

ADAPTAÇÃO REMISSIVA E DIGRESSIVA: TRANSPOSIÇÃO DE METAFICÇÃO PARA O CINEMA

Brunilda REICHMANN*

■ **RESUMO:** Este trabalho versa sobre a adaptação fílmica da narrativa metaficcional *A mulher do tenente francês* (1967), romance de John Fowles. Utilizando terminologia e conceitos de Gérard Genette, Jacques Aumont e Linda Hutcheon, este texto procura demonstrar como narrativas consideradas “*unfilmable*” (FOWLES, 1981) encontram caminhos para sua realização no cinema. Esses caminhos são específicos da linguagem fílmica e podem fazer que releituras se transformem em filmes de sucesso. A autora deste texto propõe dois tipos de adaptação: remissiva (quando o espectador reconhece, ao assistir ao filme, a narrativa e a narração do hipotexto ou texto de partida) e digressiva (quando o espectador reconhece, ao assistir ao filme, apenas a narrativa do hipotexto). A autora chega à conclusão de que *A mulher do tenente francês*, por ser um filme *mise-en-abyme*, é ao mesmo tempo uma adaptação remissiva (se considerarmos a moldura interna, ou seja, a narrativa e a narração dos acontecimentos do século XIX no romance) e digressiva (se considerarmos a moldura externa, ou seja, a narrativa do século XX, que inclui comentários sobre a narrativa vitoriana registrados no romance pelo narrador intruso).

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Metaficção. Adaptação. *Mise-en-abyme*.

*Traduttore, Creatore*¹

É uma verdade universalmente aceita que uma orquídea, ao ser transplantada para um local diferente, se transforma (ao menos aos olhos do observador). Essa é uma das várias ideias exploradas em *The orchid thief* [*O ladrão de orquídeas*], livro de Susan Orlean, “transplantado” para o cinema por Charles Kaufman, com o título

* UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (Estágio Pós-Doutoral). Uniandrade – Centro Universitário Campos de Andrade. Curitiba – PR – Brasil. 81200-000 – brunilda9977@gmail.com.

¹ Adaptação, pela autora deste trabalho, da expressão italiana “Traduttore, Traditore” [Tradutor, Traidor], conhecida e utilizada universalmente para designar a difícil tarefa do tradutor. De acordo com a expressão, quem traduz trai. Por sua vez, a expressão “Traduttore, Creatore” [Tradutor, Criador], empregada neste trabalho, significaria que quem traduz cria.

Adaptation [Adaptação]. Parodiando Harold Bloom, poderíamos sugerir a expressão “*The anxiety of adaptation*” como título para o filme, pois revelaria grande parte do enredo; no entanto, podemos argumentar também que o título empregado está de bom tamanho, pois é mais abrangente, intensificando assim o grau de expectativa do receptor. A verdade é que o título do filme é apenas *Adaptação*, mas recria no cinema não apenas *O ladrão de orquídeas*, mas o angustioso processo pelo qual passa o roteirista ao tentar adaptar artisticamente um texto para a tela.

A Charles Kaufman [Nicholas Cage], protagonista do filme homônimo do roteirista na vida real, é oferecida a tarefa de adaptar para o cinema o livro *O ladrão de orquídeas*, de Susan Orlean (situação especular à do roteirista americano). Outro roteiro de Kaufman, roteirista e personagem, *Being John Malkovich* [*Quero ser John Malkovich*], está sendo filmado com relativo sucesso, mas, ao tentar adaptar o livro de Orlean, o roteirista-personagem passa horas diante da máquina de escrever olhando para uma folha em branco, tomado pela ansiedade paralisante de querer adaptar um livro “sobre flores” para o cinema, sem utilizar fórmulas feitas ou clichês da indústria cinematográfica. No desenrolar da trama do filme, o irmão gêmeo do protagonista, Donald Kaufman, também interpretado por Nicholas Cage, decide que irá escrever um roteiro e o faz sem grandes dificuldades depois de frequentar um curso de três dias sobre “Como escrever roteiros”. Donald adere totalmente aos dez mandamentos de Robert McFee, professor do minicurso, e aos modelos da indústria cinematográfica. Discute sobre técnicas utilizadas para escrever roteiro várias vezes com o irmão Charlie, que o critica severamente. O roteiro de Donald, no entanto, é elogiado e indicado para ser filmado por profissionais do cinema.

Charles Kaufman, o verdadeiro roteirista de *Adaptação*, adentra o filme, cria um irmão gêmeo e utiliza metalinguagem para trabalhar a trama que inicia com a angústia de Charlie ao tentar adaptar o livro e termina com fórmulas hollywoodianas (principalmente perseguição de carro, acidente, tiroteio, morte etc.), aceitas sem questionamento por Donald, seu irmão gêmeo fictício. O debate entre essas duas maneiras opostas de (re)escrever um texto para o cinema – criar um filme reflexivo sem seguir clichês dos filmes de ação que visam principalmente sucesso financeiro – acaba por levar o roteirista Kaufman, dentro e fora do filme, a dar vazão à angústia (filme de reflexão) e, ao mesmo tempo, fazer uso de perseguição de carros, tiroteio e morte (filme de ação). A existência de um irmão gêmeo ou *alter ego* do roteirista é mais um recurso utilizado no filme para dar voz a posicionamentos contrários aos do roteirista famoso e conflitantes entre si.

