



O ATO CRIATIVO: LITERATURA E CINEMA[√]

Paulo Custódio de OLIVEIRA*

RESUMO

Este trabalho procura refletir sobre a materialidade das relações intermediáticas considerando alguns conceitos desenvolvidos pelo filósofo francês Gilles Deleuze, quando este estuda o modo como um livro é adaptado para as telas de Cinema. O estudo da materialidade ajuda a compreender como a busca pelo sentido das obras de arte literária e cinematográfica tem capturado a reflexão acerca das relações interartísticas (GUMBRECHT, 1993) e como isso oblitera parcelas consideráveis da reflexão sobre a natureza do encontro do Cinema com a Literatura. De certo modo, busca-se contribuir na discussão de como a maioria das críticas da relação entre artes consolida a hegemonia das abstrações, o que mitiga a complexidade teórica em favor do paradigma hermenêutico.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Estudos interartes. Adaptação.

[o Cinema] não seria mais o aparelho da mais velha ilusão, mas, ao contrário, o órgão da nova realidade a ser aperfeiçoado.

(DELEUZE, 1985, p. 17)

1 INTRODUÇÃO

O meu título encerra a perspectiva de minha intenção: observar a relação entre Cinema e Literatura procurando encontrar o *momento* em que uma obra de arte *provoca o surgimento de outra*, ou seja, o ato criativo constituinte da adaptação,

[√] Artigo recebido em 05 de setembro e aprovado em 29 de novembro de 2018.

* Doutor em Letras (Unesp). Professor de Literatura brasileira na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). E-mail: <pensepaulo@gmail.com>

por meio de alguns conceitos firmados por Gilles Deleuze (1999). Partirei da discussão de seu conceito de ideia e de uma crítica ao que W. G. Lessing postula sobre o tempo nas artes, para centrar a indagação nas “condições de possibilidade de emergência das estruturas de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 399) em detrimento à identificação desse sentido na transposição midiático/semiótica. Em outras palavras, preocupa-me o evento cujos resultados nos permitirão dizer que houve uma relação do Cinema com a Literatura. Nesse sentido, desapontarei os leitores que procuram uma análise que dê conta dos sentidos produzidos pela abordagem hermenêutica de um filme ou de um livro postos em contato pelo processo adaptativo.

As preocupações com a relação entre Cinema e Literatura são – talvez - tão antigas quanto o próprio Cinema. Figura em uma coletânea organizada por Georges Michel Bovay, chamada de **Cinéma, un œil ouvert sur le monde**, um importante texto de André Bazin (**Pour un cinéma impur (défense de l'adaptation)**), que data de 1952, no qual a questão já era tratada com clareza e descontração pelo crítico francês. Na tradução brasileira de 1991, vê-se, logo de início, o pensador francês lucidamente explicando que “o cineasta já não se contenta em plagiar [...] uma obra cuja transcendência ele reconhece a priori.” (BAZIN, 1991, p. 83). Na sequência, expõe a falência do discurso crítico que não se desvencilha da pretensa submissão dos mecanismos de expressão cinematográficos aos literários (e vice-versa). Transcendência e fidelidade a um “original” são conceitos ultrapassados da crítica da adaptação. Seu texto opõe-se, inclusive, àqueles que tomam o Cinema por

um mero registro de imagens, uma pura visão exterior opondo-se aos recursos da introspecção ou da análise romanesca clássica [...] o crítico literário tem ideia imprudentemente preconcebidas do que é o cinema a partir de uma definição bem superficial de sua realidade. (Idem, Ibidem, p. 90)

Apontando o perigo das aproximações apressadas e detratoras da adaptação, o estudo de Bazin pavimenta as vias da discussão pelo pragmatismo, pela constatação do encontro produtivo do literário com o cinematográfico. Mas nada deve e, portanto, nada paga aos outros discursos que refletem, já em seu tempo, a mesma discussão.

