

Cinema e literatura: um exemplo de como os modos de produção fílmica podem influenciar as questões da adaptação

Film and literature: An example of how cinematic modes of production can influence issues of adaptation

Marcelo Ikeda¹

RESUMO

Este trabalho procura discutir as questões da adaptação fílmica, tensionando as relações entre cinema e literatura para além do mero comparativismo, que busca uma “fidelidade” como ponto central de uma teoria de adaptação. Procura-se apontar que, quando se transpõe um livro para o cinema, as questões da adaptação não se resumem somente às questões estéticas, ou próprias da transposição da linguagem literária para a cinematográfica, mas podem também sofrer a influência de seu modelo de produção enquanto processo econômico, através do circuito mercadológico em que essa obra cinematográfica circula, seus modos de produção, suas fontes de financiamento e seus públicos-alvo. Para tanto, comparamos três distintas adaptações fílmicas do livro *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll.

Palavras-chave: cinema e literatura, teoria da adaptação, *Alice no País das Maravilhas*.

ABSTRACT

This paper discusses the issues of film adaptation, looking for relationships between cinema and literature beyond mere comparativism, which aims to establish “loyalty” as the centerpiece of a theory of adaptation. The paper points out that when transforming a book into film, the issues of adaptation are not just about aesthetic issues, but can also be influenced by its mode of production as an economic process, according to the marketplace on which this film is distributed, funding sources and its audiences. To this end this paper compares three different film adaptations of the book *Alice in Wonderland*, by Lewis Carroll.

Key words: film and literature, theory of adaptation, *Alice in Wonderland*.

¹ Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Autor do livro *Cinema de Garagem: um inventário afetivo do jovem cinema brasileiro do século XXI*. O autor agradece os comentários e as sugestões de bibliografia de João Luiz Vieira e Marcel Vieira. Universidade Federal do Ceará, Curso de Cinema e Audiovisual, Instituto de Cultura e Arte. Av. Carapinima, 1615, Benfica, 60015-290, Fortaleza, CE, Brasil. E-mail: marceloikeda@gmail.com

Introdução

O objetivo deste trabalho é contribuir para uma reflexão sobre as características da adaptação de uma obra literária para uma obra cinematográfica, dialogando em parte com o que vem sendo chamado de uma teoria da adaptação, em especial, entre o cinema e a literatura. Meu ponto de partida, que vem sendo crescentemente disseminado nos estudos deste ramo, é explorar as possibilidades da adaptação para além do simples comparativismo entre a “fonte original” (o livro) e a obra derivada (o filme), como se a derivação representasse uma perda de fidelidade, uma espécie de “degradação” em relação à obra original, que, segundo essa linhagem, deveria ser “preservada” como um verdadeiro “cálice sagrado”, em torno do qual os adaptadores peregrinam, buscando a preservação de sua quintessência. Nesse sentido, esses estudos enfatizam uma comparação entre os capítulos do livro e as sequências do filme, apontando para as dificuldades da adaptação fílmica, considerada quase sempre uma “prática menor”, de expurgar conflitos, reduzir personagens, transformar os diálogos para uma forma mais coloquial, ou seja, partindo do pressuposto de que o filme simplifica a extensão das questões trazidas pelo livro, já que “contar é mais fácil que mostrar”. Ou ainda, esses estudos enfatizam as tensões entre a estilística literária e a gramática fílmica, enfatizando como, no filme, o autor cinematográfico tenta respeitar o estilo do autor literário, como se, por exemplo, a fidelidade de um estilo pudesse ser definida a partir da opção de um autor de um livro por longas frases sinuosas *vis-à-vis* à opção de um diretor por uma decupagem repleta de longos planos-sequência com uma *steady cam*. Apesar de diversas análises não serem tão grosseiras quanto meu exemplo inicial, propositalmente extremo, elas partem de uma tentativa de estabelecer uma certa relação de “correspondência biunívoca” entre o texto e o filme. Ainda utilizando essa associação com a matemática, é possível pensar que entre o livro e o filme não existe propriamente uma função, mas meramente uma relação. Ou seja, mais que dizer que o filme é “em função” do livro, cabe dizer que entre ambos existe uma certa relação, definida por seus próprios termos.

Entre os termos dessa relação, uma miríade de variáveis estabelece uma posição de influência na definição das formas do produto final. Aqui procuro apontar para algumas delas, que vêm a flexibilizar a ideia da fidelidade à fonte original, ou ainda, a adaptação fílmica como

vinculada à tentativa de resgate da pureza do original literário. Para além do fato de que a própria variedade dos produtos midiáticos tem tornado essa relação muito mais ambígua – por exemplo, o sucesso de filmes que posteriormente se tornam livros, ou mesmo jogos, quadrinhos e brinquedos, compondo toda uma rede de licenciamentos que tornam, nesse caso, o filme como “fonte original” – a própria natureza dos signos das duas formas de manifestação artística – a literatura e o audiovisual, ou ainda, as palavras e as imagens/sons – traz à tona diferentes elementos de linguagem que não são precisamente intercambiáveis. Por isso, alguns autores compararam a tarefa do adaptador com a do tradutor. Como diz Linda Hutcheon, “as openly acknowledged and extended reworkings of particular other texts, adaptations are often compared to translations. Just as there is no such thing as a literal translation, there can be no literal adaptation” (Hutcheon, 2006, p. 16). Ainda assim, se a observação de Hutcheon claramente desfaz a necessidade da busca de uma compreensão literal do texto-base como chave de compreensão da obra adaptada, sua comparação com a tradução pode trazer mais equívocos do que contribuir para esclarecer a posição do adaptador, visto que a tradução geralmente é vista a partir de um original, sem modificar sua essência. Não se trata de ver a tarefa do tradutor ou do adaptador como uma tarefa menor, e sim um ato de criação de outra natureza, cujo processo não é degenerativo ou empobrecedor, mas que carrega consigo uma teia de outros significados. Ou ainda, a essência da obra a ser adaptada é dada apenas como ponto de partida para a obra derivada, e não propriamente como ponto de chegada.