André Setaro (2012), crítico de cinema e professor de comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), ao criticar a expressão “cinema de arte”, diz que tanto filmes de reflexão como de ação podem ser considerados cinema de arte. Para Setaro, o cinema de reflexão se caracterizaria por tomadas longas, pouca ação, pequena repercussão entre o público (filmes de Ingmar Bergman,

Michelangelo Antonioni, Robert Bresson, Roberto Rossellini). O cinema de ação, como o próprio nome sugere, inclui muitas ações e movimentação na tela (filmes de Martin Scorsese e Sidney Lumet) e têm um grande apelo popular, como *Bastardos inglórios*, de Quentin Tarantino; *Gran Torino*, de Clint Eastwood; *Sangue negro*, de Paul Thomas Anderson; *Onde os fracos não têm vez*, dos irmãos Coen; *Rastros de ódio*, de John Ford, entre outros. Cinema de ação, portanto, não implica produções necessariamente previsíveis e desprezíveis. Em *Adaptação*, assim como em outros filmes, existe, por um lado, uma crítica aos recursos *ready made* da indústria cinematográfica, revelada pela angústia do roteirista ao tentar se afastar desses clichês, fazendo que as ações no final do filme pareçam altamente caricatas. Triângulo amoroso, infidelidade, mistério, violência, uso de drogas, elementos também presentes no filme, outros elementos do filme de Kaufman poderiam resultar tanto em filme de reflexão como em filme de ação.

Em qualquer adaptação de texto narrativo para o cinema, temos que considerar e desconsiderar as diferenças resultantes das linguagens diversas utilizadas pelas mídias. Considerá-las para que o diálogo entre as mídias possa acontecer; desconsiderá-las porque cada mídia tem sua linguagem específica. O leitor do século XXI não espera que exista uma correspondência plena entre um texto de partida (hipotexto) e um texto de chegada (hipertexto)² em linguagens midiáticas diferentes, assim como não existe uma correspondência plena na tradução interlingual livre e nem tampouco na tradução interlingual literal. A adaptação poderia, portanto, ser classificada como:

- **Remissiva** (correspondente ao texto narrativo): quando, apesar da diferença entre as linguagens empregadas pelas mídias, a adaptação não implica subversão, desconstrução, desmonte, transculturação etc., do hipotexto. O texto serve de guia na escritura do roteiro e os eventos narrados são, na sua maioria, mantidos na ordem em que aparecem no texto. **Narrativa e narração são reconhecidas pelo espectador.** As personagens mais importantes,

² Hipotexto e hipertexto são expressões propostas por Gérard Genette (2006) em seu livro *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Para Genette, há cinco modalidades de transtextualidade: 1) intertextualidade: “presença efetiva de um texto no outro”; 2) paratextualidade: relação “menos explícita e mais distante”, que o texto tem com título, subtítulos, prefácios, notas, orelha, epígrafes, ilustrações etc., que “fornecem ao texto um aparato [...] e por vezes um comentário [...], do qual o leitor [...] nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende”; 3) metatextualidade: presença de um comentário analítico sobre um texto em outro, “por excelência, a relação crítica”; 4) arquitekstualidade: relação silenciosa, de caráter puramente taxonômico, que articula apenas uma menção paratextual, “que [...] em larga medida orienta e determina o horizonte de expectativa do leitor e, portanto, da leitura da obra”, mas que pode ou não ser aceita por ele, e 5) hipertextualidade: “toda relação que une um texto B [hipertexto] a um texto anterior A [hipotexto]”, cujo resultado é a transformação direta ou indireta do primeiro texto (GENETTE, 2006, p.9-19).

o lugar e o tempo da narrativa são também preservados. Exemplos: *Tess*, *Os vivos e os mortos*, *Desejo e reparação*, entre outros.

- **Digressiva** (quebra de correspondência com o texto narrativo): quando, além das diferenças provenientes das linguagens empregadas pelas mídias, há subversão, desconstrução, desmonte, transculturação, interpolações, eliminação de elementos importantes do texto narrativo, entre outros. O texto serve apenas como ponto de partida para uma nova criação, na qual **a narrativa é reconhecida pelo espectador, mas a narração sofre profundas transformações**. Exemplos: *Adaptação*, *Apocalypse Now*, *A mulher do tenente francês*, entre outros.³

Obviamente encontraremos adaptações que pertenceriam a uma zona nebulosa entre essas duas classificações, o que é apenas esperado. No entanto, essa indefinição serve como excelente argumento para que “leituras” de adaptações sejam ricas, controversas e suscitem um debate profícuo sobre o processo. Além do mais, a adaptação pode ser ao mesmo tempo remissiva e digressiva, como no caso do filme *A mulher do tenente francês*. A moldura interna⁴ – história do século XIX – é uma adaptação remissiva, enquanto a moldura externa, romance entre os atores no século XX, é uma adaptação digressiva. Essa contém falas da narrativa autoral do século passado e comentários sobre a sociedade vitoriana encontrados no romance, mas os atores vivem uma situação típica do século XX.

O filme, portanto, apesar de apresentar o mesmo título da versão inglesa, teve que encontrar outros caminhos para ser “compatível” com a linguagem fílmica. O realizador manteve a narrativa do século XIX, mas ela foi emoldurada por uma narrativa do século XX. Ademais, a metaficcionalidade do texto encontra paralelo na gravação da filmagem do filme, pois o texto se volta sobre si mesmo e o autor do século XX faz comentários sobre o texto do século XIX, enquanto narra e adentra o texto como personagem anônimo. Vemos claquetes antes das tomadas de cena, a maquiadora dando os últimos retoques nas atrizes e atores e o *camera-man* filmando a narrativa do século XIX, além da festa dos atores e do pessoal envolvido na filmagem na conclusão da gravação. O roteirista não eliminou, portanto, a ironia da voz autoral/narratorial do século XX e a presença do autor em alguns momentos do romance. Seria essa nossa ideia de adaptação digressiva, na qual a narrativa é mantida e reconhecida, mas a narração sofre modificações profundas.