Seu trabalho deixa evidente que os textos literários estão em contínuo diálogo com toda sorte de discursos alheios (às vezes velados e em outras, de forma declarada), o que diminui o valor do conceito de originalidade. De uma forma desconcertante, ele revela a postura anódina desse tipo de reflexão:

Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas, uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale por um outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura (Ibidem, Ibidem, p. 91)

Por esse motivo, apesar da proximidade que mantém com as discussões que seguem, Bazin as integra nesse momento como referência importante da descendência e da longevidade de nossas especulações, que infletindo-se ao peso da tradição, procuram deglutir a complexidade da questão, com a meta de alimentar-se da simplicidade aparentemente evidente nos mais variados aspectos. Portanto, a palavra relação será tomada, nessa introdução, das reflexões, de maneira inteiramente singela e presumindo um *a priori* já consolidado pela tradição crítica: há um comércio/diálogo entre as artes desenvolvendo-se há muito e sua existência solicita estudos tanto na análise de conteúdos quanto no modo como cada campo semiótico realiza seu projeto estético adaptativo.

Caminhando por essa estrada já pavimentada por muitos críticos, esse texto pretende demonstrar uma das muitas contribuições que o pensamento de Gilles Deleuze traz para a crítica da materialidade do Cinema e da Literatura. Imitando o modo ilustrativo de Henri Bergson, grande inspiração para Deleuze, apresento a seguir o que seria, para o senso comum, o processo de transformação de um livro em filme: um *leitor* acompanha a narrativa do seu livro. Interessa-se pelos personagens, enquadra os eventos em uma estrutura diegética, ambienta-se com a cronologia dos eventos. Sua dinâmica de leitura prevê a atribuição de faces aos personagens, invenção de suas contingências, imaginação do timbre das vozes de cada um e outros caracteres retirados da narrativa literária. Num dado momento, esse *leitor* cria um cenário para ações do seu romance, aplicando um plano de fundo a estas ou ampliando visualmente o entorno delas. Quando se dá conta, está assistindo mentalmente um filme através da história do seu livro. A partir desta descoberta, torna-se *cinasta* e, de forma sistemática, acrescenta trilha sonora aos

eventos, ensaia formas visuais para materializar plasticamente os conteúdos/afetos representados na letra. E nasce um filme.

Guardemos, por ora, o quanto é tentador tomar a adaptação cinematográfica como fruto dessa coleção de eventos que hipnotiza o raciocínio com o movimento e nos preparemos para contracenar com ela.

2 TRÊS LANCES DRAMÁTICOS DOS ESTUDOS COMPARATISTAS

O estudo das relações entre as artes jamais foi tranquilo e livre de controvérsias. As discordâncias entre os teóricos remontam ao próprio nascimento da crítica e sua tradição revela que comparar artes é produtivo porque enseja um olhar muito atento do crítico e de modo algum pacífico. A primeira crítica aponta que: “a primeira e mais antiga [comparação] é o aforismo de Simônides de Céos (556 - 468 a. C): “a pintura é poesia muda e a poesia, pintura que fala” (GONÇALVES, 1994, p. 26). No Renascimento, a contenda materializou-se no trabalho crítico de Leonardo da Vinci (1452 – 1519) (SELIGMANN-SILVA, 1998, p.13). E no século XVIII foi registrada criticamente por Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781) em seu *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* publicado em 1766.

Esses três exemplos condensam, de maneira grosseira, um universo rico em nuances teóricas. Mas, esse ajuntamento arbitrário de lances dramáticos da questão *Ut pictura poiésis*, adágio criado pelo poeta Horácio, serve apenas como painel da tradição teórica produtora das interrogações que me desafiam. A preocupação de Simônides está ao nível do conteúdo: o que a poesia mostra com suas palavras, a pintura diz com sua mudez. As duas são formas de expressão semelhantes na competência. Leonardo é soldado em uma batalha: como pintor, sua palavra milita em favor dos que desejam à Pintura o mesmo *status* desfrutado pela Literatura, pois esta ainda era um ofício de pouco prestígio intelectual. O problema ainda seria alimentado por dois séculos até ser abordada por E. G. Lessing, que põe fim, no seu tempo, a uma série de proposições críticas mal elaboradas, indiferentes à natureza última da poesia e da pintura. Lessing esclareceu bem: a primeira é uma arte do tempo, a segunda, do espaço. Ao se fazer leitura de poesia, “gasta-se” um tempo que consiste no movimento que vai da primeira à última palavra do poema. O som das palavras e o ritmo que as organiza são fundamentais para a compreensão

desse artefato. Para Lessing, o tempo da pintura é irrelevante, entre outros motivos por ser exíguo. O movimento de leitura busca capturar a coerência do conjunto de elementos distribuídos no espaço do quadro, o que pode ser compreendido em uma olhada de poucos segundos. (MOSER, 2006).