Robert Stam prossegue neste mesmo raciocínio:

Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é possível. Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. 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).

Sobre esse último ponto, acredito, inclusive, que a questão de ser ou não “desejável” revela-se uma questão menor, já que as diferenças de natureza entre um filme adaptado de uma obra literária e seu texto-base são mais

propriamente uma questão de constatação do que de uma aposta pela autonomia dos processos artísticos. Ou seja, mais que se apontar que a “infidelidade” parte de um desejo, é preciso que se perceba a sua inevitabilidade. Ou ainda, que se desloque a questão não para uma questão de grau (“mais ou menos fiel”, “fidelidade estrita ou fidelidade literal”), e sim para que consequências a opção pela adaptação traz à obra cinematográfica, sendo esta necessariamente de outra natureza, mas que ainda possui uma relação com a obra-base.

Ainda assim, a dissociação entre o filme e o livro-base reside especialmente nas especificidades de cada meio de comunicação, ou seja, a literatura enquanto linguagem possui signos diferenciados em relação ao meio cinematográfico. No entanto, é preciso apontar para outras possibilidades dessa dissociação, que vão além das transposições estéticas entre os dois campos. Neste trabalho, pretendo explorar que a ideia da adaptação de um livro para o cinema pode também sofrer um ruído não só dos distintos modos de produção entre os dois campos, mas também dos públicos a que as obras se destinam. Ou seja, quando se transpõe um livro para o cinema, as questões da adaptação não se resumem somente às questões estéticas, ou próprias da transposição da linguagem literária para a cinematográfica, mas podem também sofrer a influência do circuito mercadológico em que essa obra cinematográfica circula, e para o qual ela foi dirigida. Como parte da “indústria cultural”, a obra cinematográfica sofre a influência do circuito econômico que financia sua produção e que também escoar o produto final. Essa influência econômica, ainda que esteja presente na indústria do livro, me parece ser mais crucial na cinematográfica, em que os valores movimentados são mais expressivos, pois o filme depende de um financiamento muito mais elevado. Dessa forma, a adaptação de uma obra literária para o cinema sofre mudanças provocadas não apenas por questões estéticas, mas também por questões econômicas, que influenciam, direta ou indiretamente, o teor do filme.

Linda Hutcheon aponta para a crescente relevância das questões econômicas nas adaptações, dando exemplos de grandes *blockbusters* realizados a partir de marcas dos desenhos animados. De fato, num certo sentido, os estúdios cinematográficos cada vez mais recorrem a adaptações como uma forma de minimizar risco. Autores da economia da cultura² afirmam que os potenciais consumidores de um filme sofrem de um problema

de “*one-off purchase*”, isto é, existem indeterminações na demanda por um filme, já que o consumidor não pode experimentar uma certa fração do produto para verificar se vale a pena consumi-lo. Ao contrário, só é possível afirmar com precisão se “valeu ou não a pena” ter investido uma quantia de dinheiro e tempo para assistir a determinado filme após o seu final. Essa característica do filme que o diferencia de outras *commodities* que permitem uma “amostra grátis” gera uma incerteza para o consumidor, provocando oscilações na demanda agregada por um produto. Dessa forma, as adaptações seriam mais seguras que uma obra original, já que o consumidor teria uma prévia referência em relação à qualidade de um determinado produto. Ou seja, as adaptações atraem *a priori* o consumidor, que constata uma maior probabilidade de a obra derivada o atrair, dado o potencial criativo do material original, um produto de sucesso, ainda que em outro meio de comunicação.

No entanto, este tipo de análise dos aspectos econômicos da adaptação tende a olhar para as adaptações como um processo razoavelmente homogêneo, que busca o maior número possível de espectadores, num processo típico da indústria cultural em seu fenômeno de produção para um consumo de massa. Ou ainda, tende a ver que o processo da adaptação é mediado pelos orçamentos dos filmes, enquanto o processo da elaboração de uma obra literária não sofre tais tipos de restrições. Como diz Bradbury in Hutcheon,

[w]hen you are watching a TV script, it is like sitting in a taxi; the meter is always running, and everything has to be paid for. You can always see the price running over everywhere you go, or the difficulties of performance and production; that is the art of writing for the medium. But the novel has the meter switched off; you can write what you like, have Buenos Aires, have the moon, have whatever you want. That is part of the wonder of the novel, the wonder of being a novelist (in Hutcheon, 2006, p. 87).

Esse tipo de argumento não deixa de oferecer um olhar romântico sobre a influência das estruturas econômicas na elaboração de um produto cultural: é como se o cinema, por ter que “mostrar” e não somente “contar” como na literatura, representasse um freio na liberdade imaginativa do artista que, no primeiro meio, precisa ser mediado pelas imperativas necessidades econômicas

² A esse respeito, ver Hoskins *et al.* (1997) ou Benhamou (2007).

impostas pelo produtor. Dessa forma, deixa de levar em conta, por exemplo, que muitas vezes são exatamente as restrições orçamentárias que conduzem a interessantes liberdades criativas, como é o célebre caso de diversos filmes *noir* que, no interior de uma estrutura de produção dos filmes B, ocupando sobras de cenários e vagas nas produções dos grandes *hits* dos estúdios, filmados muitas vezes durante as madrugadas, quando o estúdio estava disponível, criaram obras cinematográficas singulares a partir de suas condições de restrição orçamentárias, já que optaram por “sugerir” em vez de simplesmente “mostrar”³.