³ “Adaptação remissiva” e “adaptação digressiva” são conceitos propostos pela autora deste artigo.

⁴ A técnica narrativa aqui denominada “moldura” é resultante do encaixe de mais de um nível diegético (extradiegético, interdiegético e hipodiegético) na narrativa. O conceito de níveis narrativos é proposto por Gérard Genette (1995). Um exemplo comumente mencionado é a peça dentro da peça em *Hamlet*. No filme *A mulher do tenente francês* seria a diegese do século XIX dentro da diegese do século XX, esta emoldurando aquela.

A adaptação fílmica *A mulher do tenente francês* (1981), filme de Karel Reisz, levou mais de uma década para ser realizada, desde o momento de sua idealização até o início da filmagem. Vários fatores são responsáveis por essa delonga e o filme só começou a se materializar como projeto quando Reisz, ao ser convidado pela segunda vez, aceitou o desafio de dirigi-lo, e Harold Pinter, de escrever o roteiro. As dificuldades eram muitas, mas o fato do texto ser metaficcional pairava como um dos maiores desafios.

O romance *A mulher do tenente francês* (1969) é, sem sombra de dúvida, a obra em língua inglesa do início da segunda metade do século XX que maior impacto teve na literatura experimental. O romance teve uma aceitação bombástica, tanto entre o público leitor em geral como entre os mais renomados críticos de língua inglesa. A narrativa sagaz e o triângulo amoroso captaram a atenção e o gosto do leitor comum, enquanto a fusão de uma visão vitoriana com a moderna – narrativa estereoscópica –, a não linearidade e o caráter metaficcional do texto instigaram os críticos literários. Narrativas metaficcionais já tinham conquistado o gosto dos leitores, principalmente na esfera acadêmica, mas foi com *A mulher do tenente francês* que alcançou um êxito inusitado.

A adaptação do romance para o cinema, projeto anterior à publicação do livro, tem, portanto, uma história bastante pitoresca e parte dela é narrada pelo próprio Fowles no Prefácio de *The screenplay of The French lieutenant's woman*, de Harold Pinter (1981).

No Prefácio, Fowles escreve:

Relembrando, suspeito que a coisa principal que dificultava o trabalho e frustrava os diretores e escritores com quem conversávamos era a reputação bombástica do próprio livro. Tinha tido sorte suficiente para ganhar não apenas uma reputação comercial, mas um sucesso crítico considerável. E seu texto estava em grande perigo de se tornar sacrossanto. Lembro-me de um encontro com Robert Bolt, que declinou o roteiro, mas queria explicar o porquê. No final da conversa, seu argumento quase me convencera totalmente que, como estava (ou permanecia impresso), o livro era e seria sempre “infilável” (FOWLES, 1981, p.viii).⁵

No dia 27 de maio de 1980, mais de uma década após o início das negociações, a equipe de Reisz filma a claquete indicando a cena, dando início à filmagem do

⁵ Todas as traduções do inglês são de minha autoria. Do original inglês: “Looking back, I suspect a chief thing that bulked and frustrated the directors and writers we talked with was the distinctly mushroom reputation of the book itself. It had been lucky enough to gain not only a commercial but a considerable critical success, and its text was in grave danger to becoming sacrosanct. I remember a meeting with Robert Bolt, who had firmly declined the script, but wanted to tell us why. By the end of it I felt more than half persuaded by his thesis: that as it stood (or lay printed) the book was, and would always remain, unfilmable”.

romance do século XIX dentro de um filme cuja narrativa acontece no século XX. Filme dentro do filme, essa foi uma das soluções encontradas por Pinter ao escrever o roteiro de *A mulher do tenente francês*. Afastando-se da estrutura do romance, é fascinante imaginar como um autor, nesse caso um dramaturgo, conseguiu produzir técnicas semelhantes às da metaficção na tela, adaptando elementos “infiláveis” para o cinema. Fowles tinha consciência da dificuldade em adaptar seu livro para o cinema e deixou isso claro também no Prefácio do roteiro de Pinter. Ele declara que:

A mulher do tenente francês foi escrito numa época em que comecei a desenvolver uma visão forte e talvez idiossincrática no domínio do cinema e do romance. Há, sem dúvida, grande parte dessas mídias, considerando que ambas são essencialmente narrativas, que são comuns; há outros territórios, no entanto, que são intransponíveis... (pense, por exemplo, na estarrecedora precariedade do vocabulário para definir nuances sem fim da expressão facial) e coisas da palavra que a câmara nunca captará nem atores jamais pronunciarão (FOWLES, 1981, p.viii).⁶

Bem, é importante recuperar as principais premissas sobre as quais o romance de Fowles foi construído. Completamente consciente de sua ficção, Fowles cria uma narrativa do século XIX, entrecortada por comentários do século XX sobre o processo de criação da própria narrativa, característica fundamental da metaficção. No centro da sua narrativa, há outra narrativa, relatada por Sarah, formando uma terceira moldura no romance. Além disso, o texto ficcional estabelece um diálogo com as epígrafes, presentes em todos os capítulos, elementos paratextuais segundo Genette,⁷ sejam elas poemas, textos ficcionais ou comentários sobre a sociedade vitoriana. Linda Hutcheon (1984, p.1), crítica e teórica canadense, diz que: “Metaficção... é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou lingüística”. Ela acrescenta que a metaficção tende, sobretudo, a brincar com as possibilidades de significado e de forma, demonstrando uma intensa autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor que, convidado a adentrar tanto o espaço literário quanto o espaço evocado pelo romance, participa assim de sua produção. O primeiro livro de Hutcheon (1984), *Narcissistic narrative: the metafictional*