Porém, ao propor a questão da adaptação, não é meu interesse ocupar-me do problema de como os conteúdos podem ser tratados por obras desenvolvidas em campos semióticos distintos, como fizera Simônides de Céos. Não procuro, também, envolver-me em contendas que visam a hierarquizar o universo das artes, à maneira de Leonardo da Vinci. Consoante a Robert Stam (2006), recuso pensar a adaptação como resultado degenerado de um artefato estético “original”. Defendo, humildemente, um enfoque menos preconceituoso para com um processo que tem a mesma idade da arte e milito em favor de uma quantidade admirável de artefatos estéticos muito criativos que circulam pelos mais diferentes estratos sociais. Os moldes como Lessing concebeu o tempo para a oposição entre as artes também não parece fazer sentido para compreender a relação entre Literatura e Cinema, como nos explica Moser:

Em seu esquema, que opõe a arte espacial da pintura à arte temporal da poesia, onde o filme se encaixaria? Baseado rigorosamente no meio da imagem fixa, seu mecanismo técnico, contudo, nos faz perceber a sequência de imagens como um desenrolar no tempo, à maneira da poesia na teoria de Lessing. Enquanto mídia, o filme apresenta, portanto, o caso de uma transgressão constitutiva, pois integra em uma mesma mídia os dois princípios que Lessing havia separado. (MOSER, 2006, p. 56)

O *écran* reúne espacialidade e temporalidade exigindo um redimensionamento do discurso crítico. Notadamente na questão do tempo, que é tomado como representação, como distinção entre presente, passado e futuro. O presente de um olhar, fadado a tornar-se passado e marcado pela expectativa de um devir mais consistente, mais amplo e, portanto, relativamente maior. Esta tripartição do tempo, eficiente para a pintura, mas ineficaz para o filme não poderá, portanto, fundamentar as discussões acerca da adaptação. Evocando a materialidade constitutiva do filme, Moser explica que este é um *constructo* sincrético de tempo e espaço. Diferentemente do conceito de tempo de Lessing, que se fundamenta na assimetria constitutiva entre passado, presente e futuro, o tempo

lessigniano é medido a partir das coisas que o marcam. E, como revela o crítico, isso não é suficiente para o acontecimento do filme.

3 A MATÉRIA DO NOVO

Como nos explica W. Moser, compreender a pintura como espaço fixado e a letra como registro no tempo, como fez Lessing, foi um grande avanço. Mas o filme integra os dois princípios que ele tanto se esforçou para separar. A imagem cinematográfica é um *constructo* cuja forma visual se estende no espaço e a compreensão só ocorre quando as imagens se fecharam em um conjunto alongado no tempo. O Cinema é um agenciamento de esteses complexas. Elaborar uma discussão sobre processos adaptativos seja da Literatura pelo Cinema (ou vice-versa) que não inclua a consciência de que a sequencialidade do texto verbal captura essa complexidade, reduz grande parte do alcance de suas abordagens. Pois o ambiente audiovisual perspectivado por esse peso da tradição linear e logocêntrica sofre amputações de muitos de seus elementos constitutivos. A questão da adaptação torna-se, nesse momento, uma discussão sobre o compósito espaço-tempo que sustentaria as suas criações. Lugar intelectual de suma importância por considerar a discussão dos modos como tempo e espaço se manifestam na linguagem cinematográfica. A eles são conferidas estruturas de linguagem que os tornam elementos fundamentais para uma análise que tenha com objetivo evidenciar a materialidade das estruturas semióticas postas em contato. Erick Felinto distingue a Materialidade de outros termos que o antecederam:

Começo apontando uma qualidade do sintagma até agora utilizado para denominar a nova teoria: “Materialidades da comunicação”. O termo tem a vantagem, hoje talvez pouco valorizada, de procurar traduzir uma ideia potencialmente complexa em um princípio rapidamente apreensível em suas linhas fundamentais. Mais que isso, ele permite perceber que não se trata de sugerir uma epistemologia absolutamente nova, mas antes de encarar de maneira renovada uma noção bastante tradicional. Em primeira instância, falar em “materialidades da comunicação” significa ter em mente que todo ato de comunicação exige a presença de um suporte material para efetivar-se. (FELINTO, 2001, p. 3)

Sem considerar a materialidade do signo é difícil seguir adiante. Afinal de contas, os sentidos que porventura surgirem descendem desse processo. Ainda que

Deleuze não faça uso do termo, sua perspectiva, ao sustentar uma abordagem criativa da linguagem cinematográfica, colocará seus conceitos no cerne do processo que faz o literário virar filme (e vice-versa). Para ser alcançada, a meta de Deleuze, que parece ter recebido a tarefa do pensamento de Henri Bergson, precisa revelar que a materialidade dessas duas artes tende a ampliar as distâncias entre si, sem ainda terem dado mostra de que um dia se frequentaram. Para resgatar os níveis implicados nessa dimensão de criatividade, torna-se necessário enfrentar o momento aquém da própria tradução e/ou além do ponto de vista temático, narrativo ou mesmo semiótico que geralmente pauta as reflexões sobre a questão.

Em **Cinema 1: a imagem-movimento** (1983) e **Cinema 2: a imagem-tempo** (1985), referenciado pelo trabalho de Pierce, Deleuze faz uma taxonomia imagética: identifica, descreve e classifica as imagens cinematográficas. Os dois livros deleuzianos colocam o cineasta na mesma categoria dos pintores, escritores e dançarinos. São artistas e, como tais, criadores. O interessante a se ressaltar, nesse momento, é que, como todos os artistas, o cineasta (como de resto, todos os artistas) não pensa as imagens, isto é, não se dedica a encontrar representações para o que lhe ocupa a mente, mas, *as imagens são a própria carne do pensamento e aquilo que o constitui*. Uma peculiaridade destes enfrentamentos que Deleuze faz da materialidade da imagem cinematográfica está no fato de que Deleuze recusa tratar de adaptações nos livros que escreveu sobre Cinema. Isso não pode ser considerado um capricho, senão um rigor teórico sustentado pelos conceitos por ele mesmo criados.

Suas reflexões têm a vantagem de conduzir os critérios críticos por uma severa atenção à materialidade dos signos cinematográficos, uma atitude potencialmente complexa, uma vez que produz conceitos inovadores, sobretudo porque pautada por um rigor escrupuloso que torna rapidamente apreensível as linhas fundamentais do seu objeto. Com cuidado teórico, o filósofo francês procurou compreender o Cinema isento de analogias extraídas de outros sistemas. Por esse motivo, a questão das relações entre Cinema e Literatura recebem dele pouca atenção.

Uma das únicas vezes em que a adaptação lhe é proposta ocorre em uma palestra para uma plateia de cineastas no La Fémis (*École nationale de supérieure de*

métier de L'Image et du son) em maio de 1987. Nessa oportunidade, o filósofo procurou enfrentar de forma direta a pergunta “o que leva um cineasta a querer adaptar um livro?”¹ (DELEUZE, 1999, p. 6). A resposta veio em uma frase aparentemente despreziosa e, ao mesmo tempo, desconcertante: “(...) ele tem ideias em cinema que fazem eco àquilo que o romance apresenta como ideias em romance”. (Idem, *Ibidem*).

A fala encerra-se politizada, demonstrando a resistência que o processo de adaptação encerra. Porém, não é sobre isso que falaremos, pois discutir isso demandaria construir outro raciocínio. Isolemos dela apenas alguns aspectos que importam para o desenvolvimento da reflexão com vistas a esclarecer o modo como os conceitos inovadores de Gilles Deleuze iluminam zonas nebulosas do processo mental que dá à luz uma adaptação.