Assim sendo, o que procurarei apresentar nesse trabalho é um outro olhar quanto à importância dos aspectos econômicos na adaptação de uma obra literária em uma obra cinematográfica, concentrando-se na própria forma de circulação desse produto, ou ainda, como um projeto de adaptação pode ser desenvolvido de forma absolutamente diferenciada tendo em vista distintos públicos-alvo. Para tanto, parto do simples pressuposto que as obras realizadas a partir de um mesmo original não são necessariamente homogêneas, destinadas a um consumo de massa, mas esta é apenas uma de suas possibilidades. E que as condições econômicas específicas da produção audiovisual não funcionam meramente como restrições à liberdade criativa do artista, mas como parâmetros que influenciam, em alguns casos decisivamente, a própria essência da adaptação da obra.

Por outro lado, é importante ressaltar que, ao apontar a possível influência dos modos de produção sobre a adaptação fílmica, não quero apontar para um determinismo, resumindo a questão da adaptação a aspectos meramente comerciais. Busco apenas mostrar que uma teoria de adaptação deve levar em conta não somente os aspectos estéticos, próprios da transposição entre diferentes linguagens, mas também deve considerar as possibilidades de influência do circuito econômico que financia e que estimula a circulação desse produto.

Para ilustrar essa questão, vou trabalhar com adaptações fílmicas do romance *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. No entanto, em vez de comparar os filmes em relação ao material original (o livro), vou, ao contrário, comparar os filmes entre si, examinando de que forma suas diferentes condições de produção podem ter influenciado a ótica da adaptação. Dessa forma, procurarei mostrar que são filmes diferentes não propriamente porque dispuseram de orçamentos

diferenciados, mas essencialmente porque seus projetos de adaptação levaram em conta que o produto fílmico circularia para públicos distintos. A expectativa prévia de cada um desses públicos influencia diretamente a ótica da adaptação. Os filmes escolhidos foram: *Alice* (Jan Svankmajer, 1988), *Alice in Wonderland* (Tim Burton, 2010), e *Alice in Wonderland: an X-rated musical fantasy* (Bud Townsend, 1976). São três adaptações totalmente diferentes do livro de Carroll, mediadas pelo circuito comercial para o qual essas obras se destinam, e também segundo seu modo de financiamento.

Nesse aspecto econômico, os exemplos a seguir mostram duas formas através das quais o circuito econômico influencia as questões da adaptação. Em primeiro lugar, o seu próprio modelo de financiamento, as fontes de recursos para a produção cinematográfica e o seu modo de produção. De outro lado, o público-alvo a que se destinam as obras, se ela é voltada para um consumo de massa ou para o atendimento de um nicho de mercado específico. Essas relações, entre um modo de produção e o alcance de um público-alvo, certamente são complexas e influenciadas por um conjunto de fatores, os quais não conseguirão ser desenvolvidos neste artigo. A teoria da recepção, por exemplo, pode nos oferecer um interessante ponto de partida para avançarmos neste estudo em relação às expectativas do público consumidor. Este trabalho, introdutório em relação às questões sobre o tema, busca apenas mostrar que os aspectos econômicos podem ter uma influência relevante nas questões da adaptação, para além simplesmente dos aspectos estéticos entre literatura e cinema. Minha preocupação residiu mais propriamente nas expectativas dos produtores em relação ao seu público-alvo quando na elaboração de um produto fílmico (isto é, em dirigir seu produto para um nicho específico de mercado ou para o consumo de massa) do que propriamente nas questões de recepção dessas obras por parte do público consumidor, ou de como esse público entenderia essas variações em relação à obra original como determinantes para a sua decisão de consumo. Por isso, entendo que este artigo se concentra mais nas decisões tomadas sobre a ótica da oferta do que propriamente com a análise no âmbito da demanda (questões mais caras a uma teoria da recepção).

É importante ressaltar que essa metodologia não se ampara num método indutivo: não utilizo os três exemplos para afirmar que todas as adaptações fílmicas

³ Sobre as características e o modo de produção criativo dos filmes *noir*, ver o clássico estudo de Silver e Ward (1979).

são determinadas por questões comerciais, mas me parece que as diferenças de adaptação de um mesmo texto fílmico (*Alice no País das Maravilhas*), no caso particular desse corpo de filmes, são um bom exemplo para ilustrar como características econômicas das obras tiveram uma influência relevante no modo de adaptação das mesmas.

Alice (Jan Svankmajer, 1988)

Apenas em 1988, com 54 anos, o cineasta tcheco Jan Svankmajer conseguiu dirigir seu primeiro longa-metragem, apesar de ter começado a realizar curtas desde os anos sessenta. Svankmajer é considerado um dos principais expoentes da *nouvelle vague* tcheca, em companhia de outros realizadores como Milos Forman, Jiri Menzel e Vera Chytilova⁴. Diferentemente destes, no entanto, a filmografia de Svankmajer é ligada à animação, cujos antecedentes no país lembram os filmes de Jan Trnka. No entanto, a relação de Svankmajer com o regime socialista tcheco não foi amena como a de Trnka, mas, ao contrário, envolta em problemas de censura. Svankmajer era considerado um realizador “pessimista” e “individualista” demais, ou seja, cujos valores não condiziam com a esperada postura de um “artista socialista”, segundo vista pelas autoridades do país. Dessa forma, apesar de Svankmajer ter dirigido 15 curtas entre 1964 e 1973, recebendo prêmios internacionais e elogios críticos, os burocratas tchecos decidiram não mais autorizar financiamento aos projetos do diretor, a quem restou dar continuidade em sua carreira no teatro de bonecos e como ilustrador⁵.