⁶ Do original inglês: “The French lieutenant’s woman was written at a time when I began to develop strong and perhaps idiosyncratic views on the proper domain of the cinema and the novel. There are of course large parts of those domains, since both media are essentially narrative, that overlap; yet there are others that are no-go territory... visual things the word can never capture (think, for instance, of the appalling paucity of vocabulary to define the endless nuances of facial expression), and the word things the camera will never photograph nor actors ever speak”.

⁷ Ver Nota 1.

paradox, é fundamental para a compreensão da evolução da literatura partindo do realismo e chegando à metaficção.⁸

Na metaficção, a) O autor se torna manipulador do próprio texto, não assume nenhum compromisso com a verossimilhança, cria uma narrativa híbrida, usa o processo de criação literária como assunto de sua ficção; parece ser um autor que “não está nem aí” para qualquer perturbação que possa causar no leitor, para qualquer desconforto criado ao fragmentar sua narrativa; ao autor, pouco se lhe dá se sua intromissão na diegese destrói a verossimilhança ou desfaz a suspensão de incredulidade. b) A narrativa metaficcional não cria uma realidade semelhante à realidade quotidiana, mas se apresenta como instrumento que destrói a fluidez do universo ficcional criado pelo autor e se torna independente dele; é uma narrativa narcisista que se espelha no próprio texto, ou seja, que estabelece uma relação especular com ele; na modalidade diegética explícita, o texto é autoconsciente; a história contada deixa de ser importante, a importância jaz no processo de contar a história; o resultado é uma narrativa “descolada”, literal e metaforicamente falando. c) O leitor, liberto de um universo ficcional tradicional e coerente, característico principalmente da ficção realista, fica livre para ir (re)criando a narrativa à medida que lê, acompanhando as digressões, os comentários e a liberdade que lhe é dada pelo texto, participando assim do processo de recriação da própria narrativa; ele reconhece o texto como ficcional e automaticamente se coloca como alguém que está montando um quebra-cabeça e que, portanto, terá que encontrar as peças que se encaixam, se é que elas existem.

Tendo como pano de fundo a análise da criação metaficcional de Hutcheon, este trabalho apresenta características relacionadas ao autor, à obra e ao leitor. Ao analisarmos o filme, falaremos do produtor, do filme e do espectador, e chegaremos à conclusão de que, nesse caso, ou na adaptação digressiva do romance *A mulher do tenente francês* para o cinema, os resultados surpreendem em todos os sentidos. Ao transpor a narrativa para a tela, os recursos utilizados deram ao produtor a característica do autor manipulador; ao filme, uma autoconsciência explícita do processo de criação; e ao espectador, a mesma responsabilidade de recriar a narrativa através de uma participação atenta e intelectualmente engajada.

Ao escrever um roteiro com estrutura em molduras, Pinter resgata várias características que refletem as técnicas usadas pelo romancista: o roteirista estabelece de imediato o caráter ficcional da narrativa fílmica, impede que o espectador se entregue à narrativa criada pelo produtor ou mesmo se identifique com qualquer uma das personagens. O espectador, assim como o leitor, tem de estar atento para apreciar o processo de produção do filme. Na primeira cena, ao observar o último retoque no rosto da atriz Anna [Meryl Streep], o espectador escuta a voz de comando para rodar e vê a imagem da claquete, especificando a cena a ser rodada.

⁸ Essa publicação em inglês, no entanto, encontra-se esgotada e não foi traduzida para o português.

Nesse momento, ele está com a equipe de produção e acompanha a filmagem de Anna, personificando Sarah, caminhando sobre o quebra-mar denominado Cobb. O mar está revolto e uma tempestade se aproxima, mas Sarah permanece no final do quebra-mar, demonstrando ser uma personagem determinada, forte e destemida.

A segunda cena nos leva ao quarto de hotel, onde Charles [Jeremy Irons] limpa os fosséis que encontrara em Lyme Regis. O contraste entre esses dois personagens é de imediato revelado: Sarah e sua entrega ao que há de mais emocionante e perigoso na natureza, como um símbolo do que de mais emocionante e perigoso existe na natureza humana, e Charles e seus fosséis num quarto de hotel, situação emblemática do distanciamento desse homem com as paixões da existência. A única característica que os une nesse momento é a solidão: Sarah está só, desafiando a tempestade e o mar, e Charles, também só, fechado num quarto, limpando fosséis. Seguimos assim a narrativa vitoriana ao vermos Charles no quarto do hotel, seu envolvimento com Ernestina [Lynsey Baxter], marcado por racionalidade e conveniência, e o pedido de casamento que é feito durante os dias em que manipula fosséis.