Nesse sentido, cumpre acautelar-se com algumas armadilhas semânticas inscritas nas palavras do filósofo francês. Tome-se como exemplo a palavra “eco”, que pode sugerir, equivocadamente, que o processo adaptativo funcione à maneira de uma duplicação de conteúdo, como se a Literatura “ecoasse no Cinema” (e vice-versa). O contrário disso já era apresentado por A. Bazin, no referido texto de 1952:

Quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, mais também ela exige um talento criador para reconstruir de acordo com um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo. Considerar a adaptação de romances como um exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, o “cinema puro” não teria nada a ganhar, é, portanto, um contra-senso crítico desmentido por todas as adaptações de valor. São aqueles que menos se preocupam com a fidelidade em nome de pretensas exigências da tela que traem a um só tempo a literatura e o cinema. (BAZIN, 1991, p. 96)

Bazin está atento ao absurdo simplificador dos detratores da adaptação e, suas palavras denunciam outro perigo à espreita do desavisado: o de assumir os campos semióticos como simples suporte midiático para os conteúdos, descaracterizando-o em sua materialidade e capturando a discussão para a hermenêutica. Passar por essa palavra sem nela se deter pode dificultar a conclusão

¹ A palestra recebeu o título de “O ato da criação”. Existe um grande número de cópias circulando pela internet. A maioria montada, traduzida e legendada por Rodrigo Lucheta. <http://www.dailymotion.com/video/x1dlfsr_gilles-deleuze-o-que-e-o-ato-de-criacao-legendas-em-ortugues_creation>. O jornal **Folha de São Paulo** publicou uma tradução feita por José Marcos Macedo em 1999 (endereço disponível nas referências).

do raciocínio por considerar a mediação de sentido o projeto último do artefato estético (às vezes como clone de um sentido pré-existente). A questão do conteúdo não preexistir à forma é bem descrito por Julio Plaza, em seu **livro A tradução intersemiótica** (2010), no momento em que faz uma referência a Ezra Pound:

Inventar formas estéticas é provocar a aparição de qualidades virtuais, aparências que nunca antes aconteceram. A criação lida principalmente com singularidades. Não é de sua natureza o estabelecimento de gerais ou entidades abstratas, mas de *entidades concretas que estabelecem o princípio da significação*. (PLAZA, 2010, p. 40 – grifo nosso)

No trecho em destaque percebe-se a necessidade de recusar o objeto estético como mediador e a necessidade, nele inscrita pela criação, de torná-lo um fim em si mesmo. Assumi-lo como “entidade concreta” implica tomá-lo em sua materialidade fazendo nascer dela os elementos válidos para a crítica. O conceito de materialidade torna-se proteção contra as fantasmagorias semânticas. Se a riqueza da criatividade artística consiste em fazer nascer o diferente a partir do mesmo, sua necessidade está em promover, constantemente, a irrupção do novo.

Um importante movimento da linguagem estética, portanto, é a capacidade de voltar-se para sua materialidade, no sentido de divisar continuamente os sentidos comuns e desvencilhar-se deles. A sua concretude está no processo de iconização que engendra. Tanto o significado quanto o suporte que o sustenta se pertencem mutuamente, donde separá-los é o mesmo que destruir a singularização que os torna criação.

4 MATÉRIA E IDEIA

Outro conceito que merece olhar atento é o de ideia. Na mesma palestra, o filósofo francês afirma:

As idéias, devemos tratá-las como potenciais já empenhados nesse ou naquele modo de expressão, de sorte que eu não posso dizer que tenho uma idéia em geral. Em função das técnicas que conheço, posso ter uma idéia em tal ou tal domínio, uma idéia em cinema ou uma idéia em filosofia. (DELEUZE, 1999, p. 2)

Vemos que, assim como se dá no plano semiótico, no conceito de signo estético explicado por Julio Plaza, a ideia em Deleuze recusa a separação, imposta pela tradição, entre conteúdo e forma. A ideia não é um universal que se bifurca em dois modos de representação. O conceito de ideia deleuziano é uma potência. De forma que seu conteúdo e o seu processo só podem ser instalados se estiverem *loci* de expressão semiótica condizentes. Nesse sentido, não há “ideias gerais” à espera dessa ou daquela forma de expressão mais adequada. O conteúdo ideal só brota em ambiente semiótico apropriado e, como será tratado adiante, este ambiente está em perpétua mutação pela atividade que ali se desenvolve. Isso, para o nosso raciocínio, implica assumir o que se disse contra a representação na parte anterior e afirmar que *não há qualquer tipo de transposição em adaptações, a criação do filme já ocorre no universo semiótico do Cinema.*

