituras individuais, estudo de um artigo intitulado “Dostoievski, Nietzsche e o Rato do Subsolo”, da filósofa e poetisa potiguar Iracema Macedo.

Nesse momento, já era claro, para os integrantes do processo, que a adaptação não partiria para o que, internamente, foi chamado de ilustração do romance, com a encenação buscando ser construída a partir da estrutura narrativa do livro, obedecendo a sequência da história, construindo os personagens apresentados pelo autor russo.

Como já foi exposto, a adaptação teve no personagem central de *Memórias do Subsolo* seu esteio. Cada um dos quatro atores construiu seu personagem, que foi chamado de *Rato* e foi nomeado com o número do RG de cada um deles, para sublinhar a fusão do personagem central do romance com o ator que o representava. Além disso, a direção, que fundia a função de dramaturgia, solicitou que os atores se inspirassem, também, em personagens reais: um vizinho, um amigo, alguém que lhes pudesse ajudar a compor o seu *Rato*.

Com isso, o que aconteceu foi que a referência ao romance começou a ficar extremamente esmaecida na adaptação. Percebeu-se que, na futura encenação, nem o romance poderia ser considerado mais objeto da encenação, – porque os sujeitos da adaptação nem tinham mais voltado a ele como referencial estético –, nem os futuros espectadores, que já tivessem lido o romance, o reconheceriam na montagem. Então, para reforçar a existência do lastro, tornando possível reconhecer a referência à obra adaptada à recepção do espetáculo, três trechos inteiros do romance foram projetados sobre o fundo do palco, utilizando-se recursos audiovisuais. As projeções ocorreram em três momentos marcantes, para delimitar início e fim do espetáculo e introduzir uma cena em que cada personagem revelava uma espécie de natureza interior ao espectador.

Essa opção novamente reforça a pertinência de se propor uma imagem nova para significar a relação entre os três textos isolados nessa pesquisa. Porque foi constatado que os conceitos congêneres – intertextualidade, fidelidade, retextualização, etc. – se referiam a uma identificação contida nos textos comparados, intrínseca a eles. O lastro, como uma condição própria do ato criativo, pode ser inculcado na relação, arbitrário, pessoal.

Os motivos dessa atribuição, muitas vezes, podem ser discutíveis, sem uma relação artística definida, como quando se destina a uma relação meramente comercial entre obras; ou seja: a apropriação de determinado sucesso de vendas de uma para promover mais público para a outra. Os motivos podem, ainda, ser uma farsa; ou seja: os sujeitos de autoria da adaptação não se debruçaram, em momento algum, sobre a obra adaptada, não lhe tomaram como objeto

de adaptação, mas declararam que o tomaram: ou os adaptadores reproduzem a obra, mas não revelam.

O que se nota é que não é fácil a determinação da quebra ou não de um lastro de adaptações artísticas. Porque não é uma falta de reconhecimento da recepção que a promove. Nem somente a declaração do artista. É por isso que se sugere, aqui, que a vigência ou não do lastro só será possível num exame obra a obra, que permita o acesso às declarações do artista, aos textos produzidos no processo, inclusive ao T2, em sua forma de registro, anotações, memória da encenação.

6.3.2. Recursos audiovisuais

Rato do Subsolo ou o Ódio Impotente, como já foi exposto, utilizava recursos audiovisuais em sua encenação. Além da projeção dos textos, a primeira cena era toda construída com elementos de vídeo arte projetados sobre o corpo dos atores e sobre o cenário. A FIG. 11, a seguir, mostra exatamente esse momento do espetáculo.



FIGURA 11 - Aguinaldo Elias, Daniel Sapiência, Fred Lima e Geuder Martins em cena de *Rato do Subsolo ou o Ódio Impotente*, de 2009.

Fonte: Acervo pessoal.