Passamos por várias cenas até a primeira sensação de estranhamento, que nos acomete na cena em que a câmera capta Charles, numa cama, com o dorso despidido. Um telefone toca e Charles [interpretado pelo fictício ator Mike] estende um braço para fora do campo (AUMONT et al., 2002) e traz um telefone cujo modelo e cor são tão anacrônicos ao século XIX como o som. Nesse momento a câmera não está mais rodando a diegese do século XIX, mas o envolvimento dos atores no século XX. Instaure-se, portanto, a narrativa estereoscópica. É Mike que vemos no campo, e não Charles. Ele está no quarto e na cama de Anna, com quem mantém um relacionamento amoroso, apesar de ambos serem casados: ela com David (um francês) e ele com Sônia (uma inglesa).⁹ O espectador começa a tomar consciência, durante essa cena, de que existem dois heterocosmos em alternância no filme: um, vitoriano, que envolve os personagens Sarah e Charles, e outro, moderno, que envolve os atores Anna e Mike. O espectador tem consciência também de que existe ainda um terceiro universo (ou uma terceira moldura) na qual se inserem Meryl Streep e Jeremy Irons. A partir da consciência de que irá assistir a duas histórias que se alternam, o espectador não terá oportunidade de se entregar ao universo ficcional projetado diante de si. Torna-se um leitor intelectualmente engajado, a acompanhar e contribuir com a narrativa fílmica de *A mulher do tenente francês*. Efeito paralelo ao processo pelo qual passa o leitor do romance, ao “ouvir” a voz do autor que invade a narrativa vitoriana, a falar sobre o processo criativo de sua ficção e criando, como resultado, uma visão anacrônica. O primeiro momento

⁹ Anna e David moram nos Estados Unidos e Mike e Sônia, em Londres. Essas informações têm um significado importante em razão do envolvimento de Sarah com o tenente francês e a falta de interesse de Charles por mulheres inglesas. E também pelo fato de, no romance, Sarah ter sido localizada após três anos em New Orleans – cidade com forte influência francesa nos Estados Unidos.

no qual a narração não compartilha o tempo da narrativa, ou seja, não é vitoriana, ocorre na segunda página do romance quando o narrador descreve o quebra-mar Cobb em Lyme Regis, Inglaterra.

Primitivo e no entanto complexo; monstruoso, e contudo delicado – e tão cheio de curvas sutis e de rotundidades quanto um Henry Moore ou um Michelangelo. Além do mais, puro, lavado, salino – um paragon da humanidade. Estou exagerando? Talvez, mas minhas palavras podem ser postas à prova, pois o Cobb mudou muito pouco desde o ano a que me refiro nestas páginas, embora o mesmo não tenha acontecido à cidade de Lyme, o que invalidará a prova, se o leitor voltar as costas para o mar e olhar para a terra (FOWLES, 1987, p.10).

Mesmo para o leitor que não tem informação sobre o escultor Henry Moore [1898-1986] e suas criações no século XX, o restante do parágrafo deixa clara a invasão da moldura externa (extradiegetica) na moldura interna (diegetica), de acordo com a terminologia de Genette. Nesse parágrafo a coesão do universo vitoriano é quebrada e o leitor assume outra posição diante do estranhamento que se lhe apresenta. Ele terá de prestar atenção, terá de participar, terá de ajudar a construir a narrativa que se desnuda em um processo de criação diante de seus olhos.

A instauração da narrativa do século XX no universo vitoriano é realizada de modo diferente, como esperado, pelas características das mídias ficcional e fílmica. No entanto, o efeito de estranhamento e o acordar do leitor/espectador produzem efeito semelhante em ambas as situações. Estabelece-se nesses momentos narrativos – no comentário de Fowles sobre o Cobb e na gravação de Mike ao atender ao telefone – o diálogo entre as duas épocas.

Vale a pena ressaltar, no entanto, que as molduras no filme são mais nítidas do que as molduras no romance, texto no qual o autor utiliza a paródia e a ironia em abundância. No texto, o leitor tem consciência de que o autor/narrador está frequentemente se intrometendo na narrativa que constrói. A consciência do espectador é que existem dois universos cujas diegeses se constroem com o desenrolar do filme. Neste, existe um detalhe semelhante à intromissão do autor em sua obra, quando há um “deslize” entre molduras. Mas esse deslize só acontece no final e resulta de um ato falho do ator-personagem (voltaremos a esse momento mais adiante no texto).

Na primeira cena do século XX, a cena em que Mike responde ao telefonema, há um comentário de Anna sobre o relacionamento deles, pois ao se conscientizar que Mike respondera ao telefone do seu quarto e que os participantes do filme a considerariam “uma prostituta”, por estar com Mike na cama, este lhe diz: “Você é uma prostituta”. No romance isso acontece na narrativa de Sarah sobre seu envolvimento com o tenente francês. Ela diz: “Sou a prostituta do tenente francês”

[*I'm the French Lieutenant's whore*]. O peso de ser considerada uma prostituta na narrativa é muito mais evidente na narrativa do século XIX do que na narrativa do século XX, pois Anna ri ao ouvir as palavras de Mike. Essa diferença na reação e no peso colocado nas palavras da personagem revela a diferença entre os padrões éticos da sociedade vitoriana e da sociedade do século XX. No século XIX Sarah passara a ser um pária da sociedade ao tornar público seu envolvimento com o tenente francês. Existe aí uma ousadia da mulher que, como vemos mais adiante no romance, anseia por uma liberdade muito além dos valores éticos e morais da sociedade vitoriana. Há maior liberdade na sociedade do século XX, pois os colegas de trabalho de Anna e Mike não se intrometem no relacionamento amoroso deles. Contudo, obviamente a liberação na sociedade moderna não é total, pois, caso fosse, Anna não teria por que esconder seu relacionamento com Mike de seu marido David, assim como Mike não teria por que esconder seu relacionamento com Anna de Sônia, sua esposa.