Concluindo parcialmente, portanto, é um equívoco considerar as adaptações como se fossem estratos materiais reelaborados, com conteúdo ou forma (ou os dois) transmitidos, isto é, transportados de uma obra para outra. Essa abordagem demonstra-se delimitada heurísticamente pela pressuposição de um comércio sensível de dois objetos cujos quadros semióticos (a temporalidade do literário e o sincretismo espaço-temporal do Cinema) são impermeáveis. Cumpre pois, elucidar essa aporia, ainda que os resultados de uma pesquisa dessa natureza não possam ser divisados em respostas para essa ou aquela adaptação já produzida.

Este estado equívoco na forma de compreender a atividade ideal (a saber: a transferência espiritual modelada pelo gesto empírico) é considerado por Henri Bergson (1959) uma paralisia da liberdade do pensamento que infecciona os resultados. Talvez, seja esse o momento de retornar ao exemplo de adaptação apresentado no início do texto: as etapas do processo adaptativo ali descritas são, na verdade, abstrações cristalizadas de um fluxo que além de ser um princípio equivocado, jamais é interrompido. Na verdade, a adaptação integra um circuito mais antigo, imerso em um tráfego ininterrupto de imagens cuja materialidade não está submetida ao processo de articulação inteligente que delas se apropria *a posteriori*. As cenas que ilustram a adaptação concebida pelo senso comum, seriam unidades concretas extraídas do fluxo perpétuo que as abriga para se tornarem objeto dos arranjos intelectuais daquele que está procurando compreender os processos adaptativos. As cenas são classificadas e artificialmente esquematizadas

para cumprirem a tarefa de representar a adaptação para a mente pesquisadora. A inteligência captura os atos de consciência e os submete a sua lógica.

Nessa aporia, está subsumida uma problemática operação de imagens que está na raiz dos processos de adaptação que fazem uma arte nascer da outra. Importa pontuar, ainda que precocemente, que comparar não é uma das atividades da ideia, mas sua única função. A ideia não faz nada mais que comparar e nisso difere dos atos inteligentes, que possuem um objetivo, uma meta a ser alcançada. Essa afirmação altera, mesmo momentaneamente, o foco de nossas discussões, introduzindo nelas um dilema mais próximo da neurociência e da fenomenologia da percepção que da arte.

Por maior que seja a boa vontade de um leitor, não há como evitar que ele, nesse momento pergunte ao nosso texto: “onde está o literário?”; o “cinematográfico?” É importante esclarecer que o pensamento radicalizador exige esse sincretismo, pois mitiga ou faz desaparecer a distância entre os campos distintos do saber e, inescrupulosamente, os imbrica uns nos outros antes mesmo de representá-los na cena do pensamento.

É um grande desafio construir uma abordagem que ignore, ou mesmo contracene, com as questões da representação porque se entende que a função primordial da atividade mental seja objetivar os atos mentais em função das necessidades impostas ao sujeito pelas contingências. Adaptar pode ter tantos resultados e ser encaminhado de tantas maneiras que o seu resultado pode levar à conclusão de que a criatividade é uma espécie de transcendência (de origem indeterminada, nunca visitada, sem objeto e misteriosamente alheia ao sujeito criador).

A cada vez, portanto, se faz necessário recuperar a pergunta que nos orienta: “Como o ato criativo dá origem a uma adaptação?”. Nesse sentido, o conceito de ideia deleuziano, tomado, como se viu, integralmente do pensamento de Henri Bergson, desvela uma faceta muito interessante da questão. Por premissa, é preciso reafirmar que a ideia, qualquer ideia, não é um tipo de processamento de conteúdos com foco em resultados, o que implica dizer que não existiria um ponto mais vertical no processo de adaptação. O ato de adaptar faz parte – desde sempre - de um

conjunto bastante plural de atividades com as quais a mente está perpetuamente empenhada e cujas extremidades são, por natureza, indiscerníveis.