Recurso utilizado, em larga escala, no teatro contemporâneo, o vídeo permite novas possibilidades para a relação entre obra adaptada – T1 – e a adaptação teatral – T2. Seus motes de utilização são diversos: pulos no tempo – como no uso de *flashback*, pulos no espaço – como um item cenográfico, reforço poético, possibilidade de que detalhes da encenação sejam revelados ao público, posto que:

[a]s projeções respondem a todas as funções dramáticas imagináveis: efeitos de ambiência, de distanciamento obtido através de palavras, quadros ou ilustrações, confronto do real com o imaginário; visualização de um detalhe da atuação filmado ao vivo, aumentado e transmitido por telões; ou simples ostentação tecnológica. (PAVIS, 2007, p. 308)

6.4. Por uma teoria de adaptações

Essas três breves análises não se prestam para encontrar generalidades no ato de adaptar. Talvez se proponha o contrário; ou seja: encontrar o que é particular no processo de adaptação de cada uma delas. Elas apontam para o fato de que, no caso das adaptações criativas, talvez seja necessário observarem-se adaptações na prática e discutir o fenômeno a partir dela. Linda Hutcheon (2010) elabora a sua Teoria das Adaptações lançando mão de diversos exemplos do universo do Cinema, do Teatro, da Televisão e do mundo dos jogos. Robert Stam (2008) investiga interfaces entre Literatura e Cinema e a arte da adaptação, analisando filmes como *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e *Dom Quixote* (1957), de Orson Welles, entre outros.

Isso parece confirmar a adaptação como uma atividade prática, necessariamente criativa. Ao longo da pesquisa, procurou-se demonstrar que exatamente essa natureza criativa da adaptação torna quase imponderável a proposição de regulações ao ato de adaptar; ou seja: o isolamento de procedimentos que norteariam a atividade. Contudo, ao propor a existência de um procedimento geral, dividido em três textos distintos, e ao articular as particularidades de cada um desses textos, articula-se exatamente uma regulação específica, ilustrada pelo *Diagrama 3*.

A pesquisa, no entanto, procurou demonstrar que até essa regulação precisa ser considerada uma regulação aberta, maleável aos processos de adaptação em que está inserida. É provável

que cada processo de adaptação encerre o seu próprio diagrama e que seja necessário supor outras formas do *Diagrama 3*, para dar conta de uma atividade necessariamente criativa, serial, artística. Entretanto, há algumas características do processo das adaptações que tendem a permanecer mais ou menos constantes, nas diversas possibilidades de visualização de seu Diagrama Geral: (1) a existência de um lastro que, como condicionado ao processo criativo, possivelmente será, também, um ato criativo; (2) a natureza cíclica do processo, porque isso permite que ele seja observado sob diferentes pontos de vista, pode ser observado tanto por parte da produção quanto por parte da recepção; e, ainda, no processo de adaptação em questão, (a adaptação de obras não dramáticas para o teatro), pressupõe-se que só há o processo se houver a adaptação T3.

Portanto, o T3 vai definir a natureza geral do processo e, talvez por isso, só seja possível investigar os processos de se adaptar analisando e observando os produtos adaptação. É por isso, também, que se optou, aqui, por denominar o T3 como Adaptação. É nele que tudo culmina, embora seja cíclico, como dito. Exatamente por ser cíclico que ele retorna ao T1. Esse retorno se dá quando um espectador de determinada adaptação deseja conhecer a obra que lhe deu origem, ou quando o espectador compara as obras, ou ainda quando o espectador revisita a obra, percebendo aspectos diferentes daqueles que tinha percebido. E diversas outras maneiras. A adaptação T3 seria, nesse sentido, paradoxalmente, uma espécie de objetivo em que o processo se define.

Assim, uma vez que os três textos tenham sido expostos em sua particularidade e que essas condições intrínsecas a eles ajudem a definir a natureza geral do processo de adaptação, passa-se, agora, às considerações finais desta pesquisa.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para a realização dessa pesquisa, parti de um modelo geral: propus a existência de três textos num processo de adaptação de obras não dramáticas para o teatro. Chamei os três textos respectivamente de: T1, texto adaptado, que remetia à obra que havia sido adaptada; T2, o texto-adaptação elaborado para ser posteriormente encenado; e T3, a adaptação em si. Incluí, no rol das obras adaptadas, T1, construtos textuais que não tivessem sua encenação por finalidade.

Apresentei, como *corpus* dessa pesquisa, quatro montagens que realizei com o Grupo Residência, que fundei em 2001 e que se dedica, ainda hoje, à fusão do teatro com outras linguagens artísticas; em especial, a Literatura e o Vídeo. Foram elas: *Os Cadernos* (2001), *eIE, o Outro* (2002), *O Quadraturin* (2006) e *Rato do Subsolo ou o Ódio Impotente* (2009).