Considerando o uso de molduras no romance e no filme, pode-se observar que tanto o autor como o roteirista fazem uso da técnica em ambas as produções. Fowels constrói a narrativa em diferentes níveis narrativos, que podem ser lidos como segue: a) extradiegético – nível do autor/narrador, invasões no nível intradieético por meio de comentários, ironias, diálogos – século XX, anos 60; b) intradieético – que inclui os personagens e a diegese – século XIX, 1866; c) hipodiegético – que instaura a história dentro da história, ou a diegese dentro da diegese, narrativa de Sarah – século XIX, 1866. Os níveis intradieético e hipodiegético podem ser considerados apenas como um nível, se não lermos a narrativa de Sarah como uma moldura independente. Teríamos então o nível extradiegético (autor/narrador) e diegético (universo das personagens, do século XIX).

No filme, Pinter constrói o roteiro também com o auxílio de molduras. Percebemos claramente três níveis: a) extradiegético – a equipe de filmagem que filma a equipe da filmagem – século XX, anos 80; b) intradieético – a equipe da filmagem e os atores, onde se encontram Anna e Mike e o envolvimento amoroso deles – século XX, anos 80; c) hipodiegético – o filme ou a diegese que inclui Sarah e Charles (papéis desempenhados por Anna e Mike) – século XIX, 1866.

Por que seriam as molduras do filme mais nítidas e delimitadas? Porque não existe, hipoteticamente, interferência da equipe que filma na filmagem (atitude paralela ao do narrador observador do romance realista) e porque não há diálogo explícito entre as duas diegeses, a de Sarah e Charles (século XIX) e de Anna e Mike (século XX). Há apenas dois momentos no filme que negam essa afirmação, mas não podemos classificá-los como intromissões ou invasões.

Enquanto no romance as intromissões no nível intradieético ocorrem pelos comentários do autor/narrador, chegando ao ápice no capítulo XIII ao dedicar as três páginas iniciais ao processo de criação ficcional. No filme aparentemente não existem

invasões, mas deslizos ou atos falhos. Classifico as intromissões conscientemente elaboradas como invasões e as que parecem acontecer “inconscientemente”, como deslizos (por exemplo, o *Freudian slip* e o *literal slip*). Na cena em que Anna e Mike estão ensaiando o encontro em Ware Commons, na segunda tentativa, Anna escorrega ao lado de Mike no século XX e ele a ajuda a se levantar no século XIX. É um momento notável na qual dois séculos se encontram sem aparente interrupção. Passamos da “suposta realidade empírica” – presença dos atores Anna e Mike – para a ficção num piscar de olhos e numa montagem ironicamente notável. O segundo momento, que se caracteriza como um *Freudian slip*, acontece no final do filme, como já mencionado, quando Mike percebe que Anna o abandonara e a chama pela janela. Só que o nome que chama é Sarah e não Ana, deixando seu interesse pela mulher ser tomado pelo interesse pelo papel desempenhado pela atriz no filme dentro do filme. Os universos fundem-se, paralelamente aos universos do romance, mas de outro modo, em outros momentos e em outras molduras, agora construídos por Pinter. Eagleton (2003, p.233), assim descreve o *Freudian slip* ou lapso linguístico:

[...] uma palavra do inconsciente, que eu não desejo, insinua-se em... [um] discurso, ocorrendo então o famoso lapso linguístico de Freud, ou parapraxis. Para Lacan... a significação [desse lapso] sempre é, de alguma forma uma aproximação, um acerto e um fracasso parciais, misturando o não-sentido e a não-comunicação com o sentido e o diálogo.

Impossível não concordar com ambas as colocações, pois parece ser a voz do inconsciente de Mike que chama por Sarah e seu uso do nome da personagem e não da mulher é uma mistura de não sentido e não comunicação com o sentido e o diálogo. O lapso de Mike tem tudo a ver e ao mesmo tempo não tem nada a ver com seu relacionamento com Anna. Essa cena é uma imagem especular da cena em que Anna, durante o despertar ao lado de Mike, o chama de David. No entanto, nessa cena ela não está totalmente desperta nem sob a tensão da perda como Mike. Esse lapso poderia ser explicado por ser casada e estar acostumada a acordar ao lado de David, e não de Mike. O acontecimento não seria lido, portanto, como um lapso freudiano, mas como um “lapso” de estar na cama com outro homem que não seu marido.

Passemos à preocupação do autor/narrador no romance (cap. XIII):

Não sei. A história que estou contando é pura imaginação. As personagens que creio nunca existiram senão em minha mente. Se fingi imaginar até agora as ideias e pensamentos mais íntimos de minhas personagens, é porque estou seguindo... uma convenção universalmente aceita à época da minha história, ou seja, a de que o romancista está colocado numa posição de Deus. Ele pode não saber tudo, mas procura fingir que sabe. Vivo, porém na época de Alain

Robbe-Grillet e Roland Barthes, e se isso que o leitor tem em mãos pode ser chamado de romance, jamais será um romance na moderna acepção do termo (FOWLES, 1987, p.96).

E por aí vai Fowles, falando de aspectos de sua obra, das expectativas e possíveis reações do leitor até, três páginas após, retomar sua narrativa: “Relato, pois, apenas os fatos palpáveis. Sarah chorou na escuridão, mas não se matou; continuou, a despeito da expressa proibição, a frequentar Ware Commons” (FOWLES, 1987, p.98).