A situação mudou em 1982 quando, de forma independente, Svankmajer realizou o curta-metragem *Možnosti dialogu (Dimensões do Diálogo)*, pelo qual recebeu o Urso de Ouro da categoria no Festival de Berlim. A premiação abriu possibilidades para a divulgação no Ocidente da posição de ostracismo da carreira de Svankmajer e suas dificuldades com o Governo tcheco. Foi quando os Irmãos Quay, gêmeos norte-americanos que, por sua vez, também são destacados realizadores de animação, e seu produtor Keith Griffith resolveram interceder por Svankmajer, fascinados pelo trabalho

do diretor, ainda pouco conhecido no Ocidente: conseguiram financiamento para realizar o grande sonho da vida do diretor, uma adaptação em longa-metragem do livro de Lewis Carroll. Griffith montou um modelo de negócios em que o projeto foi viabilizado por uma coprodução europeia independente, envolvendo diversos países: o Channel Four, da Inglaterra, um canal de televisão de Frankfurt, Alemanha, e uma distribuidora suíça, a Condor Features.

Para driblar as restrições do Governo tcheco, Griffith oficialmente apresentou um projeto a uma empresa de multimídia tcheca, que contratou Svankmajer para dirigir um programa de televisão. Ao final de um período de dois anos, em que Svankmajer trabalhou com total liberdade criativa, junto a uma equipe escolhida e supervisionada por ele, quando o projeto foi finalmente revelado, a Tchecoslováquia entrava no regime da Perestroika, facilitando as negociações para sua conclusão, especialmente quando o filme recebeu um convite oficial para sua participação no Festival de Berlim de 1988.

Esse breve histórico da conturbada produção do projeto de Svankmajer já nos dá indícios de sua natureza: um projeto essencialmente pessoal, em torno da divulgação do nome e dos valores da filmografia de Svankmajer. Neste que é seu primeiro longa-metragem, *Alice* dá continuidade a duas grandes características da obra de Svankmajer. De um lado, o domínio técnico, por meio de um brilhante trabalho com a animação em *stop-motion*. De outro, sua influência tipicamente surrealista, através de uma atmosfera sombria, envolta num soturno cenário de sonho que mais se aproxima de um pesadelo. Quase sempre seus filmes são contados pela perspectiva de uma criança, por meio de uma direção de arte que o aproxima de temas infantis. No entanto, não são filmes dedicados ao público infantil, já que os personagens são envolvidos em situações bizarras, grotescas, asfixiantes. A atmosfera perturbadora de seus filmes lembra alguns recursos do expressionismo alemão, como o clima soturno, o fatalismo, a fotografia contrastada, com grandes áreas de sombra, a morte ou o sonambulismo.

Alice prossegue as preocupações estéticas de Svankmajer, mesclando cenas filmadas com a atriz Kristýna Kohoutová, que funciona como narradora da

⁴ Em língua inglesa, o principal crítico do cinema tcheco é Peter Hames. Sobre as características da *nouvelle vague* tcheca ver Hames (2004). Sobre o cinema de Svankmajer, ver Hames (1995).

⁵ As informações sobre a carreira de Svankmajer e as condições de produção de *Alice* foram extraídas de Cohen (1997) e Hames (1995).

história, com cenas de animação *stop-motion*. Dessa forma, há uma nítida indefinição dos limites entre o real e o imaginário, entre o de fato vivido e um pesadelo, já que as próprias fronteiras entre a ficção e a animação se tornam indecifráveis. Com isso, o espectador mergulha num cenário opressivo, que conduz a um mergulho visceral no universo carrolliano através de uma espiral, num processo labiríntico, notadamente surrealista, acentuado pela rara presença de diálogos. Há uma sucessiva presença de objetos e situações repulsivas, como caveiras, facas e esqueletos; o Coelho se alimenta da serragem expelida por seu próprio corpo; Alice atira pedras e esmaga alguns seres que a oprimem. Esse universo evolui segundo uma lógica que lhe é própria, avessa aos ditames da racionalidade, e das motivações de causa-e-efeito típicas da narrativa clássica, assim como persistem brutais descontinuidades de tempo e espaço, geralmente indefinidos.

Por outro lado, diversos autores relacionaram a estrutura obsessivamente opressora do filme não apenas a aspectos psicanalíticos ligados ao inconsciente da personagem, mas também à própria atmosfera política conturbada do regime tcheco. Isso se verifica especialmente na cena em que Alice é levada a um julgamento, no castelo da Rainha, encenada de forma obstrusiva, como se se assinasse um ritual de confissão, quase torturante, em que o acusado já estava previamente condenado, mesmo antes de sua defesa⁶.

Dessa forma, é possível perceber que a adaptação de *Alice* de Svankmajer é um filme destinado a um público específico, um nicho de mercado voltado ao chamado circuito de arte, viabilizado por sua exposição num grande Festival de Cinema (o Festival de Berlim), trabalho de estreia de um grande diretor injustiçado, perseguido pelo regime de propaganda do Governo socialista tcheco. Seu desenho de produção é compatível com essa estrutura: viabilizado por um conjunto de países europeus, organizados em coprodução, beneficiado pelo baixo custo de mão de obra dos técnicos tchecos, no início de um processo de abertura econômica para o Ocidente. As opções radicais e viscerais de Svankmajer funcionam como uma espécie de leitura essencialmente pessoal da obra de Carroll, em que o autor dá vazão a suas preocupações pessoais, coerentes com sua filmografia anterior, cristalizada num conjunto pregresso de obras.