Tive, na Teoria da Adaptação, de Linda Hutcheon (2011), meu principal substrato teórico, que me forneceu as pistas básicas para entender o processo de adaptação de obras não dramáticas para o teatro como um processo *sui generis*, defendendo-o como necessariamente de criação, o que se coadunou muito precisamente aos objetivos que me propus alcançar com a pesquisa.

Em um primeiro momento, apresentei conceitos que achei pertinentes para vislumbrar o processo como um todo: a natureza ambígua da adaptação, que funciona ao mesmo tempo como processo e como produto. A questão do suporte na Arte, e como a mudança de suporte conduz, naturalmente, a uma ação criativa. Apresentei a *Série de Concretizações* de Pavis (2008), que decupa o processo de adaptação de textos teatrais, partindo da intenção de sua montagem à sua realização cênica. A *Série de Concretizações* me induziu a pensar a adaptação como um processo encadeado, de ações subsequentes e ou concomitantes.

Logo após, encontrei, nos Estudos da Tradução, referenciais que puderam me oferecer algumas pistas sobre os processos tradutórios empregados em adaptações; mais especificamente, investiguei conceitos de equivalência, apropriação e de fidelidade, concluindo, a partir dos teóricos selecionados, que esse último conceito já não é mais um parâmetro adequado para se avaliar e compreender a adaptação. Apropriando-me de elaborações teóricas de Jakobson (2001) e de Plaza (2010), propus a adaptação como uma

tradução intersemiótica. No texto, aventei outros termos: tradução criativa, apropriação, entre outros.

Então, para propor uma imagem geral que pudesse explicar a força de coesão de três textos interdependentes que configurariam um processo de adaptação, apropriando-me da ideia de equivalência e da intertextualidade, propus o *lastro* para ilustrar esse campo de força que tivesse, numa atribuição arbitrária de valor, sua regulação interna. O lastro configurou-se, portanto, como uma proposta de visualização da área de convivência dos textos distintos em um processo de adaptação de textos não dramáticos para o teatro.

Discuti, brevemente, questões relativas a direitos autorais e a autoria vinculadas a uma adaptação. Depois, propus um *Diagrama Geral das Adaptações* que pudesse ilustrar o processo e dar vistas à adaptação tanto como um todo articulado – o processo – quanto como gerador de textos em si – produtos. De posse desse diagrama, passei a investigar os 3 (três) textos – T1, T2 e T3 – encerrados pelo processo de adaptação.

No T1, propus perguntas que pudessem me ajudar a discutir a escolha de um determinado texto para ser adaptado: por que adaptar?; o que adaptar?; e como adaptar?. Segui Linda Hutcheon (2011), quando essa autora prefere a expressão “texto adaptado” ao termo “texto-fonte”, porque, para ela, muitas vezes, determinada pessoa tem acesso à adaptação exatamente pela adaptação em si e, depois, vai ter conhecimento da obra adaptada. Então, a adaptação teria sido a fonte do processo.

Para discutir o T2, apresentei-o como um texto fugidivo, que pode ser classificado como roteiro, roteiro de ações, memória, esboço. Usei, para descrevê-lo, a imagem de um barco à deriva, perdido entre seu ponto de partida e seu destino. Dividi-o em processo e produto. Depois, defendi a pertinência de sua publicação como memória do processo de adaptação, para que se tenha mais acesso às intenções dos autores da adaptação e da adaptação, em si.

Com relação ao T3, investiguei a pertinência de se tratar a *performance* cênica como um texto, para compor o processo de adaptação como um todo. Apresentei a Teoria do *Verbo-corpo*, de Patrice Pavis (2005), como um vocabulário específico da encenação e que, portanto, precisaria ser inscrito num texto não dramático, sem finalidades de encenação. Discuti a intencionalidade; ou seja: o desejo dos artistas adaptadores como regulação do processo de

adaptação, discutindo quem é o adaptador. Propus, apropriando-me das discussões sobre o autor em Foucault (1996), que se pudesse falar em sujeitos da adaptação, mais do que delegar a determinada função o nome de adaptador do processo. Apresentei os modos de transformação propostos por Erika Fischer-Lichte (1992), outra teórica cujas proposições foram amplamente utilizadas na pesquisa. Por fim, propus um intercâmbio de experiência entre a Literatura e o Teatro.