Passagens como essas não estão presentes na narrativa fílmica, nem a ironia invasiva do capítulo 55 com a presença do próprio autor invadindo a cabine do trem que Charles ocupa. As nuances das imagens da expressão facial Sarah, no entanto, compensam perdas que possam ocorrer na narrativa fílmica. Desde o início da discussão de filmar *A mulher do tenente francês*, uma das grandes preocupações de Fowles foi manter o mistério que envolve a protagonista no romance. No filme vemos esse mistério ser multiplicado por dois, pois Sarah e Anna permanecem misteriosas, e ao findar a narrativa fílmica, ou atribuir-lhe o final vitoriano, parte do mistério se resolve, assim como no primeiro final do romance. Sarah explica a Charles porque desaparecera por três anos: primeiro, porque ela tinha que se encontrar e, segundo, porque tinha que encontrar seu talento – o de desenhista. No final que envolve Anna e Mike, prevalece o segundo final do romance. Anna rejeita o amor de Mike e foge dele.

Vejamos primeiro o que acontece no romance em relação aos finais: depois de três anos de busca por Sarah, ao ser informado que ela vive em Londres, Charles chega à Inglaterra e se dirige ao nº 16 da Cheyne Walk. Uma jovem o recebe e, antes de conduzi-lo ao andar superior da casa, onde está Sarah, consulta um homem que aparece segurando uma caneta. Ao passar por uma porta entreaberta Charles reconhece John Ruskin, o crítico de arte. Sarah finalmente vem ao seu encontro. Quando ela confirma a identidade de Ruskin e menciona Swimburne, Charles fica sabendo que a casa pertence à pessoa que tinha visto ao chegar, o artista e poeta Dante Gabriel Rossetti. No estúdio de Rossetti, onde o cavalete sustenta “The Blessed Damosel”, Sarah explica que ela é secretária e modelo do artista. Naquele momento, Charles compartilha de todos os preconceitos vitorianos contra os pré-rafaelistas e se mostra extremamente desconfiado a respeito do que deve se passar na casa. Sarah explica também que, a fim de não ser encontrada, mudara seu sobrenome para Roughwood; acrescenta que jamais se casará e resiste aos apelos de Charles. Finalmente, quando Charles a acusa de crueldade e se volta para sair, Sarah lhe pede que espere e manda buscar uma menininha. Lalage, a filha nascida da defloração mais rápida na história da literatura, é trazida e os três se unem numa cena irônica e *deplacé*. *Deplacé*, pois é difícil para o leitor atento aceitar um final

feliz para o romance, e irônica porque a cena desconstrói nossa percepção da personagem feminina.

Enquanto isso, a *persona* do narrador em Cheyne Walk está à espera. Agora ele aparece como um empresário que adianta 15 minutos em seu relógio, chama um landô e se acomoda no assento. Dentro da casa o diálogo entre Charles e Sarah retoma o assunto de 15 minutos atrás, mas agora Lalage não existe e Sarah permanece firme em sua decisão de não se casar com Charles. Quando ele, enfurecido, se volta para sair, Sarah o segura pelo braço impedindo-o de partir. Um sorriso se esboça no rosto de Sarah, um sorriso muito semelhante ao sorriso que dera ao ver o casal de namorados – Sam e Mary (criada da tia de Ernestina e criado de Charles) – se beijando em Ware Commons. Pode-se ler nesse sorriso a sugestão de uma relação amigável ou amorosa fora do casamento. Mas Charles deixa a casa, revoltado, enquanto o landô do narrador se distancia.

No filme, é dado um lugar especial para cada um desses dos dois desfechos nas duas molduras. Na moldura do século XIX, Sarah e Charles acabam juntos, e a última cena, uma cena idílica, é montada dentro de uma moldura concreta – uma ponte, cuja parte inferior em forma de arco permite que o barco com Sarah e Charles deslize suavemente. O arco sob a ponte emoldura todo o campo ou constrói um enquadramento em forma de abóbada dentro do enquadramento retangular do filme, e coloca toda luz no futuro, sobre plácidas águas azuis. Resta ao leitor imaginar um futuro de contos de fadas, onde a princesa e o príncipe vivem juntos e felizes para sempre. O que não deixa de ser também altamente questionável ao se considerar a personalidade enigmática de Sarah, sua aversão às convenções e seu caráter manipulador. Já no final da moldura do século XX, a janela substitui a ponte formando, assim como o arco sob a ponte, uma moldura concreta dentro da moldura narrativa. Mike, ao dar por falta de Anna, corre para a janela, e chama por “Sarah”. O som que invade a sala onde Mike se encontra é o de aceleração de motor e partida de um carro. No primeiro final, a curva inferior da ponte emoldura o casal no barco, deslizando juntos para um espaço além da moldura. No segundo final, a janela da sala da casa onde a última cena da diegese do século XIX foi filmada emoldura Mike sozinho, debruçado no parapeito. Anna está fora do campo e fora do alcance de Mike, no espaço além da janela.

O espectador entende que Anna põe um fim no relacionamento amoroso com Mike ao partir sem mais explicações. Na última tomada de Anna, anterior à procura de Mike, ela passa por uma modificação profunda de humor. Vai à sala onde se deu a filmagem da última cena entre Sarah e Charles antes da decisão e entra no camarim, para diante da penteadeira e se olha no espelho. A imagem mostra um rosto cuja expressão se altera profundamente. Supõe-se que Anna chega até o espelho para se certificar de que sua aparência está bem, mas ao deparar com sua imagem, parece ser tomada por um turbilhão de emoções e pensamentos com os quais não sabe

lidar. O espelho, segundo Cirlot (1984, p.239-240), é “símbolo da multiplicidade da alma, de sua mobilidade e adaptação aos objetos que a visitam e retêm seu interesse”, e propicia a Anna o confronto com sua multiplicidade, um possível acordar da consciência de sua existência conturbada. O símbolo do espelho tem íntima relação com o simbolismo da água, pois ambos refletem o objeto observado; mas, no primeiro final, o diretor não focaliza o reflexo do casal, não há imagem que se reflete nas águas. Suavemente, sem indicações de desdobramentos, Sarah e Charles deslizam juntos para um futuro conjugal feliz.