***Alice in Wonderland* (Tim Burton, 2010)**

Outro cineasta geralmente ligado à animação e que desenvolve uma atmosfera sombria e excêntrica é o norte-americano Tim Burton. Após formar-se em artes plásticas na Universidade da Califórnia, Burton começou como aprendiz nos estúdios Disney. Com a boa repercussão de seu primeiro curta-metragem, *Vincent*, em 1982, com Vincent Price, Burton começou a receber mais oportunidades do estúdio, até se tornar primeiro diretor. Seu primeiro filme com grande orçamento foi *Batman* (1989), embora seu filme mais típico seja *Edward, Mãos de Tesoura* (1990), uma fábula gótica, um tanto atípica para os corretos padrões do estúdio Disney. Burton tornou-se assim um respeitado diretor da indústria cinematográfica hollywoodiana por sua habilidade em alternar grandes *blockbusters*, como a série *Batman* e *Marte Ataca!*, e trabalhos mais pessoais, como o próprio *Edward* e *Peixe Grande*⁷.

Ou seja, se há um paralelo com Svankmajer na forma excêntrica como Burton lida com a linguagem da animação, por sua vez, o realizador norte-americano conseguiu aliar um projeto de expressão pessoal com as exigências de um sistema oficial de produção. Em seu caso, não as dos burocratas socialistas (o governo), mas as da grande indústria midiática de Hollywood (o mercado).

Pelas próprias características fantasiosas do livro de Carroll, Burton foi rapidamente escolhido para dirigir uma adaptação de *Alice no País das Maravilhas*, de iniciativa do estúdio Disney. Burton nunca teve um interesse especial pelo livro, sendo convidado a realizar o filme pelo estúdio. Burton chegou a afirmar que seu maior desafio era estabelecer uma estrutura narrativa a Alice, para transformá-lo em uma história e não apenas uma série de eventos sucessivos. Para tanto, o estúdio designou a roteirista Linda Woolverton para integrar o projeto, que nunca havia antes trabalhado com Burton. A função de Woolverton, roteirista de grandes animações infantis da Disney, como *O Rei Leão* e *A Bela e a Fera*, era de atenuar o ímpeto visual de Burton para estabelecer uma narrativa fluida que agradasse todos os tipos de público.

⁶ Ver a importância do contexto político em *Alice* na análise de Reid (2004).

⁷ Conforme a própria visão de Burton sobre sua trajetória, segundo Salisbury (2000). Ou ainda pela análise de MacMahan (2005).

Como parte marcante de um grande *blockbuster*, Alice também utilizou a mais alta tecnologia para a produção de filmes de sua época, o chamado 3D CGI, isto é, um filme em terceira dimensão que combina imagens filmadas com efeitos óticos gerados por computador⁸. *Alice* é incorporado na mais nova tendência dos estúdios a partir de 2009, na busca por recuperar uma tendência de queda da receita de bilheteria: o 3D. As filmagens, quase todas sobre uma tela verde, sobre a qual posteriormente seriam acrescentadas as imagens geradas por computador, foram extremamente extenuantes para a equipe, já que a própria aparência física dos atores seria distorcida, na pós-produção, como é o típico caso da “Rainha Vermelha” (ver Salisbury, 2010).

Dessa forma, é possível perceber que o filme de Burton é um típico exemplar da indústria de entretenimento deste novo século, um produto destinado a um consumo de massa, distribuído mundialmente através de um oligopólio global, representado pelas “Big Six”, as *major* hollywoodianas⁹. *Alice* arrecadou, em menos de um mês, mais de US\$ 1 bilhão nas bilheteria dos cinemas de todo o mundo, representando a quinta maior abertura de um filme na história do cinema. Ainda que o nome de Burton decisivamente contribua para dar ao filme uma certa grife autoral, é indiscutível que *Alice* reflete os valores de uma indústria de massa, destinada não apenas ao público infantil, mas a todos os tipos de público, das mais diferentes origens étnicas, classes sociais e regiões geográficas. Para aumentar suas probabilidades de atrair interesse de todos os tipos de público, o tom particularmente excêntrico da caligrafia pessoal de Tim Burton foi reduzido aos delírios visuais, através de uma extravagante direção de arte e de figurinos luxuosos, enquanto a narrativa de Alice permaneceu limpa, sem ensejar dúvidas para o espectador. Toda a narrativa se estrutura no papel de Alice em ajudar a “Rainha Branca” a retornar ao poder, destituída pela maquiavélica “Rainha Vermelha”. Ela recebe a ajuda de um conjunto de personagens, entre eles o “Chapeleiro Maluco”, representado por Johnny Depp, que estrelou toda a campanha publicitária do filme. Ou seja, como presença do marcante *star system*, a excentricidade do “Chapeleiro Maluco” e a presença de Johnny Depp acabam se tornando o atrativo maior do filme, mais destacada inclusive que a própria Alice, protagonizada pela desconhecida Mia Wasikowska. Essa estrutura simples divide os personagens entre o “bem” e o “mal”, atenuando a ambiguidade do percurso de Alice no livro de Carroll,

tornando este *Alice* muito mais um herdeiro de *O Mágico de Oz* do que das tradições do livro de Carroll.