A adaptação não é um recipiente para dados, sua totalidade não é um conhecimento que projeta uma possibilidade futura e suas informações não estão repertoriadas. Enquanto acontecimento, ela é um ir e vir das informações no ambiente mental. Sua pretensão maior é produzir uma soldagem das imagens disponíveis à tarefa do pensamento. Imaginar a soldagem sem vislumbrar os elementos parece inócuo. Solda-se registros do *percepto* a outros de esfera temporal sem que isso seja – necessariamente – um contrassenso, na medida em que se reconhece que as leis da causalidade do universo sensório-motor não se aplicam ao ambiente mental, como diria o próprio Bergson:

A lembrança de determinada leitura é uma representação, e não mais que uma representação; diz respeito a uma intuição do espírito que posso, a meu bel-prazer, alongar ou abreviar; eu lhe atribuo uma duração arbitrária: nada me impede de abarcá-la de uma só vez, como num quadro. Ao contrário, a lembrança da lição aprendida, mesmo quando me limito a repetir essa lição interiormente, exige um tempo bem determinado, o mesmo que é necessário para desenvolver um a um, ainda que em imaginação, todos os movimentos de articulação requeridos: portanto não se trata mais de uma representação, trata-se de uma ação. E, de fato, a lição, uma vez aprendida, não contém nenhuma marca que revele suas origens e a classifique no passado; ela faz parte de meu presente da mesma forma que meu hábito de caminhar ou de escrever; ela é vivida, ela é "agida", mais que representada (BERGSON, 1990, p. 62).

Confluem, na citação acima, duas informações fundamentais. Primeiro, a plasticidade com que a lembrança pode operar, uma vez que pode ser alongada ou condensada, entendendo-se que pode ser espacializada (pode ser captada de uma só vez) ou temporalizada (alongada segundo a prerrogativa da memória). Em segundo, que tal evento não pode ser confundido com um raciocínio que espera ser transformado em ação, mas a própria ação em curso. Na descrição de Bergson, não se operam seleções. Não há lugar para causalidade associacionista herdeira da tradição empirista. Ao contrário do que entende a visada positivista, que toma os resultados como sucesso ou fracasso de um projeto, os eventos adaptativos, nessa primavera do pensamento, não possuem importância cabal, são subtotais de uma atividade perpétua de tráfego de imagens.

Os resultados desses subtotais serão operados pela inteligência. Esta, por sua vez, dá ao conteúdo dos subtotais o encaminhamento inscrito em suas

possibilidades, isto é, às operações lógicas subjugadas à exequibilidade. Os dados re-conhecidos na cena da ideia são, portanto, sempre provisórios, pois a memória jamais se adequa às contingências do sujeito sem restrições e ajustes, exigindo reelaboração constante de sua matéria com um mínimo alterações.

Importa para o nosso raciocínio afirmar que qualquer ideia que nos vem do livro jamais caberá nas ideias que se tem de filmes. As experiências de leitura jamais acontecem isoladas das miríades de outras que povoam a mente do sujeito e nunca ocorrem alinhadas como foram apresentadas alhures. O impulso que leva um indivíduo a querer adaptar uma obra construída em um determinado quadro semiótico para outro é um efeito colateral, uma casualidade que cresce como incômodo em um grande número de vizinhas imagens. É despropositado tomar esse conjunto de subtotais como objetivo. São cristalizações (atrimento/soldagem) dessa dinâmica que jamais poderão ser encontradas em estado de fixidez. Adaptar, pois, implica buscar, na imanência dessas ideias que desterritorializam o conteúdo de um livro (ou de um filme), o incômodo intelectual que se impõe como tarefa à inteligência criadora, o que geralmente é feito pela crítica que busca os conteúdos das adaptações.

5 CONCLUSÃO

Adaptar será sempre uma atividade que imprime movimento ao conhecido visando à mobilidade incessante do conteúdo adaptante. É também permitir que a ideia seja atraída pelas forças contingenciais e conduzida adiante intensificada por energias opositivas ligadas aos objetos artísticos que se tem á mão. Assim, sua condição incessantemente dinâmica está sempre se alimentando do efeito tensivo criado por esse fluxo.