Para concluir, fiz três breves análises de montagens que realizei com o Grupo Residência: *Os Cadernos* (2001), *ele, o Outro* (2002) e *Rato do Subsolo ou o Ódio Impotente* (2009). Nessas análises, discuti alguns temas que ainda não tinham sido desenvolvidos – como a técnica e a linguagem, léxicos inerentes à encenação, adaptação de autor vivo e o uso de recursos audiovisuais. Fiz, também, algumas remissões a conceitos que tinham sido apresentados, como a questão da autoria e da vigência do lastro em um processo de adaptação.

Avalio que consubstanciou a pesquisa o fato de eu mesmo ter sido o principal sujeito das adaptações que utilizei como *corpus*. Isso me ajudou a compreendê-las com mais precisão e a oferecer essa compreensão ao trabalho. Ajudou-me, também, a vislumbrar, por meio de referencial teórico, o que a prática já me apontara: a adaptação é uma ação criativa em primeiro grau que, necessariamente, conduz a uma interpretação e a uma invenção, a uma exposição de pontos de vista e escolhas.

Para Venuti (2002), a tradução pressupõe a erudição, uma forma peculiar de se posicionar perante o mundo, para compreendê-lo e transmitir tal compreensão. A adaptação também. Para diversos teóricos, inclusive, a adaptação é estudada como uma modalidade intrínseca à tradução. E mais: a adaptação de obras não dramáticas para o teatro pressupõe essa erudição, para lidar com materiais criativos, alcançá-los e superá-los, mas, também, pressupõe um espírito livre, criador, apto a se inscrever na obra adaptada sem torná-la um escudo, mas adaptando-se a ela, deixando-se virar uma coisa só.

Como entusiasta e praticante da adaptação em minha carreira artística, considero que a pesquisa me ajudou a percebê-la como um processo dialético, vivo, necessariamente criativo, porque, embora subsista, na adaptação, o desejo de tomar determinada obra por referência, existe, também, o desejo de se superar essa obra, porque adaptar também é o desejo de “consumir e apagar da lembrança o texto adaptado” (HUTCHEON, 2011, p. 28).

Ou seja, o desafio a que o adaptador se propõe é enorme: para atestar a pertinência de sua obra – e esta pesquisa me convenceu de que a adaptação é, sim, uma obra de arte em si –, ele deve comprovar a sua necessidade. Ao lidar com públicos conhecedores da obra adaptada, o adaptador deve, ao menos idealmente, ser capaz de satisfazer as expectativas desse leitor e, também, de surpreendê-lo.

Esse público conhecedor, também, precisaria se abrir a novas interpretações da obra a que teve acesso. Muitas vezes, no processo de adaptação, a obra adaptada é tida mais ou menos como um texto canônico, como uma verdade inexorável. Adaptá-la implicaria, sempre, correr o risco de pervertê-la. O que se procurou demonstrar, nesta pesquisa, é que a adaptação – e, mais especificamente o foco dessa pesquisa, a adaptação criativa, a adaptação como obra de arte – não somente pode como deve perverter o original e encontrar novas perspectivas de interpretação da obra.

A instância de autoria na adaptação criativa é, assim, necessária. A adaptação não deve simplesmente reforçar a obra. Seu objetivo não é a substituição, como nessas encenações que ocorrem em épocas de vestibular, em que os estudantes as assistem para não precisar ler os livros que foram adaptados. A adaptação deveria, dessa maneira, funcionar como um paralelo que vai sempre interagir com o que comumente se chama de original:

Aquilo, portanto, que para as relações entre a tradução e o original se refere ao significado pode ser mais facilmente apreendido por um paralelo. Do mesmo modo que uma tangente só toca ao de leve num único ponto da circunferência, e do mesmo modo que a lei geométrica apenas fixa e prevê este contato, mas não o ponto em que ele tem de se verificar, continuando a tangente depois disso o seu caminho reto em direção ao infinito, também a tradução toca apenas ao leve no original e somente num ponto infinitamente pequeno do seu significado, para depois, de acordo com a lei da fidelidade na liberdade do movimento da língua, continuar e seguir o seu próprio caminho. (BENJAMIN, 2008, p. 40)

Ao se impor como obra autoral, a adaptação vai questionar essa originalidade. Toda obra, à luz da intertextualidade, não seria, em maior ou menor escala, uma adaptação? Mais do que uma relação de dependências de obras, o que se observa é uma necessária convivência de independências.