***Alice in Wonderland: an X-rated musical fantasy* (Bud Townsend, 1976)**

Assim como o filme de Burton, essa versão de Alice também surgiu da iniciativa de um produtor, e não de um diretor, realizada nos Estados Unidos. No entanto, a grande diferença é que esse produtor é Bill Osco, um produtor independente, e não um executivo de uma *major*. Dessa forma, em vez de produzir um filme de base infantil, mas que, ao mesmo tempo, atraísse todos os tipos de público, como típico produto da indústria de massa, Osco destinou seu produto para um nicho específico, os “adult films”, que proliferaram nos Estados Unidos na década de setenta.

Para que possamos compreender a extensão dessa curiosa adaptação de Alice, é preciso, ainda que rapidamente, situar o leitor nesse específico contexto de produção, contando um pouco da biografia do produtor e do *boom* dos “filmes adultos” nesse período. Diretamente relacionado com um movimento anticonservador de busca por uma maior liberdade sexual nos Estados Unidos, os “adult films” eram filmes com alguma história que incluíam cenas de sexo explícito (Williams, 1999). Inicialmente esses filmes eram exibidos apenas num circuito bastante restrito, em salas de cinema especificamente voltadas a filmes pornográficos ou de “exploitation”. No entanto, percebendo a expansão desse filão, os produtores cada vez mais adaptaram suas narrativas e seus modos de produção para atrair um público mais amplo. O protótipo desse movimento foi o grande sucesso de *Garganta Profunda*, de Gerard Damiano, que entrou num circuito de salas bastante amplo em 1972, atingindo o ideário do público americano, inclusive com matérias e críticas em revistas e jornais de ampla circulação, chegando até o *New York Times* (Cook, 2002). Com esse filme, a indústria cinematográfica *hardcore*, sempre subterrânea, atingiu a sua fase do *mainstream*, sendo vista pela classe média norte-americana: *Garganta Profunda*, produzido com cerca de

⁸ Sobre as características básicas do 3D CGI, ver release da FATWAX, empresa especializada em 3D design (<http://www.fatwax3d.com/index.php/component/content/article/139-rss-feeds/44-3d-cgi-movies>).

⁹ Sobre as características desse modo de produção e o domínio da chamada “Hollywood”, ver Ikeda e Whitaker (2010).

US\$ 25 mil, tornou-se a décima primeira bilheteria entre todos os filmes lançados no ano nos Estados Unidos, arrecadando cerca de US\$ 30 milhões (Holmlund e Wyatt, 2004).

O produtor Bill Osco é um dos pioneiros nesse movimento do cinema *hardcore* para as salas de cinema *mainstream*. Osco começou no cinema *hardcore* filmando pequenos trechos com genitais femininas e cenas de penetração (as chamadas “*Beaver flicks*”) para vendê-las para integrar espetáculos de *peep shows*. Com esse capital inicial, montou uma pequena empresa curiosamente chamada de “Griffith Films”. Curiosa coincidência, pois foi exatamente através dessa empresa que Osco estabeleceu os princípios da “gramática do novo cinema pornográfico *mainstream*”: com um orçamento de US\$ 7 mil, produziu e dirigiu *Mona The Virgin Nymph*, considerado o primeiro filme pornográfico a ser distribuído nacionalmente, abrindo caminho para os *blue movies* como *Garganta Profunda*.

Em 1976, Bill Osco, um produtor já conhecido em seu ramo, descobriu que os direitos autorais do livro de Carroll haviam caído em domínio público. Rapidamente iniciou a produção de uma versão de Alice, no contexto de produção dos “filmes adultos” do período. Chamou Kristine DeBell, uma modelo fotográfica com quem Osco já havia realizado alguns “*Beaver flicks*”, para fazer o papel de Alice que, num sonho, mergulha num verdadeiro “país das maravilhas”, abdicando de sua orientação pudica e puritana para entregar-se aos prazeres da carne. Utilizando quase um pastiche de um contexto freudiano, muito popular na época, aliado a um discurso da geração feminista sobre a liberação da libido, *Alice in Wonderland: an X-rated adventure* tornou-se um enorme sucesso (Petkovich, 2002).

Para o seu lançamento, o filme acabou recebendo a classificação indicativa de “X”. Essa classificação abrange filmes com cenas de sexo, embora não explícito. Neste caso, o filme seria classificado como “XXX”. Em agosto de 1976, distribuído pela independente General National Enterprises, *Alice* foi lançado com boa repercussão comercial a partir de uma distribuição regional, em Los Angeles e San Francisco. Percebendo as grandes possibilidades de receita do filme, a FOX fez uma oferta aos produtores para expandir o circuito comercial do filme. No entanto, a distribuidora fez uma exigência: o corte de algumas cenas para atenuar o conteúdo erótico do filme, de modo que ele passasse a ter outra classificação indicativa, no caso “R”. Com isso, o filme, cuja versão “X” possuía 81 minutos, teve cerca de três minutos de cenas excluídas, passando a contar com 78 minutos. Essa foi a

versão que a FOX relançou no circuito comercial americano em 10 de dezembro de 1976, chegando a dividir a sessão em alguns cinemas de segunda linha com nada menos que *Guerra nas Estrelas*. Em seguida, o filme teve lançamento em outros países, sendo o primeiro filme oriundo dos *blue movies* a ter uma distribuição internacional, arrecadando assim a expressiva quantia de US\$ 90 milhões (Hollingsworth, 2009).