No segundo final, o impacto do reflexo, da imagem de Anna, parece abrir uma infinidade de questionamentos existenciais para os quais ela não tem resposta. Parece também lhe dizer que Mike não se contentaria com menos do que seu corpo e sua alma. A imagem é poderosa a ponto de fazer que ela abandone aquele local e dê um basta ao relacionamento amoroso com Mike. A fuga que segue, da qual só se tem informação ao acompanhar Mike à sala, parece ser uma fuga não apenas de Mike, mas de si mesma, da imagem que vê refletida no espelho.

Para concluir, seria interessante retomar as características do autor, da narrativa e do leitor na metaficção, discriminadas na segunda página deste texto, e observar como elas se aplicam ao hipertexto ou ao filme *A mulher do tenente francês*.

- O produtor cria um roteiro de forma a resgatar o diálogo entre as diferentes épocas da narrativa ficcional. Assume compromisso com a verossimilhança, pois cria uma diegese do século XIX e outra do século XX. Usa a técnica de molduras, mas os comentários sobre a realização do filme surgem como uma diegese à parte, que inclui o processo de filmagem, e não como uma voz narrativa intrusa. O produtor se preocupa com seu espectador e, em virtude disso, segue normas e códigos específicos da mídia para que sua plateia possa acompanhar a narrativa filmica;
- A narrativa filmica cria realidades semelhantes à realidade quotidiana, mas se apresenta como instrumento que destrói a fluidez da diegese filmica ao fornecer ao espectador uma narrativa que se estrutura como um diálogo entre as duas épocas. O resultado é uma narrativa intercalada, fragmentada, com pelo menos duas molduras onde dois séculos se comunicam e duas diegeses se entrelaçam. Essa narrativa intercalada mantém o espectador atento e alerta para as técnicas usadas pelo produtor; e
- O espectador, liberto das amarras de um universo ficcional tradicional e coerente, marcado principalmente pela narrativa filmica linear, fica livre para ir criando as diegeses à medida que as assiste, acompanhando os diálogos que se estabelecem entre as duas épocas, participando assim

do processo de (re)criação das narrativas. Ele reconhece o filme como ficcional e automaticamente se coloca como alguém que está montando um quebra-cabeça e que, portanto, terá que encontrar as peças que se encaixam.

Durante uma análise como a apresentada neste trabalho, exercita-se um questionamento infundável das possibilidades de leitura que um texto, seja ele hipotexto ou hipertexto, oferece. Obviamente, apesar de não haver preocupação com a ideia da fidelidade ao romance, a narrativa fílmica é uma leitura elevada à segunda potência, visto que o hipertexto está sempre vinculado ao hipotexto. Quanto à leitura do hipotexto, essa também sofre influência, pois o texto não está mais livre para existir ou liberto da consciência de que o hipertexto está à espreita. Nesse caso específico, há que tomar cuidado especial, pois o hipotexto é – além de um texto cuja leitura é modificada pela existência do hipertexto ou filme – também um hipertexto de romances vitorianos.

REICHMANN, B. Remissive and digressive adaptation: the transposition of metafiction to the cinema. *Itinerários*, Araraquara, n.36, p.129-144, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *This paper deals with the filmic adaptation of the metafictional narrative **The French Lieutenant's Woman** (1967), a novel by John Fowles. Using the terminology and concepts by Gérard Genette, Jacques Aumont, and Linda Hutcheon, this text tries to demonstrate how narratives considered "unfilmable" (FOWLES, 1980) find their ways into films. These ways are specific of the filmic language and can recreate their source as successful movies. The author of this text proposes two types of adaptation: remissive adaptation (when the spectator recognizes, while he watches the film, the narrative and the narration of the hypotext or source text) and digressive adaptation (when the spectator recognizes, while he watches the film, the narrative alone of the hypotext). The author reaches the conclusion that the film **The French Lieutenant's Woman**, and its mise-en-abyme technique, is at the same time the result of remissive adaptation (if we consider its 19th Century internal frame) and of digressive adaptation (if we consider its 20th Century external frame, that includes the comments about Victorian fiction registered in the novel by the intrusive narrator).*

■ **KEYWORDS:** *Metafiction. Adaptation. Mise-en-abyme.*

Referências

AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. 2.ed. São Paulo: Papirus Editora, 2002.

CIRLOT, J. E. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Friars. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FOWLES, J. **A mulher do tenente francês**. Tradução de Regina Regis Junqueira. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

FOWLES, J. Prefácio. In: PINTER, H. **Screenplay of the French lieutenant's woman**. London: Jonathan Cape, 1981.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

_____. **Discurso da narrativa**. 3.ed. Lisboa: Vega, 1995.

HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. London: Methuen, 1984.

SETARO, A. **Da crítica de cinema**. Disponível em: <<http://www.coisadecinema.com.br>>. Acesso em: 31 mar. 2012.

THE FRENCH Lieutenant's Woman. Direção: Karel Reisz. EUA: Juniper Films, 1981; Design MGM Home Entertainment, 2005. 1 DVD (124 min).

Recebido em: 21/12/2012

Aceito em: 15/04/2013