Acredito, também, que não seja possível mensurar o grau de uma adaptação, como se houvesse um parâmetro que indicasse se uma obra é mais ou menos adaptada. Propus duas condições básicas para a existência de uma adaptação: a intenção do adaptador e a possível

recepção da obra como adaptação, mas neguei que tais condições sejam exclusivas ou mesmo determinantes. Ainda assim, entendo que uma obra é ou não é uma adaptação. As nomenclaturas citadas na introdução – “adaptado de”, “inspirado em”, “baseado em”, etc. – funcionariam mais como orientações externas à obra, informações que orientassem seu espectador sobre o modo dessa adaptação, do que como regulações internas. Assim, uma adaptação que trouxesse a expressão “inspirado em” poderia ter mais liberdade de criação do que uma que trouxesse a expressão “adaptado de”. As duas, no entanto, possíveis adaptações.

Concluo esta pesquisa reiterando minha convicção quanto à relevância do ato de adaptar, acreditando que esse é um ato necessário. Adaptar não é aproveitar-se de determinada obra, é dialogar com ela. Não é render-se a essa obra como verdade absoluta. É colocá-la em movimento. Ampliá-la. Adaptar é, também, um ato complexo. Engana-se quem pensa que partir de determinada obra é uma forma de simplificar o processo criativo. Muito antes, o contrário: adaptar é um ato necessariamente criativo.

REFERÊNCIAS

ABBOTT, H. Porter. *The Cambridge introduction to narrative*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

ABREU, Luís Alberto de; NICOLETE, Adélia. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. In: *Cadernos da ELT*, Santo André, v. 1, n. 0, p. 33-41, mar. 2003.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo, Martins, 1978.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente e prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer: Palavras e Ação*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. 1. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

BARTHES, Roland; COMPAGNON, Antoine. Leitura. In: *Enciclopédia Einaudi*, v. 11: Oral/escrito Argumentação. Tradução de Teresa Coelho. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Tradução de Antônio Pinheiro Guimarães. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BECKETT, Samuel. *Fim de Partida*. Tradução de Fábio Souza Andrade. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BENJAMIN, Walter. *A Tarefa Renúncia do Tradutor: quatro traduções para o Português*. Organizadora: Lúcia Castelo Branco. 1. ed. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BRECHT, Bertolt. *A ópera dos três vinténs*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, v. 3. (Teatro Completo)

BUARQUE, Chico. *A Ópera do Malandro*. São Paulo: Circuito do livro, 1978.

CAETANO, Elvina Maria. *Os Processos Enunciativos do Discurso Cênico: O Método Grotowski sob a Perspectiva da Teoria dos Atos de Fala e da Teoria Semiolinguística*. 2000. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

Campos de Carvalho. *O Púcaro Búlgaro*. Ed. Civilização Brasileira S.A. 1964.

CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CAPOTE, Truman. *Bonequinha de Luxo*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote - o cavaleiro da triste figura*. Trad. José Angeli. 3ª ed. São Paulo: Scipione, 1987.

CHARAUDEAU, Patrick. *Langage et société*. Papier de travail. Paris: Maison des sciences de l'Homme, 1984.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões : Campanha de Canudos*. 3.ed. Rio de Janeiro : Laemmert e C., 1905.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência. In : *Revista Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC*, São Paulo, v. 2, p. 1001-1004, maio 1994.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Tradução de Fernando Peixoto. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. *Memórias do Subsolo*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000.

DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: UNICAMP, 1995.

ELLAM, Keir. *Semiotics of Theatre and Drama*. 2. ed. London: New Accents, 1980.

ELLIOT, Kamilla. *Rethinking the novel/film debate*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The Semiotics of Theatre*. Translated by Jeremy Gaines and Doris L. Jones. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Desditos: Estética – literatura e pintura, música e cinema*. (vol. III). Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 19. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

GARCIA MARQUES, Gabriel. *Crônica de uma morte anunciada*. Tradução de Fernando Assis Pacheco. São Paulo: O Jornal, 1982.