No entanto, posteriormente haveria ainda uma nova versão de Alice, complementando as versões “X” e “R” lançadas nos cinemas. Essa versão foi preparada pelos produtores para o lançamento no mercado de *homevideo*. Como o contrato com a FOX não especificava os direitos do lançamento para além das salas de cinema, os produtores então fizeram um novo lançamento da obra, acrescentando as cenas de sexo explícito que haviam sido filmadas, mas excluídas mesmo da versão original lançada nos cinemas. Com isso, formou-se uma versão “XXX” do filme, mais adequada ao *boom* do mercado pornográfico do vídeo doméstico em meados dos anos noventa (Holmlund e Wyatt, 2004). Em 2007, a distribuidora de vídeo “Subversive Cinema” lançou a obra em DVD contendo tanto a “versão cinematográfica” (isto é, a “X-rated”), quanto a “versão completa”, ou “sem cortes” (ou seja, a “XXX”, ou “*hardcore*”).

Dessa forma, é possível concluir que, nesse caso particular, a própria feição final da adaptação do livro de Carroll dependeu menos das especificidades estéticas entre cinema e literatura, ou seja, de questões da adaptação fílmica em si, do que propriamente de uma relação comercial que visava à adequação do lançamento comercial do filme, no contexto de um produto que busca o seu lugar no mercado. A própria diferença entre as três versões da mesma obra – “X”, “R” e “XXX” – leva em conta que atendem a públicos diferenciados. Fazendo os cortes da primeira versão da obra a fim de que obtivesse a classificação “R”, mais permissiva, a distribuidora teve como objetivo ampliar a circulação da obra, atingindo um público mais amplo. Em seguida, no vídeo doméstico, uma outra distribuidora entendeu que uma estratégia de distribuição mais eficiente seria receber mídia espontânea pela natural polêmica de um relançamento com a inclusão de novas cenas, apesar de inserir o filme num público de nicho específico, ou ainda, as prateleiras de “pornô” nas locadoras de vídeo. Ainda, por outro lado, a existência dessas três versões para o mesmo material filmado parte do pressuposto de uma certa complementaridade entre as versões, ou seja, que atraem públicos e nichos diferenciados, aumentando, a longo prazo, seu canal de exibição e suas possibilidades de alcançar seu público-alvo.

Deve-se ressaltar que a modificação das versões mal passou pelo diretor cinematográfico e foi comandada diretamente pelo produtor Bill Osco. É curioso ver que nos créditos iniciais de *Alice*, já em sua cartela de apresentação, o filme se intitula como “*Bill Osco’s Alice in Wonderland: an X-rated musical fantasy*”. Ou seja, quase como um antípoda da famosa frase de Frank Capra “the name above the title”, *Alice* é um filme de produtor, encabeçado pelo nome de Bill Osco, já um nome conhecido por suas produções eróticas criativas, como seu sucesso anterior *Mona*. Ou seja, em contraposição ao cinema de autor de Svankmajer, que promoveu uma adaptação extremamente pessoal da obra de Carroll, nesta versão de *Alice* o diretor é apenas um técnico contratado pelo produtor para viabilizar a execução da obra.

Nesse caso, portanto, o modo de produção específico dos “adult films” e sua posterior adaptação para atingir outros tipos de público condicionaram diretamente a adaptação do livro de Carroll. A *Alice* do filme de Bill Osco e Bud Townsend é moldada para servir às convenções desse subgênero específico, cujos padrões determinam as questões da adaptação. Ou ainda, a opção por esse subgênero (ser um “adult film”) foi *a priori*: ela não veio por uma necessidade intrínseca do texto a ser adaptado, mas simplesmente pela trajetória específica da produtora em questão. Partiu-se de um modelo de produção prévio para se chegar ao livro, e não vice-versa. Ou seja, não foram as questões estéticas próprias da adaptação que determinaram o contexto de produção, mas exatamente o inverso: a partir das conveniências das convenções do filão dos “adult films” é que se traduziu o livro para que se encaixasse nas demandas específicas desse subgênero em particular. Provocativamente, se é possível falar em “fidelidade”, nesse caso seria fidelidade em relação às convenções dos “adult films” e não propriamente em relação ao livro de Carroll.

Conclusões

Este trabalho procurou discutir as questões da adaptação fílmica, tensionando as relações entre cinema e literatura para além do mero comparativismo, que considera a obra derivada (o filme) como degradação do material original (o livro), ou ainda, que torna a busca por uma “fidelidade” como ponto central de uma teoria

de adaptação. Procurou-se apontar que as relações entre o livro e o filme não são como uma “correspondência biunívoca”, mas que o livro-base funciona mais como um ponto de partida para a produção de uma obra cuja natureza é outra.

No entanto, ainda quando se comenta a autonomia da obra derivada em relação à original, a ênfase é dada às especificidades estéticas dos dois meios de comunicação, que tornariam as obras distintas. Ou seja, as questões da adaptação seriam nesse prisma essencialmente questões das transposições estéticas entre os dois campos.

No entanto, é preciso apontar para outras possibilidades dessa dissociação, que vão além das transposições estéticas entre os dois campos. Este trabalho procurou explorar que a ideia da adaptação de um livro para o cinema também sofre um ruído não só dos distintos modos de produção entre os dois campos, mas também dos públicos a que as obras se destinam. Ou seja, quando se transpõe um livro para o cinema, as questões da adaptação não se resumem somente às questões estéticas, ou próprias da transposição da linguagem literária para a cinematográfica, mas sofrem a influência do circuito mercadológico em que essa obra cinematográfica circula e para o qual ela foi dirigida.