A resposta de Deleuze à pergunta “o que faz um cineasta querer adaptar um livro?”, concebe a arte como procura da exaustão da experiência com a leitura de uma obra de arte, o que possibilitaria a um determinado campo semiótico a criação do novo, a invenção do diferente. Literatura e Cinema “pensam”, isto é, desenvolvem-se como mobilidade perquiridora de seus próprios conteúdos, aumentando, a cada salto criativo, a distância que separa um do outro, reforçando o

muro que os divide e, ao mesmo tempo, fabricando a experiência estética que os constituem em suas singularidades.

A adaptação não é “uma passagem” de um mecanismo representativo para outro. A obra adaptada não é o resultado de uma remodelagem de elementos pertencentes a outro campo semiótico e também não se constitui a partir de outra semiose. O sentido é o resultado da mecânica intelectual do artefato adaptante, integrando-se ao processo ininterrupto de fluxo ideal que é uma atitude de simplicidade essencial, intimamente ligada à vida.

EL ACTO CREATIVO: LITERATURA Y CINE

RESUMEN

Este trabajo busca reflexionar sobre la materialidad de las relaciones intermediáticas en la que se considera el concepto de idea desarrollado por el filósofo francés Gilles Deleuze, cuando él ha estudiado el modo cómo un libro es adaptado para las pantallas de cine. El estudio de la materialidad ayuda a comprender cómo la búsqueda por el sentido de las obras de arte literario y cinematográfico ha capturado la reflexión acerca de las relaciones interartísticas (GUMBRECHT, 1993) y cómo eso oblitera parcelas considerables de la respuesta a la cuestión sobre la naturaleza del encuentro del Cine con la Literatura. En cierto modo, se busca contribuir en la discusión de cómo la mayoría de las críticas de la relación entre artes consolida la hegemonía de las abstracciones, al mismo tiempo que mitiga la complejidad teórica en favor del paradigma hermenéutico.

Palabras-clave: Literatura. Cine. Estudios interartes. Adaptación.

REFERÊNCIAS

BAZIN, A. Por um cinema impuro – defesa da adaptação. In.: _____. **O Cinema**. Ensaios. Traduzido por Eloisa de Araújo ribeiro. Introduzido por Ismail Xavier. São Paulo: Brasiliense, 1991. pp. 82 – 104.

BERGSON, H. **Matéria e memória**. 1. ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

DELEUZE, Gilles **A Imagem-Movimento**. Traduzido por Stella Senra. Revisto por José W. S. Moraes e Elvira da Rocha. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. O ato de criação. Publicado pelo Jornal **Folha de São Paulo**; caderno MAIS, Domingo, 27/06/99 Página: 5-4 a 5-5 Tradução: José Marcos Macedo. Também em http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze_ato_de_criacao.pdf Acesso em 05/08/2017.

_____. Síntese ideal da diferença. In.: _____. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988.

FELINTO, Erick. 'Materialidades da Comunicação': por um novo lugar da matéria na Teoria da Comunicação [online]. Niterói, Brasil: Revista **Ciberlegenda**, n. 5, 2001. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/felinto1.htm>>. acesso em 30/08/2018.

GONÇALVES, Agnaldo J. **Laokoon revisitado**. Relações homológicas entre Texto e Imagem. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

GUMBRECHT, Hans Ulrich O Campo não-hermenêutico ou a Materialidade da Comunicação. Rio de Janeiro: UERJ, **Cadernos do Mestrado**, n. 5, 1993.

MOSER, Walter As relações entre as artes. Por uma arqueologia da intermedialidade. In.: **Aletria**. Jul-dez 2006. Disponível em Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acessado em 22/jan/2018.

PLAZA, Julio **Tradução intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Col. Estudos).

SELIGMANN-SILVA, Márcio Introdução/Intradução: Mímesis, Tradução, Enárgeia e a Tradição *ut pictura poesis*. In: LESSING, E. G. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia**. Com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Introdução, Tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

STAM, Robert Teoria e prática da adaptação. Da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do desterro**. Florianópolis, n. 51. jan-jul 2006. Pp. 19-53.