GAY, John. *The beggar's opera*. London: Penguin Classics, 1987.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos – A literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

- GRAMMONT, Guiomar de. *Sudário*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- GUIMARÃES ROSA, J. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- HOLMES, J. S., *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988 (1972).
- HUTCHEON, L. *Uma Teoria da Adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Organizado por Izidoro Blikstein. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. London, Penguin Book, 1992.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- KRZYŻANOWSKI, Sigismund. *O Marcador de Página*. Tradução de Maria Aparecida B. P. Soares. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. 48ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- MACHADO, Dinis - *O que diz Molero*. 12ª ed. Lisboa : Bertrand, imp. 1981.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- MINAS, João de. *A mulher carioca aos 22 anos*. Rio de Janeiro: Dantes, 1934.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia. das Letras, 1989.
- NICOLETE, Adélia. *Da cena ao texto: Dramaturgia em Processo Colaborativo*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral: Uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PAVIS, Patrice. *Essays in the semiology of the theatre*. 2. ed. New York: Performing Arts Journal Publications, 1993.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA ALVES, Maria Marcelita. *Do Épico ao Dramático: Uma transposição de Códigos. Um Estudo sobre Problemas de Adaptação Teatral*. 1992. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 1992.

PETRÔNIO. *Satyricon*. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

PIERCE, Charles Sander. Escritos Coligidos. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 2010.

RICOEUR, Paul. *Teoria da Interpretação*. Tradução de Artur Mourão. 1. ed. Lisboa: Edições 70, 1980.

RILKE, Rainer Maria. *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*. Tradução de Lya Luft. 1. ed. São Paulo: Mandarin, 1996.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Paulo Neves. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SARAMAGO, José. Ensaio sobre a cegueira. 19ª . ed. São Paulo: Companhia. das Letras, 2001.

SPERBER, Dan; WILSON, Deirdre. *Relevance: communication and cognition*. 2. ed. Cambridge, USA: Blackwell, 1995.

STAM, Robert. *A Literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. *Teoria e Prática da adaptação: da Fidelidade à intertextualidade*. In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

TODOROV, Tzvetan. The Categories of Literary Narrative. *Papers on Language and Literature*, n. 16, 1980.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Philadelphia: John Benjamim North America, 1995.

VENUTTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução – Por uma Ética da Diferença*. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villel, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. Revisão técnica Stella Tagnin. 1. ed. Bauru: EDUSC, 2002.

Fontes virtuais:

AMORIM, Marcelo Álvaro. Ver um Livro, ler um filme: sobre a tradução/adaptação de obras literárias para o cinema como prática de leitura. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_2/1725-1739.pdf> Acesso em: 05 mar. 2011.

CONVENÇÃO DE BERNA. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/02/cv_berna.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2011

CORRÊA, José Celso Martinez. Disponível em: <http://www.diarioweb.com.br/teatro/corpo_noticia.asp?idGrupo=7&idCategoria=40&idNoticia=48715>. Acesso em: 12 mai. 2012.

FREIFE FILHO, Aderbal. Conversa com Aderbal Freire Filho. Disponível em: <<http://www.teatro-dmaria.pt/Temporada/detalhe.aspx?idc=940>>. Acesso em: 05 de março de 2012.

FREIRE FILHO, Aderbal. O Romance-em-cena de Aderbal Freire Filho. Disponível em: <<http://www.jornalismocultural.com.br/teatro/aderbal.html>>. Acesso em: 21 mar. 2012.

GRUPO PERIPATÉTICOS. Disponível em: < www.grupoperipateticos.blogspot.com>. Acesso em: 13 abr. 2012.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *A questão do suporte dos gêneros textuais*. Disponível em: <<http://bbs.metalink.com.br>>. Acesso em: 16 jun. 2011.

SILVA, Marcel Vieira Barreto; FREIRE, Rafael de Luna. Disponível em: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0202/05.htm>>. Acesso em: 06 jun. 2012.

O482i

Oliveira, Juliano Mendes de.

Do íntimo ao público [manuscrito] : adaptação de textos não dramáticos para o teatro / Juliano Mendes de Oliveira - 2012.
131f.: il. color.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Clara Versiani Galery.

Coorientador: Prof. Dr. José Luiz Villa Real Gonçalves.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras. Programa de Pós-graduação em Letras.

Área de concentração: Estudos da Linguagem.

1. Adaptação - Teses. 2. Tradução e interpretação - Teses. 3. Semiótica - Teses. 4. Intertextualidade - Teses. 5. Dramatização - Teses. I. Universidade Federal de Ouro Preto. II. Título.

CDU: 81'25:81'22

Catálogo: sisbin@sisbin.ufop.br