Para tanto, foram comparadas três distintas adaptações fílmicas do livro *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. O primeiro, *Alice*, de Jan Svankmajer, é um “filme de autor”, cuja promoção ocorreu num festival de cinema europeu, realizado por meio de uma coprodução europeia, em que o filme é uma radical transposição da obra de Carroll, realizando uma obra pessoal que reflete as preocupações estéticas típicas da filmografia desse autor tcheco. Com isso, realizou um filme opressivo, perturbador, cujos limites entre a animação e a ficção são indefiníveis, assim como as bordas entre o real e um pesadelo.

O segundo, *Alice no País das Maravilhas*, de Tim Burton, é um típico exemplar da indústria de entretenimento deste novo século, um produto destinado a um consumo de massa, distribuído mundialmente através de um oligopólio global, representado pelas “Big Six”, as *majors* hollywoodianas, produzido com a mais alta tecnologia para a produção de filmes de sua época, o chamado 3D CGI. O tom excêntrico e bizarro da caligrafia pessoal de Burton foi atenuado pelo estúdio, especialmente pela participação da roteirista Linda Woolverton, que retirou todas as ambiguidades do livro de Carroll, para tornar a narrativa límpida, dividida entre personagens “bons” ou “maus”. A estruturação dessa obra como típico produto

de consumo de massa atenuou diversas ambiguidades presentes na obra de Carroll, tornando-o um espetáculo visual que busca satisfazer todos os tipos de público.

Já *Alice in Wonderland: an X-rated musical fantasy* deve ser visto levando-se em conta o contexto da produção dos “adult films” em meados dos anos setenta e sua passagem do *hardcore* para o *mainstream*, cujo protótipo é o sucesso de *Garganta Profunda*. Com isso, o filme torna-se quase uma paródia do livro de Carroll, ou ainda um pastiche de um contexto freudiano, muito popular na época, aliado a um discurso da geração feminista sobre a liberação da libido. No filme, de produção precária, rápida e barata, Alice, por meio de um sonho, mergulha num verdadeiro “país das maravilhas”, abdicando de sua orientação pudica e puritana para entregar-se aos prazeres da carne. Dessa forma, a Alice do filme de Bill Osco e Bud Townsend é moldada para servir às convenções desse subgênero específico, cujos padrões determinam as questões da adaptação. Ou seja, não foram as questões estéticas próprias da adaptação que determinaram o contexto de produção, mas exatamente o inverso: a partir das conveniências das convenções do filão dos “adult films” é que se traduziu o livro para que se encaixasse nas demandas específicas desse subgênero em particular.

Através dessas três diferentes adaptações do livro de Carroll, é possível afirmar, portanto, que o modo de produção desses filmes e o público-alvo para o qual eles foram destinados influenciam diretamente o tom da adaptação da obra original, causando um ruído na transposição do livro-base que vai além das questões meramente estéticas, ou da tradução da linguagem literária para os signos específicos da linguagem cinematográfica. Dessa forma, o circuito econômico em que essas obras são financiadas e ao qual o produto final se destina pode influenciar decisivamente nas questões da adaptação.

Referências

- BENHAMOU, F. 2007. *A economia da cultura*. Cotia, Ateliê Editorial, 194 p.
- COHEN, K.F. 1997. *Forbidden animation: censored cartoons and blacklisted animators in America*. Jefferson, McFarland & Company, Inc., 238 p.
- COOK, D.A. 2002. Genres II: exploitation and allusion. In: D.A. COOK, *Lost illusions: American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. Berkeley, University of California Press, p. 259-300. (History of the American cinema, vol. 9).
- HAMES, P. 1995. *Dark alchemy: the films of Jan Svankmajer*. London, Greenwood Publishing, 208 p.
- HAMES, P. (ed.) 2004. *The cinema of Central Europe*. London/New York, Wallflower Press, 288 p.
- HOLLINGSWORTH, C. 2009. *Alice beyond wonderland: essays for the twenty-first century*. Iowa City, University of Iowa Press, 256 p.
- HOLMLUND, C.; WYATT, J. 2004. *Contemporary American Independent Film: from the margins to the mainstream*. New York, Routledge, 320 p.
- HOSKINS, C.; McFADYEN, S.; FINN, A. 1997. *Global television and film: an introduction to the economics of the business*. Oxford, Oxford University Press, 192 p.
- HUTCHEON, L. 2006. *A theory of adaptation*. London/New York, Routledge, 256 p.
- IKEDA, M.; WHITAKER, G. 2010. Enfrentando Hollyworld. *Le Monde Diplomatique Brasil*, 33:31.
- McMAHAN, A. 2005. *Films of Tim Burton: animating live action in Contemporary Hollywood*. New York/London, Continuum, 278 p.
- PETKOVICH, A. 2002. *The X factory: inside the American hardcore film industry*. 2ª ed., New York, Critical Vision, 196 p.
- REID, T. 2004. Alice. In: P. HAMES (ed.), *The cinema of Central Europe*. London & New York, Wallflower Press, p. 215-224.
- SALISBURY, M. 2000. *Burton on Burton*. London, Faber & Faber, 320 p.
- SALISBURY, M. 2010. Tim Burton and Johnny Depp interview for *Alice in Wonderland*. *The Daily Telegraph*, London, Telegraph Media Group. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/7205720/Tim-Burton-and-Johnny-Depp-interview-for-Alice-In-Wonderland.html>. Acesso em: 25/10/2010.
- SILVER, A.; WARD, E. (eds.) 1979. *Film Noir*. London, Secker & Warburg, 393 p.
- STAM, R. 2008. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 511 p.
- WILLIAMS, L. 1999. *Hard Core: power, pleasure and the “frenzy of the visible”*. 2ª ed., Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 380 p.

Submetido: 20/04/2011

Aceito: 17/09/2011